

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 // Hudebni 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 Marston N. Notes to an Heroic Analysis: a Translation of Schenker's Unpublished Study of Beethoven's Piano Variations op. 35 // Nineteenth century piano music: Perspectives in music criticism and Theory.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 Bachs 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 СМISЛОУТВОРЮЮЧУ РОЛЬ МУЗИЧНОГО ЖАНРУ

Вивчати проблематику, пов'язану з музичним жанром, одночасно легко і складно. Легко завдяки генетичній властивості цього явища до типізації та узагальнень. Складно тому, що аналізові кожного разу піддається оригінальне прочитання композитором жанрового інваріанта, яке далеко не завжди вкладається в рамки сталих родових уявлень. Тому завжди актуальним буде зауваження М. Арановського про те, що «в науці про мистецтво декілька «одвічних» тем, які, мандруючи з епохи в епоху, не тільки не втрачають своєї актуальності, але, навпаки, знаступом кожного нового періоду знаходять нову гостроту. Доних 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 з даної теми, у жодному з них 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. Велике сум'яття вноситься сюди програмна музика і особливотворчий досвід другої половини ХХ століття» [3, с. 10].

Такий опір музичній практиці науковому підходу у зумовлює актуальність питань, пов'язаних із вивченням музичного жанру¹. Ймовірно, що поки не буде створена єдина жанрова теорія, дослідники постійно звертатимуться до аспектів цієї проблеми. В жоден сьогоднішній день можна констатувати наявність різних дефініцій музичного жанру, його ознак і способів функціонування. Увагу привертають не тільки теоретичні обґрунтування цього феномена, а й історія його розвитку, специфіка перетворення жанрових інваріантів у музичній практиці та ін. Мета даної статті полягає в актуалізації специфічних функцій жанру як фактора смислоутворення.

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

¹Базовими у становленні теорії музичного жанру у вітчизняній науці є концепції М. Арановського, О. Соколова, А. Сохора, В. Цуккермана.

зуміння. Проте в контексті мистецтва проблема осмислення, передачі та збереження смислу ускладнюється у багатьох разів. Митці працюють впершу чергу за допомогою інтелектуальними об'єктами, концентруючи в собі попередній та сучасний культурний досвід.

Музичне мистецтво серед інших видів мистецтва займає особливе місце через засобийого мови, що є найабстрактнішими. Вони надають можливість знайти чітке співвідношення між знаком, значенням і означуваним. Принципова «непредметність» музичної мови виводить проблему смислу утворення на рівень оперування ідеальними сутностями, які не завжди дозволяють перевести себе у вербальну форму. Тому проблема смислу, формування і сприйняття думки по відношенню до музики досить складна і, природно, не може (і не повинна) бути зведена до єдиної формули кодування і декодування інформації.

Закладає основу природою музичного мистецтва множинність трактувань композиторського опусу, провокує на вивчення тих мовних принципів, які забезпечують смислову пізнанність твору серед безлічі нюансів.

Поштовхом у міркуваннях про смислу утворення в музичному творі є висновок про первинно не закладену у твір автором смислову множинність. Аргументацію цієї тези можна знайти у великій кількості висловів композиторів про задум твору, про його сутність. Такі спроби пояснення суті свідчать про намагання авторів не тільки суто музичними, але й вербальними засобами донести до слухачів основну ідею твору. Як приклад можна навести міркування Ю. Іщенка про змісті стилістику своїх партит: «Мій неокласицизм в основному має маскарадний характер, і всі твори, написані в цьому ключі, як правило, підкоряються категорії комічного. [...] В «Маленькій партиті № 2» для солюючої віолончелі і струнного оркестру два стильові пласти діють паралельно. Барочний пласт закладений в структурі і фактурі, сучасний пласт – в мелодії і гармонії. [...] Мабуть, тільки Сарабанда в цьому циклі цілком серйозна і є трагічним центром серед комічного «розгулу». [...] Тінь Сарабанди падає на досить веселу Жигу введенням в неї мотиву *Dies irae*. Чи зустрічався коли-небудь читач з веселим *Dies irae*? Партита була написана в чорнобильське літо вісімдесять шостого, коли ми по гумору поза сумнівом тримали перше місце в світі» [4, с. 125–126].

