



КОГНІТИВНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО:

АНАЛІЗ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Харківський національний університет мистецтв
імені І.П. Котляревського

КОГНІТИВНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО:
АНАЛІЗ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Навчальний посібник

для здобувачів ступеня
бакалавра/магістра/доктора мистецтва/доктора філософії
закладів вищої освіти мистецького спрямування

Харків
ХНУМ імені І. П. Котляревського
2025

УДК 78.072.2:165.194

K57

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради ХНУМ
імені І.П. Котляревського (протокол № 7 від 30 січня 2025 року)

Рецензенти:

Овсяннікова-Трель О.А., доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А.В.Нежданової

Коханик І.М., кандидат мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського

Наукові редактори:

Шаповалова Л.В., доктор мистецтвознавства, професор

Ніколаєвська Ю.В., доктор мистецтвознавства, професор

Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація : навчальний
K57 посібник / Л.В.Шаповалова, Ю.В.Ніколаєвська, І.А.Романюк, Д.М.Жалейко, Л.І.Новикова, К.О.Лозенко, В.О.Зінченко, М.М.Оболенська, С.О.Щелканова, В.О.Гіголаєва-Юрченко; за наук. ред. Л.В.Шаповалова, Ю.В.Ніколаєвська. — Харків : ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2025. — 360 с. : іл.

ISBN 978-617-8857-00-4.

Навчальний посібник «Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація» являє собою результат багаторічної праці кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського. Основною метою є узагальнення досягнень української теоретичної школи та компактне викладення стратегічних тем, актуальних для сучасної музичної науки та процесу навчання у закладах вищої освіти. Тричастинна структура відбиває логіку викладення: перша частина — презентує загальну методологію когнітивного музикознавства як генерального напрямку, друга — методологічно доцільна з точки зору укоріненості інтерпретології в етномузикології та медієвістиці, третя — демонструє більш практичний вимір (містить авторські методи, розроблені в дисертаціях та напрацьовані при викладанні різних, зокрема — вибіркових — навчальних дисциплін). Матеріали розділів можуть бути застосовані для викладання дисциплін на першому (бакалаврському), другому (магістерському) і третьому (освітньо-науковому/освітньо-творчому) рівнях освіти.

Для широкого кола викладачів і здобувачів вищих мистецьких закладів освіти України — всіх, кого цікавить оволодіння методологією наукового дослідження на засадах інтеграції національних цінностей та європейського досвіду.

УДК 78.072.2:165.194

ISBN 978-617-8857-00-4

© Шаповалова Л.В., Ніколаєвська Ю.В., Романюк І.А., Жалейко Д.М., Новикова Л.І., Лозенко К.О., Зінченко В.О., Оболенська М.М., Щелканова С.О., Гіголаєва-Юрченко В.О., 2025

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2025

© Курчанова О., дизайн обкладинки

ЗМІСТ

Передмова	5
------------------------	---

ЧАСТИНА I. МЕТОДОЛОГІЯ КОГНІТИВНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Розділ 1. Людмила ШАПОВАЛОВА

АНАЛІЗ МУЗИКИ В СИСТЕМІ ГУМАНІТАРНИХ НАУК:

ПАРАДИГМАТИКА МУЗИКОЗНАВЧОГО МИСЛЕННЯ	11
--	----

Додаток. Алгоритми когнітивного аналізу	40
---	----

Розділ 2. Юлія НІКОЛАЄВСЬКА

АНАЛІТИЧНА ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТОЛОГІЯ:

КАТЕГОРІАЛЬНИЙ АНАЛІЗ	43
------------------------------------	----

Додаток 1. Приклади стратегій композиторської та виконавської творчості.....	72
--	----

Додаток 2. Концепція музикознавчої інтерпретації Ірини Полусмяк (тези кандидатської дисертації «Теоретичні та методологічні аспекти музикознавчої інтерпретації» (1989 р.).....	76
---	----

ЧАСТИНА II. ЕТНОЛОГІЯ І МЕДІЄВІСТИКА

Розділ 3. Лариса НОВИКОВА

ЕПІЧНА ТРАДИЦІЯ СЛОБОЖАНЩИНИ: ПАРАМЕТРИ СИСТЕМНОГО АНАЛІЗУ

87

Розділ 4. Ірина РОМАНЮК

КОНТОНАЦІЯ В КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКОМУ ВИКОНАВСТВІ:

ЦІННІСНО-СЕМАНТИЧНИЙ АНАЛІЗ	113
--	-----

Розділ 5. Вікторія ЗІНЧЕНКО

АКТУАЛІЗАЦІЯ ВИВЧЕННЯ ФІТ УКРАЇНСЬКОГО ОКТОЇХА ЯК КАНОНІЧНОГО ЕЛЕМЕНТА ВІТЧИЗНЯНОГО ОСМОГЛАССЯ (ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ)

149

ЧАСТИНА III. АНАЛІТИЧНІ ПІДХОДИ

<i>Розділ 6. Ірина ЦУРКАНЕНКО, Вікторія ГІГОЛАЄВА-ЮРЧЕНКО</i> ОСНОВИ ГЕНДЕРНОГО АНАЛІЗУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ	179
<i>Розділ 7. Дар'я ЖАЛЄЙКО</i> ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ КРІЗЬ ПРИЗМУ ФЕНОМЕНОЛОГІЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ.....	207
<i>Розділ 8. Катерина ЛОЗЕНКО</i> СИНЕСТЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ	267
<i>Розділ 9. Марія ОБОЛЕНСЬКА</i> ЦІННІСНО-СТИЛЬОВИЙ АНАЛІЗ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	289
<i>Розділ 10. Світлана ЩЕЛКАНОВА</i> ОНТОСЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ МУЗИКИ (НА ПРИКЛАДІ РАННІХ СИМФОНІЙ В. СИЛЬВЕСТРОВА	311
Предметний покажчик	345

ПЕРЕДМОВА

VIVĒRE EST COGITARE.

Жити значить мислити.

Навчальний посібник «Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація» являє собою результат багаторічної праці кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського.

Актуальність його появи пов'язана з «перезавантаженням» вищої школи України, яка переживає період динамічної перебудови і переоцінки засадничих підвалин академічної освіти. Багатющий досвід попередніх поколінь музикознавців та музикантів-викладачів в мистецькій освіті ХХІ століття потребує переосмислення та сутнісної трансформації навчальних дисциплін та традиційних методик. Змінився світ — має оновитися і прийти у відповідність вся «вертикаль» внутрішніх та зовнішніх механізмів музичної творчості як системи комунікації, яка симетрично відбиває зміст і структуру навчальних дисциплін та освітніх програм усіх рівнів вищої музичної освіти України.

Основною метою навчального посібника є узагальнення досягнень української теоретичної школи та компактне викладення стратегічних тем сучасної музичної науки та виконавства, актуальних у процесі навчання в закладах вищої освіти.

Методологічна спрямованість посібника відбивається в його концепції та композиції: в ньому зібрані панівні методи музикознавства у тому новітньому вимірі, який протягом 20 років поспіль (з моменту організації у вересні 2004 р.) презентує кафедра інтерпретології та аналізу музики. Поняття інтерпретології, когнітивного музикознавства, виконавського аналізу, виконавської поетики, феноменології особистості, контонації та багато інших розробляються у наукових розвідках викладачів, докторських, кандидатських дисертаціях, проходять постійну апробацію у магістерських та бакалаврських дослідженнях. Автори пропонують «наскрізний» — *спадкоємний* — принцип передавання знань, навичок та вмінь мислити музикою: від викладача до здобувачів спеціалізації «Музичне мистецтво».

Системний підхід у виразненні у структурі навчального посібника. Він складається з трьох частин: перша — презентує загальну методологію когнітивного музикознавства як генерального напрямку; друга — доцільна з точки зору його укоріненості в етномузикології та медієвістиці; третя — суто аналітична — розкриває практичний вимір інтерпретології: містить авторські методи, розроблені в дисертаціях та апробовані при викладанні різних (зокрема — вибіркових) навчальних дисциплін).

Практичну цінність навчального посібника складає те, що матеріали розділів можуть бути застосовані для викладання дисциплін на різних рівнях освіти — першому (бакалаврському), другому (магістерському) і третьому (освітньо-науковому/освітньо-творчому).

Так, матеріали Розділу 1 «Аналіз музики в системі гуманітарних наук: парадигматика музикознавчого мислення» (авторка — доктор мист-ва, проф. **Людмила Шаповалова**) є основою для дисциплін «Аналіз та інтерпретація музики» (для бакалаврів), «Онтологія музичної творчості» (для магістрів), «Методологія гуманітаристики» (освітній ступінь доктор філософії, доктор мистецтва).