Проте незважаючи на таку смислову заданість, в біографію кожного твору обов'язково влітається «шум, що з'їдає інформацію» [5, с. 85], який виключає деякі фрагменти авторського задуму і додає у твір щось нове. Слухач межі ХХ–ХХІ ст. при всьому бажанні не зможе сприймати музику ХVІІ або ХVІІІ ст. так само, як сучасники, наприклад, А. Вівальді або Й. С. Баха. Це відбувається тому, що закладений композитором у твір смисл з часом вбирає у себе нові нюанси й відтінки, які не передбачалися його творцем². А вже чим далі по часовій шкалі знаходяться один від одного епохи, тим більше на шарування культурних пластів, які доповнюють і коректують сприйняття початкової смислової спрямованості художнього твору. Наприклад, сама доля композитора і пов'язані з нею легенди іноді накладають відбиток на подальше існування його музичної спадщини. (Так, творчість А. Сальєрі для всіх, хто знайомий з трагедією О. Пушкіна та оперою М. Римського-Корсакова, сприймається слухачами (вільно або не вільно) крізь призму ідеї «геній та злодійство».)

Таким чином, твір, відокремлюючись від автора, починає формувати свою історію, притягуючи до себе безліч культурних паралелей і асоціацій, формуючи свій смисловий простір³.

²У. Еко наводить такий приклад: «...Сегодняшний читатель поэм Гомера извлекает из стихов такую массу сведений об образмыслей, манере одеваться, есть, любить воевать, что он вполне способен воссоздать идеологический и риторический мир, в котором жили эти люди» [8, с. 112]. Та далі: «Однако, не исключено, что когда-нибудь коды гомеровской эпохи окажутся безнадежно утраченными и мир коммуникаций станет питаться иными, невиданными нынче кодами, и тогда гомеровские поэмы будут прочитаны так, как нам сегодня и представить себе невозможно» [8, с. 113–114]. (Праця У. Еко існує в перекладі з італійської на російську мову, тому цитата наводиться у російському варіанті. – ІТ.)

³Під смисловим простором музичного твору, в даному контексті, розуміється сукупність прочитань опусу, що виникають на різних етапах його існування.

Проте не дивлячись на існуючу множинність трактувань твору, його родові змістовні ознаки усвідомлюються всіма слухачами⁴. Лірична, епічна та інші домінанти є тією основою, завдяки якій відбувається означування мовленнєвих комплексів⁵ та формується індивідуальне осмислення звукового матеріалу.

Процес слухачького декодування твору в першу чергу пов'язаний з виявленням тих комплексів музичної мови, за якими закріплені найстабільніші семантичні установки. Ці комплекси можуть бути визначені як смислорозрізнавальні ознаки. Їх основною характеристикою є здатність «стягувати» навколо себе музичний простір, служити своєрідним «смысловим наголосом» у формуванні логіки руху звукового процесу.

Одним з найбільш історично стійких смислорозрізнавальних ознак є музичний жанр, який формує базову психологічну установку слухача. Жанрові позначення багатьох мов можуть замінювати відсутню програму, особливо якщо вони виникли шляхом екстраполяції в музичне мистецтво літературних жанрів, наприклад, елегія, балада, поема і т.п.; якщо виконуються жанри, характерні для іншої культурної традиції і т.д.