Юлія Ніколаєвська (доктор мист-ва, проф.) узагальнює свій багаторічний досвід викладання музичної інтерпретації в Розділі 2 «Аналітична та виконавська інтерпретологія: категоріальний аналіз». Очевидним є еволюція від першого навчального посібника В. Г. Москаленка, патріарха цього напрямку в Україні («Лекції з музичної інтерпретації», 2013) — до концептосфери інтерпретативної теорії музичної комунікації, що є змістом монографії та докторської дисертації авторки (2021). Матеріали розділу задіяні при викладанні дисциплін «Аналіз та інтерпретація музики», «Наукова практика» (другий рівень), «Музична інтерпретологія», «Теорія і практика музичної комунікації» (третій рівень), залучаються до процесу наукового керівництва та консультивання для допомоги аспірантам при розробці власних ідей.

Жодний відомий посібник з аналізу музичних творів не містить розгляд зразків традиційної культури України, втім у пропонованому авторами варіанті цей «ген» академічної науки мислиться як першообраз, нагадування здобувачам про історико-культурну «пам'ять роду». Тому Розділ 3 «Епічна традиція Слобожанщини: параметри системного аналізу» (авторка — відомий етномузиколог України, доц. **Лариса Новикова**) та Розділ 4 «Контонанція в кобзарсько-лірницькому виконавстві: ціннісно-семантичний

аналіз» (авторка — **Ірина Романюк**, канд. мист-ва, доц.) призначені для читання лекцій із «Музичного фольклору» та «Етномузикології».

Унікальні розробки презентує **Вікторія Зінченко** (канд. мист-ва) у Розділі 5 «Актуалізація вивчення фіт українського Октоїха як канонічного елемента вітчизняного осмогласся (текстологічний аналіз)». Авторка узагальнила власний досвід медієвіста та адаптувала його для викладання дисципліни «Аналіз та інтерпретація музики» (перший бакалаврський рівень освіти).

У традиціях наукових розробок кафедри — пам'ятати досягнення своїх колег. Розділ 6, присвячений специфіці гендерного аналізу музичного твору, спирається на розвідки **Ірини Володимирівни Цурканенко** (1970–2024), які знайшли продовження у кандидатській дисертації її вихованки **Вікторії Олександрівни Гіголасвої-Юрченко**.

Розділ 7 «Виконавський аналіз музичного твору крізь призму феноменології творчої особистості» (авторка — **Дар'я Жалейко**, канд. мист-ва, доц.) є складовою дисциплін «Аналіз та інтерпретація музики», «Феноменологія творчої особистості» (перший, бакалаврський рівень), «Науково-дослідницька майстерність», «Наукова практика», «Підготовка дипломної роботи магістра», «Феноменологія творчої особистості» (другий магістерський рівень), а також може бути залученим у науково-дослідницькій роботі для здобувачів освіти третього освітньо-наукового рівня, у навчальних дисциплінах «Спеціалізоване фортепіано» (другий, магістерський рівень), «Практика за фахом», «Педагогічна практика», «Виконавсько-педагогічна майстерність» (фортепіано) на другому (магістерському) рівні.

«Синестетична концепція музичного твору» (Розділ 8) авторства кандидата мистецтвознавства **Катерини Лозенко** складає основу вибіркової дисципліни «Синестетика та інтермедіальні практики», а також може слугувати матеріалом для практичної складової «Аналізу та інтерпретації музики».

У Розділі 9 «Ціннісно-стильовий аналіз в музичному мистецтві» авторка **Марія Оболенська** продовжує напрацювання, започатковані в кандидатській дисертації. Матеріали розділу і методика активно залучені до викладання дисциплін «Аналіз та інтерпретація музики», «Наукова практика», використовуються у наукових класах з консультування магістерських робіт та дисертацій доктора філософії.

Розділ 10 «Онтосеміотичний аналіз музики (на прикладі ранніх симфоній В. Сильвестрова)» авторства **Світлани Щелканової** (доктор філософії) залучається до дисциплін «Аналіз та інтерпретація музики» (перший бакалаврський рівень), «Наукова практика» (другий магістерський рівень), вибіркової дисципліни «Енігма симфоній В. Сильвестрова».

Ми пам'ятаємо фундаторів аналітичної секції кафедри теорії музики Харківського державного університету мистецтв імені Івана Котляревського **Ірму Львівну Золотовицьку** та **Ольгу Василівну Гусарову**, а також наших колег — членів кафедри інтерпретології, яких вже немає з нами, — **Людмилу Жигачову**, **Людмилу Салманову**, **Ірину Полусмяк**, **Ірину Цурканенко**. Вшановуємо пам'ять засновника Українського товариства аналізу музики, видатного представника сучасної школи інтерпретології в Україні доктора мистецтвознавств, професора Національної музичної академії музики **Віктора Григоровича Москаленка**. Безмежно вдячні їм за відданість професії, спільно пройдений шлях, адже залишилися їхні ідеї, наукові тексти, відкриття.

Макет обкладинки навчального посібника створено Оксаною Курчановою — випускницею кафедри інтерпретології та аналізу музики (клас Людмили Шаповалової) — нині заною українською фотографкою. Концептуально тут використано дві світлини, два різних стани води: розломи криги і дзеркальна поверхня заворожують природною красою будь-якого спостерігача. Але тільки тим, хто готовий зануритися у споглядання, повністю розкриються справжні перлини підводного світу. Так й когнітивне музикознавство — відкривається тим, хто пильно вдивляється у всесвіт музичного мистецтва, вглядається в його сенси і, наче «сталкер» перекладає їх іншим.

Слова подяки і любові всім нашим учням — студентам, аспірантам, — з якими у плідній спільно-дії вибудовувалась концепція пропонованого навчального посібника.

Колектив авторів

Частина I

МЕТОДОЛОГІЯ КОГНІТИВНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Розділ 1

**АНАЛІЗ МУЗИКИ В СИСТЕМІ ГУМАНІТАРНИХ НАУК:
ПАРАДИГМАТИКА МУЗИКОЗНАВЧОГО МИСЛЕННЯ**



Людмила ШАПОВАЛОВА
доктор мистецтвознавства, професор,
академік Академії наук вищої школи України,
завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики

Навіщо молодому музиканту наука?

А чи можна словом замінити музику, її живе звучання?

Звісно, ні! Це — різні форми творчої іпостасі людини! Втім музична комунікація не тільки включає в себе слово-логос (у вокально-хорових жанрах). Музиканти спираються на вербальні (мовні) засоби поза живим звучанням музики: у форматі повсякденного спілкування (обмін враженнями після концерту, на репетиціях), в навчальних аудиторіях, нарешті, в системі інших видів мистецтва, коли музика виявляє свою здатність до інтермодальної взаємодії поезії, танцю, живопису, архітектури, кіно, театру.

Слово поєднує різні креативні форми екзистенції людини. Тому в процесі навчання молодий музикант апріорі навчається думати, обговорювати, писати про свій інструмент, репертуар, проблеми виконання, у такий спосіб підвищуючи свій музично-інтелектуальний рівень.

Ніхто не може точно сказати, *коли і як* на ґрунті інтеграції музики та слова про неї в європейській культурі відбулася кристалізація фаху «музикознавець». З яких трактатів і про *що* все почалося? Історичним питанням структуралізації музикознавчої науки присвячено багато цікавих досліджень (наприклад, монографія видатного українського вченого, професора Київської консерваторії Івана Котляревського «Музично-теоретичні системи європейського музикознавства»). Однак справа не в кількості написаних трактатів (всіх не перечитати!): цікаво, яким шляхом у молодій людини реалізується потреба в когніції — пошук відповідей на питання, пов'язані з *особистим інтересом до пізнання предмету музики*. Наша відповідь: першочерговим є досвід, яким володіє музикант (в широкому сенсі, не лише музикування).

Мета навчальної дисципліни «Аналіз та інтерпретація музики» — сформуванню метасистему теоретико-методологічних уявлень про сутність музичного мистецтва в єдності законів композиторської творчості та виконавства, з урахуванням специфіки тієї чи іншої профілізації¹.

¹ У ХНУМ імені І.П. Котляревського ступінь освіти бакалавр за спеціальністю 025 Музичне мистецтво має таку структуру: Освітня програма «Оркестрова майстерність» Фахова профілізація «Оркестрові струнні інструменти» Фахова профілізація «Оркестрові духові та ударні інструменти»

Метою будь-якого навчального посібника є моделювання *спеціального предмету* дослідження як процесу пізнання його сутності через усталені алгоритми (в нашій термінології — когнітивні моделі). Якщо йдеться про «Аналіз музичних творів», який увінчує цикл музично-теоретичних дисциплін, то його історія починається від середини XVIII століття в працях німецьких вчених, які згодом перекладалися на інші мови для вживання в навчальних закладах провідних музичних країн. Тож пріоритет німецького вчення про музичну форму є беззаперечним (в паралель до німецької філософії, поезії та літератури в контексті європейської культури XIX століття). Зауважимо, що саме Г. В. Ф. Гегель заклав підвалини розуміння змісту та форми як діалектичної єдності («Зміст дорівнює формі; форма є зміст»). Для музичної творчості ця максима має значення першоцеглини на шляху сходження до істин академічної науки.

В наш час історично набутий досвід теорії музики (в певному закладі, регіоні, державі) постає *константною величиною*, яка отримала статус **школи** (в масштабі великого хронотопу історії). В той час як персональний досвід окремого здобувача — *перемінна величина* — потребує індивідуального підходу з боку викладача до кожного, хто приходить в науковий клас, щоб утримувати планку «колективного досвіду», і далі — мати право писати про музику від власного імені! Таким довгим є шлях сходження на Еверест науки! Саме так, бо слово-термін «аналіз» (ανάλυσις) з грецької перекладається як «сходження до Істини».

Тому в когнітивній школі музикознавства обирається рефлексивний підхід до особистості здобувача-музиканта, з позиції самоусвідомлення себе в музиці (Я-свідомості). Засадничим постає не диктат музичного (наукового) тексту, а власне людина-музикант — homo musicus, той, хто робить текст

Фахова профілізація «Народні інструменти»

Фахова профілізація «Музичне мистецтво естради та джазу(інструменталісти)»

Освітня програма «Сольне інструментальне та вокальне виконавство»

Фахова профілізація «Фортепіано, орган»

Фахова профілізація «Академічний спів»

Фахова профілізація «Естрадно-джазовий спів»

Освітня програма «Музикознавство та композиція»

Фахова профілізація «Музикознавство»

Фахова профілізація «Композиція»

Освітня програма «Хорове та оперно-симфонічне диригування»

Фахова профілізація «Хорове диригування»

Фахова профілізація «Оперно-симфонічне диригування»

звучним. Така установка змінює процес викладання дисципліни «Аналіз...», змістовне наповнення його базових тем² у світлі наближення творчих завдань до професійного досвіду здобувача з поступовим розширенням системи знань та навичок аналізу музики.

Сьогодні у вищих музичних закладах України склалися усі умови для усвідомленої зміни парадигми викладання теоретичних дисциплін зокрема, «Аналізу музичних творів» (для музикознавців та композиторів) та «Аналізу та інтерпретації музики» (для виконавських профілізацій).

Пропонований навчальний посібник орієнтований на тип навчальної програми європейських університетів, в яких музика є складовою в системі інших гуманітарних наук. В наш час мистецькі виші (академії музики, музично-педагогічні факультети) орієнтуються на оновлення і трансформацію старих академічних освітніх програм під егідою збереження національного досвіду та входження в європейську систему освіти.

Щодо викладання «Аналізу музичної форми» в фахових мистецьких коледжах, яке передусе освітньо-професійним програмам (ОПП) підготовки здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня за спеціальністю «Музичне мистецтво», слід визнати визначальним принцип спадкоємності між ними. На початковій стадії має спрацювати система накопичення інформації («*школа пам'яті*»). Після проходження «Аналізу музичних творів» (3–5 семестри) здобувач отримує величезний об'єм фактичних знань про музичні жанри та форми, твори різних історичних, національних та індивідуально-композиторських стилів. Напрацьований досвід стане у нагоді в майбутньому, коли на другому рівні (магістратури) перед ним постане завдання — сформулювати мислення дослідника музики, увійти у наукову **школу когнітивного музикознавства**. Вищим рівнем цього процесу, яке можна визначити як *когнітивний стиль навчання*, вважається вільне володіння уміннями та навичками аналізу музики в межах оволодіння освітньо-науковою програмою III освітнього рівня при написанні кваліфікаційної роботи для отримання ступеня доктора філософії за спеціальністю «Музичне мистецтво».

За освітньою програмою першого рівня «Аналіз та інтерпретація музики» входить до «блоку» дисциплін професійної та практичної підготовки, які покликані сприяти підготовці висококваліфікованих

² «Музика як мова», «Музичний твір», «Форма і зміст», «Жанр в музиці», «Музичний стиль», «Типологія музичних форм».

спеціалістів, активно впливати на самореалізацію особистості, розуміння художніх закономірностей музики, що має практичне значення для удосконалення майстерності здобувачів освіти виконавських профілізацій. Освітня компонента увиразнює тісний зв'язок фаху молодого музиканта з педагогічною та виконавською практикою, відповідає сучасним вимогам вищої школи України, характеризується оновленням традиційних методів академічної науки та залученням інноваційних методик удосконалення навчального процесу.

Резюме. «Аналіз та інтерпретація музики» має стратегічне значення, оскільки формує аналітичне мислення і в подальшому є базовим підґрунтям для підготовки дипломної роботи магістра (другий рівень вищої музичної освіти). Структура та концепція змісту посібника є принципово новими (у порівнянні з існуючими аналогами викладання «Аналізу музичних творів»).

Перша частина (пролегомени) присвячена обґрунтуванню методології когнітивного музикознавства. Друга — доцільна як маркер генетичної укоріненості музикознавства в царині фольклору та медієвістики. Здобувачі мають знати, що традиційна культура та духовний спів перебувають не лише в історичних «анналах», а й живлять сучасні мистецькі процеси, постають архетиповими моделями для композиторської інтерпретації в творчій практиці ХХ–ХХІ століть. Наслідком є міжкультурна взаємодія на ґрунті виконавського мистецтва різних жанрово-стильових напрямів (автентична традиція, академічна музика, естрадна, джаз, рок- поп культура).

Третя частина містить авторські методики та креативні підходи до аналізу та інтерпретації музики, розроблені в дисертаціях та апробовані в навчальному процесі викладачами кафедри інтерпретології та аналізу музики за 20 років діяльності по вихованню наукового мислення у молодій генерації виконавців. Отже, тематика навчального посібника має наскрізний — *спадкоємний* характер і враховує поетапність виховання музичного мислення від бакалавра до аспіранта, тому представлені матеріали можуть бути корисними для здобувачів трьох рівнів освіти (бакалавр, магістр, доктор філософії/доктор мистецтва).

Наукове завдання першої частини навчального посібника — надати «точкові заміри» розвитку аналітичного музикознавства для усвідомлення еволюції викладання «Аналізу музичних творів» та кардинальних змін усталеної парадигми, що відбуваються в навчальному процесі. Відразу окреслимо смисловий вектор та координати руху цієї навчальної дисципліни,

який в наш час вже є очевидним. Його можна позначити як *перехід від музично-семіотичної системи навчання*, в якій панівними були засоби музичної виразності та структурні принципи організації музичного твору,

– через вплив дотичних методів сучасної гуманітаристики (теорії систем, психології, метафізики, онтології, комунікативних теорій);

– до *когнітивного стилю навчання*, сенс якого — **формування музичного мислення, а предмет — феномен особистості музиканта в системі онтологічних зв'язків мистецтва і буття.**

За 100 років (від 20-х років ХХ століття до нині) спостерігається динаміка внутрішніх змін викладання навчальної дисципліни «Аналіз музичного твору» в широкій амплітуді парадигмальних трансформацій самої сутності поглядів на музику як *явище духовної культури людства*:

– від семіотики музичного тексту — концентрації уваги музиканта на графічній фіксації твору його творцем (з подальшою екстраполяцією на «живе» виконавське відтворення **тексту, що звучить**);

– через *функціональний підхід* (досвід київської школи в діяльності професорів кафедри теорії музики Н. О. Горюхіної та В. Г. Москаленка, 80–90-ті роки ХХ ст.), *культурологію музики*, яка діє в широкому історичному контексті та зв'язках з буттям людини, природничими науками (школа професора Н. О. Герасимової-Персидської) та *духовно-семіотичний аналіз* (праці Л. Шаповалової та Н. Варавкіної-Тарасової)

– до **когнітивного музикознавства** — *школи системно-інтерпретативного мислення.*

В цьому герменевтичному колі діють численні інтенції та «генні коди» гуманітарних наук, дотичних до музикології: етнографія/фольклористика, історична поетика, літературознавство, психологія, філософські вчення «метафізика», «онтологія», «герменевтика», «феноменологія», християнська антропологія музики, теорія комунікації в їх проєкціях на специфіку музичної творчості³.

Панівними в класичних підручниках «Музична форма», створених в освітньо-педагогічній практиці ХХ століття, були поняття «музичний твір», «нотний текст», «авторський задум», «система засобів музичної виразності», «структура твору» — типові установки старої німецької школи, перероблені за часів СРСР на «цілісний аналіз» (як визначення єдності змісту та форми

³ Когнітивна модель викладання «аналізу та інтерпретації музики» вперше представлена в статті «Духовна реальність музичного твору та методи її пізнання» на засіданні Європейського товариства теорії музики (2013).

музичного твору). Назва не відмінює переважання структурної семіотики в процесі тлумачення іманентних сенсів музики. Розкриття діалектичної взаємодії рівнів функціонування твору в системі:

«знак-елемент — зв'язок елементів — композиційне ціле»

не відповідало вимогам системного підходу до художніх явищ, не було тісно «зав'язано» на філософських моделях мислення (окрім діалектики), умовах мистецької комунікації, наукової рефлексії.