Відповідь на питання про велике значення жанру для виявлення смислоутворюючого вектора музичного твору закладена в самій природі даного феномена. Екстрамузичні витоки формування жанру, що акцентуються в концепції М. Арановського [2], з одного боку, вибудовують залежність іманентно-музичних явищ від «зовнішніх впливів», що найбільш яскраво проявляє себе на рівні жанрових основ тематизму і у «первинних жанрах» (А. Сохор). (Такий взаємозв'язок доводиться тим, що функціональний ярус домінуючим майже у всіх теоретичних концепціях музичного жанру⁶). З іншого боку – обумовлюють систему основних ознак кожного конкретного музичного жанру. Результатом таких екстра- та інтрамузичних взаємозв'язків є жанровий інваріант, який, завдяки своїм родовим якимостям, направляє один з провідних смислових векторів музичного твору.

З погляду музичного смислоутворення найцікавішими періодами встановлення і розвитку кожного конкретного жанру є етапи жанрової трансформації і синтезу, що найбільш яскраво проявляють себе в перехідні та кризові епохи.

Так, наприклад, ХХ ст. представляє цілий каталог жанрових трансформацій, синтезів, цитувань, антижанрів та ін. Така різноманітна жанрова палітра може бути пояснена не тільки пошуком відповідності між жанровою дефініцією і новою логікою формоутворення, а і надій відвертим епатажем (наприклад, знамениті антісонати В. Рунчака). Деякі варіанти пов'язані з прагненням створити нові типи (наприклад, медитації, постлюдії як самостійні жанри) або зовсім відмовитися від будь-яких зв'язків зі старими жанровими видами. Здивоване питання слухача: «Чому твір отримав саме таке жанрове позначення?» і дає поштовх до роздумів про роль жанрових позначень у формуванні смислового простору твору. «Лексична пам'ять жанрових термінів» (Є. Назайкінський), жанрова традиція є невід'ємною частиною слухового досвіду, формуючи культурні паралелі, ретроспективи і перспективи.

Однією з характерних прикмет минулого століття є відродження знебуття «старовинних жанрів». Партити, concerto grosso, різні «музики», мотети, мадригал та ін. створили вже свою традицію у ХХ ст. Проте кожне звернення до «старовинного жанру» так чи інакше знаходиться на перетині мовних практик двох епох: минуле – сучасність. Жанрове позначення, що одночасно є своєрідною «історичною програмою», настроює слухачів на мову певної епохи. Відповідність або руйнування цієї установки стає одним з визна-

⁴Єдиною мовою у даному випадку є знайомство слухача з музичною мовою, якою написаний твір, тому що у сучасній ситуації неможливо казати про єдину та незмінну музичну мову. На наявність музичних мов, зокрема, вказує С. Шипуровіч «Музыкальная речь и язык музыки» [7, с. 145].

⁵Опозиція мов – мовлення у даному контексті розуміється відповідно до поширеної концепції Ф. де Соссюра.

⁶Наприклад, концепції О. Соколова, А. Сохора, К. Ручьевської та ін.

⁷Див.: Губаренко В. Concerto grosso: Партитура. – Рукопис, 1981.

чальних смислових векторів, що формують особливості сприйняття і розуміння твору.

Як приклад поєднання двох цілком різних мовних практик можна привести «Concerto grosso для камерного оркестру» ор. 33 В. Губаренка (1981 р.). Це єдиний випадок у творчості композитора безпосереднього звернення до жанрового фонду епохи західноєвропейського бароко.

Специфіка роботи В. Губаренка з «старовинним жанром» зумовлює особливу специфіку діалогу двох мовних практик, оскільки жанрові ознаки concerto grosso окреслені композитором достатньо пунктирно, підкоряючись лише головному принципу, що лежить в його основі – концертності.

Цикл трьох діалогів (мініконцертів) між скрипкою і оркестром у першій частині; альтом і оркестром – в другій; віолончеллю і оркестром – у третій. Голоси солюючих інструментів об'єднуються тільки в завершальних розділах кожної частини, де відбувається передача соло-функції від одного інструменту до іншого. Одночасно (як це було характерно для

Sostenuto mesto

Solo Violin

pp *p*

жанрового інваріанта) ці інструменти звучать тільки в репрізі третьої частини, кульмінації всього твору (ц. 50)⁷, де контрапунктом проводяться всі основні теми циклу.