Вихід за межі музичної семіотики, спрямований на Я-свідомість митця та самосвідомість музики — суб'єкта спілкування — відбувся на ґрунті *інтерпретології* через усвідомлення зростання ролі виконавця. Саме виконавська творчість є місцем «зустрічі» автора музики зі слухачем (адресатом), «живий» процес синергії всіх суб'єктів музичної творчості.

Дослідницька оптика зміщується з мовностильової «матерії» композиторської семіосфери на виконавців, які «зчитують» інформацію, пропускають «чужий досвід» через психологічні механізми власної свідомості. Тим самим виконавець здійснює свій «внесок» в музичний твір! Синергія співавторства підсилює значення постаті творця музики (композитора) — досліднику залишається виявити його вплив на мистецьке оточення, мислення виконавців його доби та актуальність в сучасності.

Якщо композитор закарбував в нотному тексті *внутрішню форму*, яка зберігає в музичному творі авторську присутність (сенса Вічності), то виконавець є творцем *зовнішньої форми* — звучної структури, в якій графіка тексту «оживлена» в фактуро-тембровій сонорній аурі. Для слухача та дослідника принциповим є знайомство з твором «наживо», тобто зустріч/діалог/розуміння музики починається з матеріалізації її інтонаційного «тіла». Отже, і когнітивний стиль аналізу не може не спиратися на закони акустично-психологічного опанування звукообразного світу, і цей досвід **має бути проінтонованим** — у часі і просторі!

Аналітичний слух — елементи системного знання про музику (лад, гармонія, ритм, мелос, фактура, тембр) — «вживлюється» в систему більш вищого порядку (рівень зв'язків мовних елементів: синтаксис; форма-структура).

Експресію і чуттєвість сприймання зовнішньої форми музичного твору поглиблюють мобільні засоби **виконавської поетики**: прийоми артикуляції,

темпоритм звучних планів, динамічних планів, фактурно-тембрового рельєфу.

Іншими словами, сходження до Істини музики на рівні онтології твору — реального звучання «тут і зараз» — здійснює виконавець (для себе, а потім для слухача), в той час як музикознавча наука «інтерпретологія» вивчає цей процес і власне феномен особистості виконавця (як *спів-*творця) у відповідності до стилю композитора.

На завершення обґрунтування структури «Аналізу та інтерпретації музики» вкажемо не на хиби застарілої моделі «цілісного аналізу», а на певні моменти її відповідності установкам когнітивного музикознавства, що не є очевидним для всіх. Ця відповідність є цілковито доречною на перших кроках перебудови навчальної дисципліни, оскільки педагогіка мистецької освіти свідомо шукає спільних «пазлів» між попереднім та наступним досвідом. Авторська впевненість у спадкоємності базується на філософських засадах наукової картини світу, яка в узагальненому вигляді розгортається як трирівнева система і повторює («накладається» на) будову картини світу музичного твору.

Первісний (не перший, простий, а **глибинний**, бо з нього починається процес зчитування інтонаційної інформації) — це рівень *елементів організованої музичної матерії* (мовностильових комплексів, інтервалів, ладів, акордів). Його відрізняє морфологічно-фонетична конкретність, колористичність, асоціативність і емоційна суб'єктивність слухачького сприймання.

Середній — закони синтаксису, зв'язків елементів авторського висловлювання, що складаються («збираються») слухом/мисленням у художнє ціле — в художню композицію твору. Через знакову систему як «закодовану матрицю» втілюється погляд музиканта (філософа, поета) на світ як цілісну картину буття.

Найвищий — світоглядно-стильовий, філософсько-онтологічний — виникає в свідомості дослідника після певної рефлексії, *post scriptum* («на відстані») як вербальне усвідомлення семантики твору, його авторської концепції. Змістовні конотації різних конфігурацій (теми, символи, структурно-ізоморфні аналогії, синестетичні ефекти) допомагають прояснити зв'язки музичного твору — звучної метафізичної реальності — з навколишнім світом, соціумом та історією, людиною та її культурою.

Музичний твір як семіотичний об'єкт містить в собі багату картину світу, явлену в специфічно звучній «згорнутій» формі, «генетичний код» культури. Завдання аналітики — по окремих першоелементах відтворити смислово цілісність — картину світу, осердям якої є людина.

Вивчення типології форм і жанрів в системі вищої освіти (трьох рівнів) відрізняється мірою досягненості повноти наукової картини в процесі музикознавчої когніції.

Пропонований навчальний посібник структурований за принципом:

– від системного осягнення «живої» зовнішньої форми — до внутрішньої форми музичного твору, чий сутнісний зміст є латентним;

– від *філософського бачення предмету музики та виконавства* — через аналітику доказової бази (нижнього та середнього рівнів) — до розуміння феноменології жанру та стилю твору.

Таким чином, жанр і стиль — основні категорії смислотворення в музиці. Передумовою є набуті в попередньому досвіді практичні вміння та теоретичні знання **систематики** музичних форм класико-романтичної доби (від періоду, простих, складних та складених — до рондо, варіацій, сонатної та циклічної). Бажаними є системні поглиблені знання з історії жанрів та стилів вокальної та інструментальної музики Відродження та Бароко.

Запропоновані теми навчального посібника «Аналіз та інтерпретація музики» поки ще не є повним викладенням лекційно-практичного матеріалу — лише *пролегоменами до перехідного періоду оновлення дисципліни*, які власне вказують на парадигмальні зміни в музикознавчому мисленні в хронотопі останніх 50 років.

Тема 1 «**Музика як аналог особистості**» репрезентує початок входження молодого аналітика в *антропологію музики*, як її уявляють філософи та культурологи.

Образ людини — фундаментальна категорія аналізу музики в історичному та соціокультурному контексті. Як інструмент когнітивного аналізу вона базуються на:

- стратегії розуміння музичного твору як духовної реальності (в цьому сенсі антропологія поступається онтології музики);
- первинності слухового критерію оціночних суджень сприйняття (як в теорії ладового слуху Б. Яворського, теорії контонації І. Мацієвського);
- єдності змісту й форми (діалектичний метод);

- ієрархії функції та структури музичного твору (функціональний підхід);
- супідрядності семантичної та комунікативної функцій (семіотика музичного твору);
- урахуванні різних жанрово-виконавських сфер музикування (форматів комунікації).

Критерієм широко вживаних аналогій «музика як аналог людини» і «людина як смислова модель світу») слугує Я-свідомість музики. Роль цієї категорії недооцінена в академічних методиках минулого, втім мислення працює лише разом із психологічними процесами свідомості. Прикладами слугують такі дослідницькі теми, як:

- «лірика як рід виконавської традиції» (що засвідчила еволюцію мислення звуковими образами від обрядової синкрези до психології буття людини в «чистих» жанрах абсолютної музики);
- артикуляція композиторської рефлексії (парафраз виразу В. Сильвестрова «Музика — це спів про себе та про світ»);
- «композиторське мислення як звуковий універсум».

Тема 2 «**Сонологія музики**» розглядає природу звуку, його вплив на розуміння музики як мистецтва звукообразного світосприймання.

Звук і знак (за концепцією Н. Герасимової-Персидської), sonos (тембро-образ) залежать від багатьох умов: інструментарію, органології, світоглядних настанов та естетики творців музики. Насправді звук має системні якості, його смисл може «розгортатися» та «згортатися» в залежності від стильових механізмів його організації, виконавських можливостей та слухачького креативного мислення.

Головним в онтосонологічній концепції музики (за Н. Рябухою) є розуміння природи звуку та взаємозалежності митців від онтологічних установок на музичну творчість в певну епоху. Наприклад, класико-романтична доба не розглядає звук автономно, а лише в системі функціональних зв'язків мелодії, ритму та ладогармонії, на противагу бароко, митці якої створювали картину світу свого часу на основі поліфонії, лінійного мислення і нерегламентованої («вільної») жанрової системи.

Знак та його об'єктивація в звукових структурах («живому тексті») розкривають свій сенс у виконавській творчості. Музичний символ — різновид знаку, породжений Я-свідомістю композитора, коли за звуковим

комплексом закріплюється певний сенс про те, що «означає» виконавець (за «домовленістю» з Автором).

Ставлення виконавця до звуку як смислової субстанції в різні історичні відтинки європейської культури було принципово різним і залежало від естетики та композиції (процесу творення, композиторського письма). На цій підставі вирізняють типи поліфонії (строгої / вільної), техніку гокету, мотету, мадригальний стиль, концертний стиль, камерний стиль тощо.

Об'єктивація образу людини через систему соціокультурних/художньо-естетичних функцій твору здійснюється в умовах музичної комунікації першочергово через жанр (релігійний; світський; обрядової традиції; академічний спів, музично-театральні жанри, джаз, рок-музика).

«Музична форма: від звуку до стилю» — назва підручника професора С. В. Шипа точно вказує на онтосонологічну сутність музичного мислення, його специфіку.

Тема 3. «**Онтологія музичної творчості**» — розділ когнітивного музикознавства, присвячений духовному аналізу музики як засобу боротьби з безобразністю псевдокультури та вихованню смаку і любові до художніх цінностей людської культури.

Розглядаються питання: формування вищих шаблів аналітичного мислення у виконавців; жанр та стиль як моделі аналітичного інструментарію при виробленні виконавської концепції музичного твору; роль виконавської поетики при відтворення інтонаційної драматургії музичного твору, адекватної авторському тексту, вдумливої, стильної інтерпретації.

Символіка музичної мови — наскрізна «магістраль» історичного розвою композиторського мислення, бо музика не відразу сформувалася як аналог людини. Однак образ людини завжди був смисловим центром для людини-творця будь-якої культури (можна порівняти: візантійські піснеспіви, мадригали, меси, сюїти і сонати доби бароко, симфонії Й. Гайдна, вокальні мініатюри романтизму, модерн початку ХХ століття, «музика» для...»).

Літургійна онтологічна модель європейської музики була історично первинною і не могла не вплинути на антропологічну (світську) культуру.

Тема 4. **Музичний твір як система функцій**. Багатовимірність пізнання, що таке «музичний твір», пояснюється тим, що кінцевий продукт творчості — це репрезентація способу мислення його творця («образ автора», його «музичний портрет»); ширше — звукообразна модель тієї історичної та національної культури, до якої належить композитор.

Для складання алгоритму навчальної роботи надається концептуальна матриця аналізу музичного твору: це — система ключових понять музичного мислення, що відбиває ієрархію художньої організації твору, допомагає усвідомити його як Ціле. Центральним елементом системи є найменша одиниця інформації про музичний сенс — інтонація (спосіб невербального мислення). Засадничими для універсалізації зв'язків музичного твору з Буттям й іншими видами мистецтва постають категорії когнітивного аналізу музичного твору:

Форма (структура),

Зміст (смысл, функція),

Комунікація (=Жанр)

Стиль мислення (+ інтерпретація).

Читати схему можна по-різному: наприклад, зверху вниз по діагоналі — це шаблі слухачької когніції твору. Якщо знизу уверх (дзеркально), увиразнюється дослідницька логіка вивчення композиторського процесу: твір постає як стиль мислення його творця; далі через виконавську комунікацію він стає суб'єктом спілкування для всіх, розкриваючи сенси змісту і форми. Для композитора — своя модель пізнання і оцінки «чужого» твору, яку слід ще вивчати.

Форма є вихідною категорією в процесі осмислення музики, тому що звучна форма (зовнішня звукотворча енергія) об'єктивує *форму внутрішню*, яка є образною системою (драматургія). Разом вони складають оригінальну модель світу, якою її бачить музикант-творець і виконавець (спів-автор). Творчість викликає реакцію, вияв ціннісних сенсів — рефлексію, в свою чергу, її зміст залежить від сприйняття Іншого. Таким є герменевтичне коло: «творчість — сприймання — рефлексія» (в різних комбінаціях).

Отже, музичний твір постає як множина функцій (репрезентативної, семантико-комунікативної, структурно-моделюючої, ціннісно-смыслової), які реалізують через синергію виконавця та слухача буття музичного твору в реальному часі.

Тема 5 «Теорія жанрів музичної творчості» присвячена вивченню типових моделей новоєвропейської та вітчизняної музичної традиції.

Жанр — це спосіб музикування. Етимон слова з французької «genre» означає «рід, вид, спосіб». Дефініції та підходи до вивчення процесу жанротворення в професійній та традиційній музиці різні, але не слід

перебільшувати відмінності: краще виявити їх тяглість, спадкоємність, наприклад, завдяки наявності мовностильових комплексів, що діють в жанрових архетипах.

У вітчизняній фольклористиці склалася фундаментальна дефініція жанру: це «функція, реалізована в структурі»⁴. Те ж саме можна спостерігати і в контексті професійної (академічної) творчості. Вочевидь, не композитори породжують нові жанри, а життя (соціокультурні передумови і потреби людини). Однак саме композитори апробують різні рішення, здійснюють відбір актуальних знахідок жанрової семантики і закріплюють їх в архетипові моделі (правило, канон). Усталене поняття «структурно-семантичний інваріант» слугує інструментом пізнання *жанру як типової моделі музичного твору* в європейській традиції.

Національно-стильові (ментальні) засади музичної культури України закарбувалися у власній жанровій системі (народнопісенній та інструментальній), що як «генний код» впливає на композиторську самосвідомість (від онтогенези до сьогодення).

Окремо розглядаються приклади етно-національного стилю (традиційна культура). У нагоді буде монографія О. Козаренка, присвячена вивченню цього явища через дослідження феномену української національної музичної мови.

Обговорюються складні питання: чи існує мовностильовий словник історичної доби? Чим відрізняються поняття «стиль» і «стилістика», «мова композитора і мислення», «внутрішня і зовнішня форма»?

Визначення типових (жанрових) та індивідуальних (стильових) параметрів музичного твору обумовлені специфікою мислення творця музики, його світоглядними настановами, впливами мистецького оточення. Як наслідок, можна узагальнити картину світу на матеріалі одного жанру певної епохи. Наприклад, дума і псалма — жанрові витвори унікальної культури українського кобзарства як ліро-епічної пісенної традиції XVII–XIX століть (Див.: Частина 2, розділ авторства І. Романюк).

У Західній Європі в добу бароко зародилися такі жанри, як сюїта, соната, концерт, варіації, які переносять ген «культурної пам'яті» в нову еру віденського класицизму і надалі не втрачають актуалізації через здатність

⁴ Ця максима «підслухана» у К. Квітки, озвучена в статтях Й. Земцовського, розвинена в лекціях Л. Новикової (див.: Частина 2).

адаптуватися до нових реалій буття людини романтичної доби, практики ХХ століття з її неостілями та -ізмами.

Вкажемо на тенденцію до втрати певними жанрами своєї моделюючої функції в першій третині ХХ ст., коли змінюються парадигми композиторського мислення. Цей процес розпочав Б. Барток у «Музиці для струнних, ударних і челести». Жанрові імені «музика для...» так само, як і силвестровська «Метамузика» як знаменник смислотворення — це «ключі» до нової метафоричної природи жанро-творчості; жанр стає quasi-жанром.

Резюме. 1. Теорія жанру в етномузикології посприяла розумінню жанрових явищ професійної культури в багатстві та розмаїтті їх проявів у часпросторі музичної комунікації, в якому *функція, реалізована в структурі*, утворює (полі)семантичний текст твору (наспів).

Жанр як категорія музикознавства означає тип функціонування музичного твору, його приналежність до усталеної історичної доби, сімейства (групи); відповідно, жанр — це тип комунікації.

Типологія жанру музичного твору напрацьована в кандидатській дисертації авторки. Жанрова модель виглядає як об'єднані концентричні кола (візерунок зрізу зрубаного дерева) і унаочнює «рух» слухового сприйняття зовнішньої форми як розгортання внутрішньої форми твору:

«тип інтонації —
тип композиції —
тип драматургії».

Тема 6 «**Мовностильові парадигми класичної української музики минулого та сучасності**» містить аналіз творів Б. Лятошинського, В. Силвестрова, В. Бібіка, Є. Станковича, Л. Дичко, І. Карабиця, В. Губаренка, О. Щетинського, Д. Малого) через механізми «композиторського мислення».

Відзначені загальні тенденції в українській музиці ХХ століття, які продовжують на національному ґрунті загальноєвропейський досвід:

1. відкритість композиторів ретростильовим впливам (на ґрунті ідеалізації естетики бароко та класико-романтичного стилю);
2. композиторська реінтерпретація жанрів та стилів, їх взаємодія;
3. тенденція до пересемантизації музичної мови — поява терміна «метамова»;

4. міжкультурна взаємодія та мовностильова асиміляція елементів різних традицій в одному твору (композиції, альбомі).

Окремо розглядаються дихотомії «музичний стиль & композиторське мислення», «національний стиль — індивідуально-авторський стиль», оскільки визначення стилю — заключний етап когнітивного аналізу.

Мислення композитора є результатом його світогляду та способу писати музику (мова/техніка композиції). З одного боку, записаний (надрукований) твір композитора є онтосеміотичним об'єктом для виконавця. З іншого — його буття і подальша доля залежать від виконання. Тобто запорукою екзистенції твору є його виконавська інтерпретація в численних версіях; «живе» спілкування з публікою забезпечує звучний текст — артефакт співавторства (композитор — виконавець) і спів-творчості (виконавець — слухач).

Семіотика музичного тексту розкриває об'єктивні закони інтонаційної мови, які пояснюють звучну реальність музики, ідеальну модель буття. Тому інтонаційний зміст музики має велике значення для розуміння авторської семіотики твору, допомагає віднайти відповідність (аналогію) законів Буття і музики як образу світу, людини, космосу.

Проблемні теми. Метамова як результат фундаментальних змін у відчутті композиторами звуку/тону, вибір нових технік композиції, залучення електронних інструментів. Трансформація класичного формату музичної комунікації. Роль виконавця у творенні музики (в умовах сонорно-алеаторних композицій).