Звернення композитора до жанру concerto grosso обумовлене не тільки актуалізацією іс-

Andante cantabile

Solo Viola

mp

торичної перспективи при використанні жанрового позначення, але й можливістю об'єднати в одному творі три «маленьких концерти», пов'язаних загальною драматичною ідеєю та спорідненістю інтонації (невипадково лейтінтонацією всього твору стає низхідна мала секунда, декларована на початку concerto grosso в партії солюючої скрипки).

Adagio tranquillo

Solo Cello

mp

Таким чином, варіантному прочитанню в даному творі піддається одна з основних жанрових ознак інваріанта – склад виконавців, з характерним виділенням цілісної групи солістів (concertino) і оркестру.

Обов'язковий для композиційної схеми жанрового інваріанта контраст при зіставленні частин у даному випадку досягається за допомогою образного (друга частина є більш світлою порівнянні з драматичними першою і третьою, чому сприяє ладова опора на «А»-лідійський),

метричного (друга частина, завдяки тридольності метра, постійної ритмічної пульсації восьмими, сприймається як більш рухома в порівнянні з дводольними першою і третьою), а також тематичного контрастів.

Тематизм кожної частини (хоча й об'єднаний загальними низхідними секундовими інтонаціями) достатньо індивідуальний. В основу теми скрипки першої частини покладено інструментальний речитатив (який викликає асоціації, наприклад, із соло тромбона з другої частини 15-ї симфонії Д. Шостаковича, монологом з першої частини 5-ї симфонії Б. Тіщенка), що починається низхідним малосекундовими ходами, які при наступному поступовому розгойдуванні переходять у своє обернення – великі септими:

Домінуючим тематичним зерном другої частини стає терцево-секундовий мелодичний рух, що «обертається», оспівуючи третій ступінь ладу (основою ладу даної частини є перемінний A-dur і a-moll з варіабельним четвертим ступенем).

Жанровою основою віолончельної теми третьої частини є колискова. На це вказує і характерний низхідний малотерцевий («волискуючий») початок, малосекстовий (пісенний) діапазон теми, плавний мелодичний малюнок, що графічно нагадує коло (основна тематична будова як би відштовхується від «es» і до нього повертається).

В результаті, композитор підкреслює контраст у виразі одного афекту завдяки різним жанровим першоджерелам кожної частини.

Характерна для concertogrosso специфіка форма утворення найважливішим принципом для всіх творів так чи інакше пов'язаних з концертністю, а саме – контрастне зіставлення і розвиток матеріалу у соліста (або солістів) і оркестру. В цьому випадку В. Губаренко не відходить від даного принципу – висловлений у соліста матеріал знаходить свій розвиток в оркестрі, чим пояснюється схожа логіка розвитку в сіх трьох частин: тема спочатку експонується солістом, потім розвивається оркестром, а в репризах розділах відбувається передача функції соліста від одного інструмента до іншого.

Таким чином, по своїх характеристиках аналізоване Concertogrosso відповідає основним ознакам старовинного інваріанта: частини твору співвідносяться за принципом множинного контрасту, тематичний матеріал розподіляється між солістами і оркестром. Разом з тим, твір В. Губаренка є одним із прикладів того, як автор сумістити одночасно відтворення інваріанта оригінальної його трансформацією, викликаною специфічним трактуванням групи concertino. Видозмінення відбуваються на всіх рівнях, що характеризують старовинний жанр, але жоден з них не змінений настільки, щоб спричинити собою іншу, відмінну від жанрової моделі, логіку будови всієї новоствореної цілісності.

Необхідно звернути увагу також на те, що у «Concerto grosso» В. Губаренко звертається лише до сучасної йому музичної мови. Композитор доводить, що при глибокому синтезі жанрової моделі бароко із специфікою мислення автора ХХ ст. фактично відсутня необхідність стилізації специфічних мовленнєвих засобів.