Гетерогенність музичної культури та виконавства, які відчувають на собі міжкультурну взаємодію автентичної традиційної музики, серйозної академічної (оперний театр, симфонічна та камерна музика) та популярної (естрада, джаз, рок) традиції музикування. Проблема вибору ціннісно-сміслових орієнтацій, критерії етики та естетики сприймання музики.

Розкриємо зміст когнітивного аналізу музичного твору та стратегічних тем, що будуть продовжені в наступних частинах навчального підручника іншими авторами і на різностильовому матеріалі. Важливо означити найбільш показові теми аналітичної когнітивістики, якими слугують: «Форма і жанр музичного твору», «Онтологія музичної творчості», «Духовний аналіз музики».

ФОРМА І ЖАНР МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Музикознавство ХХІ століття зазнало преображення змісту соціокультурних, етико-філософських комунікативних функцій та завдань. У світлі зміни мисленневих парадигм мистецтво композиції по-новому осмислює зустріч з людиною як суб'єктом композиторської творчості і тому заходить на «територію» гуманітаристики.

Філософський погляд на форму. Музичний твір має внутрішню і зовнішню форму, яка постає живим організмом.

Живий організм — дерево, метелик, квітка — функціонує. Тому і музика як жива істота, «дерево» — потребує живого погляду на природу та закони свого існування. Звідси розуміння, що не може бути раз назавжди створеної «форми» (хоча, зрозуміло, що твір структурований як графічний запис; отже, він усталений, він існує, але без виконавця лише потенційно).

На цій підставі будемо розрізняти форму музичного твору в двох її вимірах: форма *внутрішня* і форма *зовнішня*.

Внутрішня форма — це змістовна сутність твору, яку розкриває тематична організація і в яку закладено авторську концепцію через єдність композиції та драматургії. Тобто твір «береже» духовний досвід творчості композитора, він свідомо його духовного світу, звукова об'єктивація життєтворчості.

Зовнішня форма (як існує музика?) залежить від музичної комунікації, трьох позицій музикування, в системному явленні під час «живого звучання» тексту/твору:

Хто грає? (суб'єктність творчості)

На *чому* грає? (онто-сонологія, органологія)

Для *кого*? (психологія спілкування, прагматика).

Зовнішня форма — це виконавська версія написаного тексту/твору, яка безпосередньо залежить від жанрової природи певного виду виконавської творчості (спів & інструментальна музика; часопростір крупної форми опери, симфонії з відповідними умовами комунікації & камерний, як в вокальній мініатюрі тощо).

Жанри породжує не композитор, а життя — соціум, колективна людина. Приклади на обрядове дійство, церковні піснеспіви; функції колискової, літургійні жанри.

Функції типізації, які сформувалися в практиці новоєвропейської культури, можна уявити у вигляді кіл на зрубленому пні дерева, що вказують на його вік.

Глибинний, що лежить в основі «жанрового древа», — тип інтонування.

За ним йде **типізація форми-композиції**, яка генетично відбувалася не сама по собі, або в голові композитора, а в царині певних жанрів. Останні регламентують музичну семантику «в середині» віднайдених і повторюваних структур (рондо, сонатна, варіаційна, двочастинна, тричастинна, циклічна).

Тип композиції в конкретному творі розрізняється за тематичним наповненням та розвитком образу — третє «коло» *типізації* — *жанрова драматургія*. Наприклад, симфонія має лірико-драматичну, ліро-епічну концепцію. Опера може бути визначена через інше жанрове ім'я: *seria*, *buffa*, опера-казка, опера-балет, ліричні сцени. Ці приклади розрізняються саме за драматургічним чинником.

Нарешті, саме велике «коло», майже «без берегів» — це **рід** художнього показу дійсності (лірика, епос, драма, гібридні новоутворення).

Слід розрізняти жанр і жанровість. Жанр як система функцій має об'єднувати в конкретному творі усі названі рівні типізації, в цьому випадку маємо справу з відносно «чистим» жанром, або наявним жанровим каноном (до фольклорних прообразів можна використовувати термін «архетип»). Якщо в інтонаційній драматургії твору співіснують (розрізняються слухом) кілька елементів з різних жанрових моделей, тоді він є полісемантичним за рахунок проникнення в основну жанрову структуру інтонацій з інших жанрових моделей (наприклад, токато, етюд, фантазія, балада, соната). Це й є явище жанровості, яке «мігрує» в інший семантичний вимір.

Жанровість — це інтонаційна проекція жанру, яка вужче за жанр, бо структурована за іншими законами і входить в іншу жанрову «орбіту». Але з іншого боку, жанровість більш гнучка матерія, яка збагачує звичний тип музично-жанрової семантики змішанням різних елементів, породжуючи нові сенси і значення. Отже, жанр — це структурована система. Жанровість — функція інтонаційного збагачення та оновлення елементів старої жанрової системи, що впливає на стильову якість мислення.

ОНТОЛОГІЯ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Когнітивне музикознавство розглядає проблеми культури та людини (як її творця) в онтологічному обрії. Мета навчальної дисципліни «онтологія музики» полягає в тому, щоб визначити засади *вчення про буття музики* як форми самосвідомості (за Г. В. Ф. Гегелем).

Яке явище означає категорія «онтологія музики»? Відповідь: буття музики як духовної реальності, в якій людина перебуває з Богом. Інакша (ніж у академічної науки) логіка надає здобувачам розуміння європейської музики, яка генетично перебувала в царині церковної культури. Якщо семіологія вчить, що музика — мова спілкування з людьми, то онтологія вказує на першопричину — Богоспілкування.

Завданням підрозділу є ознайомлення здобувачів з духовними засадами буття музики.

Дефініції. Онтологія музики — це спосіб самоздійсненності особистості музиканта через спілкування комунікантів «композитор — виконавець — слухач» в єдиному часопросторі музичного твору, що звучить (звучний текст культури).

Онтологічними параметрами музичного твору є час (горизонталь), простір (вертикаль) та смисл (вектор сходження). Визначальними критеріями онтологізму музичного твору є:

- суб'єкт музики, свідомість якого віддзеркалює культурну традицію, до якої належить;
- способи спілкування, типи комунікації (зовнішня Я=Інший, міжособистісна, Богоспілкування внутрішня: Я=Я);
- духовний шлях сходження (профіль драматургії твору, при якому кожний шабель розвитку є вищим за попередній, і на верхівці — досягнення просвітлення, катарсису).

Надзавдання науково-художньої інтерпретації музики в двох її значеннях: як духовної рефлексії людини-творця та дзеркала Божественного Логосу — не викривити задум автора, його творче завдання.

Якщо творчість — то є спілкування, тоді досвід музикування в онтологічному сенсі означає не лише спосіб буття музичного твору (суто філософський погляд на природу музичного звука/sonos'a): він більше, ніж текст культури: це досвід самоздійснення людини в процесі музичної діяльності.

Онтологія музики постає засадничим розділом когнітивного музикознавства, яке навчає музикантів (виконавців, слухачів) найбільш глибинним законам пізнання. Як спеціальна дисципліна вона складається із взаємопов'язаних підрозділів:

- онтологія творчості (в якій суб'єктом є композитор);
- онтологія музичного твору — маніфестує картину світу та художню поетику (стиль) його творця (через виконавців);

– онтологія виконавства (суб'єкт — співак / інструменталіст, диригент або творчий колективу): першочергова увага приділяється механізмам і наслідкам музичної комунікації (через функції свідомості «сприймання — творчість — рефлексія» (І. Котляревський)⁵.

Така структура онтології як вчення про музику охоплює герменевтичне коло, учасники якого знаходяться в безпосередній залежності один від одного, і разом вони являють єдиний, цілісний організм, що живе хоча і в різних хронотопах (*великому* — історії та *малому* — біографії конкретних митців), втім за неодмінними духовними законами буття (відповідно, й пізнання).

Головне — розуміти, яке значення має онтологія для виконавця: це **спосіб існування музичного твору в «живому» звучанні** (на відміну від *потенційного* буття в графічному запису, або *віртуальному* — після прослуховування/виконання, яке залишається в пам'яті як «згорнутий текст»).

Концепція онтології музики вперше представлена в кандидатській дисертації Л.Зайцевої (ХДАК, 2004). Її сутність розкриває концептосфера, яка є результатом категоріального синтезу філософії, богослов'я та музичної науки⁶. Між трактуванням терміна в цих сферах існують відмінності, тож треба спиратися на специфіку обраного музичного матеріалу для більш відповідного вибору методології. Наприклад, якщо у новоевропейській філософії вчення про буття є чинником раціонального пізнання світу, його матерії, то в богослов'ї онтологія відкрита Богу і не може бути до кінця «логічно прозорою» для людини, однак може відкритися, як Дар, свідчення, духовна реальність. Ця установка вказує на докорінну відмінність філософського дискурсу онтології та християнської онтології (як сфери Божественного Логосу).

У музичній культурі християнської картини світу осердям є досвід Віри людини. При аналізі творів, написаних в царині церковної (храмової) культури слід спиратися на такі ціннісно-сміслові координати, як:

- християнські дихотомії «Бог — людина», «Образ і Подоба», «Дух — душа»;

⁵ Такий собі «кубик-рубик» (з трьох сторін якого позначено «Творчість — Сприймання — Рефлексія»), в якому в символічній формі зафіксовано універсальна дія усіх трьох функцій з тією лише відмінністю, що причинно-наслідкове спрямування у кожного з учасників комунікації різне: якщо слухач починає із сприймання, автор-композитор — з творчості, дослідник та виконавець «народжуються» із здатності до рефлексії.

⁶ Див. Таблицю до Розділу 1.

- Богоспілкування (онтодіалог), синергія (співпраця, поєднання енергій Бога та людини);
- онтотрансцензус (духовне переображення людини, вищий рівень її самоздійсненості як християнина).

Тяжіння музикознавців до пізнання духовної природи музики в певний історичний момент виявило неадекватність усталених методів аналізу творів мистецтва в академічній науці. У 90-ті роки спостерігався злет культурологічних концепцій, присвячених «розширенню» свідомості музиканта до меж всеохоплюючої культури. Це відбувалось різними шляхами: завдячуючи вивченню церковної культури та духовного співу (праці Н.Герасимової-Персидської), або через любов до особистості музиканта (композитора), висвітлення взаємозв'язку психології та композиції (концепція С. Тишка про життєтворчість М.Глінки).

Велике значення мають філософські та літературознавчі концепції на розуміння музичного мистецтва (праці О. Самойленко, як рефлексія на творчість М.Бахтіна, О.Леонтьєва та інших психологів та філософів ХХ століття). Однак вивчення цих блискучих авторських концепцій і багатьох інших музикознавчих джерел не розкриває в повній мірі *онтологію* як систему зв'язків та відносин цілісної культури та людини крізь призму музичного твору. Тому що пліромність як сукупний досвід людства (повнота духовного бачення об'єкту пізнання) виникає лише на підґрунті світоглядної (релігійно-філософської) традиції нації, до якої належить той чи інший митець. Наприклад, українська музика має духовні скрижалі, укорінені в межах парадигми християнської культури. Отже, онтологічний аналіз — це шлях пізнання музики через синтез усіх сторін буття людської культури, включаючи досвід християнської антропології музики.

Резюме. 1. Виняткова роль онтології музики полягає у розкритті її впливу на сучасне суспільство, зокрема, формування мистецької еліти української нації. Вчення «Онтологія музики» забезпечує оволодіння здобувачами методами філософського бачення світу та образу людини. Спрямованість на духовний (онтосеміотичний) рівень мислення, який відповідає за творчу самореалізацію виконавця, забезпечує системний підхід до виконавської діяльності, уявлення про її цілісну модель:

- від звуку (першооснови буття) — до стилю;
- від рефлексії над своїм досвідом музикування — до **феноменології творчості** (розділу про оцінку життєтворчості видатних музикантів).

Отже, онтологія пояснює роль музики як Божественної комунікації, її місію — возз'єднання історії та мистецької практики «тут і зараз» в перманентному розгортанні хронотопу Вічності для майбутніх поколінь.

2. В жанрах і формах релігійної культури онтологія постає категорією духовного досвіду людини віруючої, яка визначає її образ як *homo credens*. Онтологічний аналіз народжується як «зустрічний рух» від живого світоспоглядання досвіду церковного співу (храмової культури) — до усвідомлення аналогії онтологічної моделі музичного твору не лише в церковній, а й у світській сфері творчості. Відтак музикознавство долає «розрив» культурно-історичного та семіотичного підходів в межах антропологічної творчості, тобто *музики як аналога людини*.

Таким чином, онтологічна концепція музики допомагає з'ясувати історичну спадкоємність музичної теорії (від часів античності) з культуро-творчими процесами Нового та Новітнього часу та філософською інтерпретацією *музики як духовної реальності*. Понад те, весь накопичений багаж теоретичних знань (лад, гармонія, мелос, ритміка, синтаксис, форма) вбудовується у систему вищого ладу — хронотоп музичної культури християнського світу. В цьому сенсі онтологія — не просто музикознавча категорія: за нею постає сфера духовної діяльності особистості музиканта, через неї *пізнається міра проявленості глибинної орієнтованості буття* в музичному творі (творчості митця).

3. У богословському дискурсі категорія «онтологія музики» дотична до сфери духовності: від цих двох термінів унаочнюється третій — духовна реальність (реалізм), з притаманними двом першим ознаками, але на значно вищій висоті, яка дозволяє побачити світську культуру з «християнської дзвіниці».

Цінність онтологічного підходу полягає в моделюванні закономірностей організації твору через буттєві параметри (час — простір — смисл): від елементів музичної мови — до картини світу (в якій підсумовуються мовностильовий, композиційний та найвищий — світоглядний — рівні) для їх адекватного відтворення в процесі музикування (сприймання/розуміння/дослідження).

ДУХОВНИЙ АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Поява дефініції «духовний зміст музичного твору»⁷ була симптоматичною. Градус актуалізації терміну «духовність» від 90-х рр. ХХ до 20-х ХХІ століття до нині різко підвищився, що підтверджує поширення цитувань біблійних текстів, інтерес до церковної культури і поява серйозних досліджень про музику християнського світу, і, як наслідок, закріплення назви «християнська антропологія музики», синонімічної до духовного аналізу в музикознавстві.

Проблема полягає в тому, *як? яким чином* підходити до самої методики аналізу проявів духовності, з одного боку, і з іншого — в масштабі «території» духовності, власне, в самому предметі духовності в музичній творчості. Одні вважають, що місце духовності виключно в храмі; інші є прибічниками метасистемного погляду на співвідношення світського і духовної життя людини, особливо творчої. Після третини століття (від 1985 р.) до теперішнього часу не склалася єдина усталена точка зору на *musica sacra* — коло явищ духовної герменевтики.

Пропонуємо іншу когнітивну позицію: розглянути прояви духовного змісту у музиці не через дихотомію (релігійне/світське; Дух — Душа), або суміжність функцій комунікації (авторські твори на канонічний текст, але для концертного виконання), а за принципом *вертикалі*, який визначає місце музики у цілісній онтологічній картині світу. Наукові уявлення мають бути відповідними світовлаштуванню Буття.

Досвід синхронізації термінології музичної науки з досягненнями гуманітарних та точних наук підтверджує тезу про те, що: «Музика є найвищою формою безпосереднього пізнання Істини» (Варавкіна-Тарасова, 2014 : 6). В англomовних текстах він визначається як ідеаційний (від *idea* — думка, поняття, образ). Цей аспект визнає наявність об'єктивації гуманітарного знання (музикознавство — складова гуманітаристики), наукового пояснення з позицій міфологічного, релігійного типу ціннісної свідомості, як установка на дію. Наскільки глибшими та цікавішими є основні концепти, що представляють синергійну стратегію аналізу духовних явищ!

В типології музичної семантики відсутня позиція — духовна реальність, яка необхідна для розуміння онтології музичного твору. Цінність того або

⁷Див.: дисертацію Н.П. Варавкіної-Тарасової ... канд. мистецтвознав. ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2014.

іншого наукового підходу багато в чому визначається акумуляцією індивідуального досвіду музикознавців різних поколінь. Надія Варавкіна-Тарасова присвячує свою роботу пам'яті Учителя Арсенія Миколайовича Котляревського. Під духовною реальністю авторка має на увазі таку метафізичну висоту творчого Духу, який більше, ніж творчість, твір і його автор і який закарбований в них, як Присутність (Божого Духа). Різномірні знакові системи об'єктивації духовного змісту музики автор об'єднує в розряд інтонаційно-синергійних символів. Критерій їх відбору — приналежність музичних лексем до енергії творіння: це може бути один музичний тон, або зашифрована в графічних символах система духовних каналів (у вигляді інформації, що містять, наприклад, знаменна і кондакарна «азбуки», риторичні фігури *passus duriusculus*, *pathoroija*, *tirata*).

Розшифровка звучнографічних символів та візуалізація процесу голограми в «співочому полі» Літургії (духовного зору людей, які співають, *homo credens*) виявляє глибинну спорідненість з духовним змістом музичних шедеврів Й. С. Баха, Л. Бетховена, А. Брукнера, М. Лисенка, М. Леонтовича.

Духовний аналіз творів відштовхується у своїх *тактичних* основах від напрацьованих музикознавством принципів (структурно-функціонального, жанрового, стильового методів), в той самий час відповідає й новій *аналітичній стратегії*. Йдеться про четвертий вимір музичного твору (після горизонталі, вертикалі та глибини), що досягається не стільки людською логікою *ratio*, скільки багатством внутрішнього досвіду досягнення духовних законів буття музичними засобами.

Звук, що має хвильову природу, розглядається в системі зв'язків з енергією, кольором і світлом; синтез цих елементів духовного поля Землі і людської творчості кожний раз виявляється в синхронії своїх духовних значень за рахунок: 1) універсальності знакових систем духовних форм життя (особливо релігійно-храмових, науково-філософських знань, давніх духовних практик); 2) запрограмованості загальної онтології музичного твору функціональною віссю *i:m:t*. Завдяки цьому усвідомлюється не лише процесуальна-часова природа музики, але й просторова координата її Буття.