Таким чином, композитор у даному творі з одного боку відтворює всі домінуючі жанрові параметри concertogrosso – склад виконавців, принципи формування як на рівні кожної частини, так і циклу в цілому. Але, з іншого боку, принципове використання В. Губаренком лише музичної мови ХХ ст. та видозмінення інваріантних жанрових ознак на рівні «майже впізнання», алюзії робить цей опус показовим прикладом своєї рідної авторської рефлексії на старовинний жанр. Усвідомлення цього процесу дає можливість розуміння одного із способів спірямування композитором слухачької думки на шляху до розуміння суті твору.

Таким чином, трансформації, що проходили у музиці ХХ сторіччя з феноменом жанру (від переходу його у статус своєї рідної програми до повної відмови композиторів від сталих «класичних» жанрових визначень та схем), пов'язані, в першу чергу, з процесами формування нової музичної мови. Якщо провести паралель між еволюцією жанрового фонду та періодами функціонування музичної мови, то стає зрозумілим, що зміни історичних епох супроводжуються «перезначенням» стабільних мовленнєвих факторів, які закріплені серед інших

на жанровому рівні. Тому роль жанру, як одного з найбільш об'єктивних ярусів музичного смислоутворення, варіюється від домінування над становленням цілісності твору до часткового чи повного його нівелювання у періоди формування нових мовних законів.

1. Арановский М. Концепция музыкального стиля в работах М.К. Михайлова // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты. – Л.: Музыка, 1990. – С. 13–38.
2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. – М.: Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.
3. Задерацкий В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1995. – Вып. 1. – 544 с.
4. Ищенко Ю. Моя гармония // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 114–126.
5. Лотман Ю. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – С. 14–285.
6. Новиков А.И. Смысл: семь дихотомических признаков. – www.galactic.org.ua
7. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. – Одесса: Изд-во ОДК им. А.В. Неждановой, 2001. – 296 с.
8. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.

Ольга ЗАВ'ЯЛОВА

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант СумДПУ ім. А.С. Макаренка*

ОКСИДЕНТАЛІЗМ В МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ ОДЕСИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Черговаросійсько-турецька війна наприкінці XVIII ст. закінчилася підписанням Яської мирної угоди, за якою Росія отримувала землі від Бугу до Дунаю і вихід до моря. За часів попереднього правління Оттоманської імперії на цій території не було створено ніякого державного устрою і серед зміцнілого цивілізованого оточення знаходився «дикий» регіон Причорномор'я. Якби Росія дотримувалася аналогічної політики, то теж дуже швидко позбулася б цих земель. Володіння Причорномор'ям залежало від оперативного його освоєння, економічного та духовного наповнення. Найпершим завданням держави стало створення культурного центру, який об'єднував би життя краю. Невдовзі таким центром стало новоутворене місто Одеса.

Виникнення Одеси відбулося в ті часи, коли централізована система управління суспільству вигляді «абсолютної монархії» занепадала і дедалі більше гальмувала розвиток держави. Розуміючи стратегічне значення цього населеного пункту, імператор Олександр I надав першому градоначальнику Одеси герцогу де Рішельє права, що перевищували його повноваження і надавали місту можливість вільного розвитку за власними законами, основні спрямування якого залежали від економічної політики герцога.

Рішельє, необізнаний з традиціями російської провінційної адміністрації, застосовував європейський тип розвитку міста, у зв'язку з чим державний гніт проявлявся в Одесі менше, а громадське самоврядування більше, ніж в інших регіонах імперії. Методи Рішельє загалом забезпечили «економічне диво», що І. Класен пояснює так: «Не треба великої напруги розуму, щоб дійти простого висновку: політика Рішельє привела систему, що називалася Одесою, до соціально-економічного резонансу тільки тому, що виявила прагнення і сподівання її громадян» [1, с. 39].

Таким чином, Одеса з самого початку була виокремлена із загальної адміністративної схеми і певною мірою позбавлена свавілля чиновників. Завдяки цьому стався надзвичайно стрімкий її розвиток: від селища для матросів, запланованого у 1792 році, через указ про за-