Хронотопічний «профіль» духовного твору у процесі слухацького сприймання співпадає по конфігурації з молитовним станом людини: занурення в молитву (i), бачення своєї гріховної природи, душевне хвилювання (m) і, нарешті, на завершальному етапі (t) проявляються такі метафізичні виміри, як Вічність, Космос, Одкровення, і відчуття радості

(ентілехія Богоспілкування). До кожного з них музика геніальних творінь має безпосереднє відношення.

Просторова символіка Числа, Храму, графічних знаків увиразнює принцип вертикалізації, що є засадничим для осягнення духовного змісту музики. Вертикаль «Бог — людина», *musica humana — musica mundana*, сакральні знаки християнської культури (інтонаційні звороти, усталені мелодії і ритмоформули, темброві та фактурні особливості) координують ієрархічні взаємозв'язки музичного твору з духовним буттям (літургією), допомагають вдумливому дослідникові сформулювати закон відповідності між духовною природою Буття та мовою музичного мистецтва, *між духовною реальністю і музичним твором*. Павло Флоренський визначив цю відповідність терміном «синтез мистецтв» в храмі і церковному обряді, підкресливши тим самим значущість рукотворної творчості людини в справах Божественного світу.

Оберненість на духовність (яка для світської свідомості уявляється ширшою за релігійно-обрядову онтогенезу) важко «пробивається» в консервативній свідомості музикознавців академічної школи. Факт впливу релігійних чинників на художню свідомість творців музики отримав визначення в дієслівній формі «синхронізація». Її найбільш сміливим вираженням стало накладання функцій і : m : t на богословську тріаду «Віра: Надія: Любов». Спробуємо стати на точку зору автора і поміркувати.

Очевидно, що «Віра. Історія таїнства» (Варавкіна-Тарасова, 2014 : 14) — це констатація матеріально явленої звукової форми музики не як самовираження, а як **саме** Буття (музика виявляє себе світу сама, без раціонального, чисто прагматичного пояснення). «Надія. Очищення серця» — це не лише показ мотивацій психології людини (боротьби, поневірянь, зльотів і падінь): це нагадування про те, що «спочатку була молитва». Іншими словами, процесуальність функції *motus*'а розгортається не лише через діалектику, а й Логос усіх наявних в історії форм і принципів музичного буття. Можливо, на цій підставі багато філософів ХХ ст. (особливо структуралісти) порівнюють музику з соціальними формаціями людства в аспекті подібності їхньої форм (праці К. Леві-Стросса).

Вищим ступенем музичного розвитку в творі завжди вважалася реприза, сенс якої у більшості зразків камерної і симфонічної музики ХХ ст. — осягнення нової якості вихідної ідеї-образу. Наявність коди кореспондує до славетного концепту Аристотеля *катарсис* («Поетика»), коли досягається *просвітлення*, небесне блаженство (слухайте «постлюдійні» твори

В. Сильвестрова: Четверту симфонію, «Метамузику», «Багателі» як жарт «постмодерніста»).

На думку Н. Варавкіної-Тарасової, заключний етап музичної драматургії співпадає із завершальною стадією дії Трьох Божественних Іпостасей: «Любов = Досягнення Краси»!

Важко щось додати до такої катарсичної концепції! Це твердження – інсайт дослідницької оптики (межа пізнання), коли слова вже не потрібні. Є лише Буття, і нехай в ньому завжди лунає МУЗИКА...

Бібліографічний список

Бурцев, М. В. (2023). Християнські мотиви в оперній і камерно-вокальній музиці XVII — XX століть : наукове обґрунтування доктора мистецтва. 89

Варавкіна-Тарасова, Н. П. (2014). Духовний зміст музичного твору: дис. ... канд. мистецтвознав. Харків : ХНУМ імені Котляревського, 200.

Гнатишин, О. (2018). Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій : монографія. 2-ге вид. Львів : Вид-во Львівської політехніки, 599.

Зайцева, Л.А. (2004). Онтологічна концепція музики (на матеріалі світських та духовних жанрів): автореф. ... канд. мист-ва. Харків, ХДАК, 22.

Каплієнко-Ілюк, Ю. В. (2016). *Аналіз музичних творів*. Місто.

Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. НТШ.

Котляревский, І.А. (1983). Музично-теоретичні системи європейського мистецтвознавства. Київ : Муз. Україна, 157.

Москаленко, В. Г. (1998). До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство* : зб. ст. / відп. ред. І. Ф. Ляшенко. Київ, 28. 48–53.

Немкович, О. (2008). Українське музикознавства XX століття як система наукових дисциплін. Київ: НАН України, ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 534.

Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo interpretatus в музичному мистецтві XX — початку XXI століть* : монографія. ХНУМ імені І.П.Котляревського.

Побережна, Г.І. (1999). О феномен рекурсії в Біблії та музиці. *Музика і Біблія*: зб. ст. К., 20-31.

Романюк, І. А. (2009). «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладі української музичної культури): автореф. дис... канд. мистецтвознав. Харків : ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 17.

Романюк, І. А. (2010). Ціннісна семантика національної української картини світу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. (на честь 55-річчя Л.В.Шаповалової) ; ХДУМ ім. І.П. Котляревського. Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 29, 51–70.

Рябуха, Н. О. (2016). Онто-сонологічна концепція музики: на матеріалі фортепіанного мистецтва ХХ століття : дис... ... доктора мистецтвознавства. Харків, 400.

Шаповалова, Л. В. (1984). Проблеми жанрової типології. *Музика*, 3, 3-4.

Шаповалова, Л. В. (2008). Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України імені П. І.Чайковського. Київ, 37.

Шаповалова, Л.В. (2017). Інтерпретологія як інтегративна наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство*: зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського [відп. секр., доктор мист-ва, проф. Л. В. Шаповалова]. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 46, 289–300.

Шаповалова, Л.В. & Александрова, О.О. (2020). Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga : Baltija Publishing, 1– 20.

Шепеленко, Н. Б. (2018). Втілення жанрового канону ораторії у творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII-XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознав. Харків : ХНУМ імені Котляревського, 210.

Шип, С. В. (1998). Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 368.

Ясіновський, Ю. (2015). Музикологія у сучасному науковому дискурсі, або Чи наука про музику може стати університетською дисципліною у сучасній Україні. *Наукові записки УКУ*. Ч. 7 : Історія, 2, 27–48.

Hinrichsen, Hans-Joachim (2013). *Musikalische Interpretation und Interpretationsgeschichte. Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven* / Ed. Michele Calella, Nikolaus Urbanek. Verlag J. B. Metzler Stuttgart Weimar, 184–200.

Shapovalova L. Spiritual reality of the musical Composition and Methods of its Cognition. *Music Science Today: the permanent and the changeable : abstracts of the 10th International Scientific Conference*. Daugavpils : Daugavpils University Academic Press «Saule», 2015. P. 16-18.

Shapovalova L. Interpretology as an integrative science. *XV Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale*. Istituto Superiore di Studi Musicali "G. Lettimi". Rimini : UniversItalia, 2018.

Shapovalova, L. (2015). Spiritual reality of the musical Composition and Methods of its Cognition. *Music Science Today: the permanent and the changeable : abstracts of the 10th International Scientific Conference*. Daugavpils University Academic Press «Saule». 16 –18.

Shapovalova, Liudmyla; Govorukhina, Nataliya; Zinchenko, Viktoriia; Varavkina-Tarasova, Nadiia; Derkach, Larysa. The "cherubim song" genre in ukrainian musical culture. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol.13. Issue 1. P. 148-153.

<https://doi.org/10.33543/130132148153> ID *Web of Science*: HTM-7802-2023

Shapovalova, Liudmyla; Bohdan, Kysliak; Ruslana, Vavryk; Zinchenko, Viktoriia; Bohdan, Katryniak. Solo instrumental concert with the participation of folk and percussion instruments in the context of the new european tradition. *AD ALTA-journal of interdisciplinary research*. 2024. Vol.14. Issue 1-XLI. P.72–78. https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/140141/papers/A_12.pdf WOS:001228321900012 ;ISSN 1804-7890

Liubov Serhaniuk, Liudmyla Shapovalova, Yuliia Nikolaievska, Svitlana Melnyk, Dmytro Zaporozhan. Poetics Of Musical Baroque: Aesthetics, Performing Traditions, Interpretation. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 2024. <https://doi.org/10.51576/ymd.1559217> (Scopus)

Shapovalova, Liudmyla, Chernoiivanenko, Alla; Bondar, Ievgeniia; Filatova, Olha; Murza, Svitlana (2024). The influence of genre and species characteristics on musical and performing interpretation. *Revista de Investigacao e Ensino das Artes (Journal of Research and Arts Education)*. Vol. XVII (33). Pp. 169-184. DOI 10.53681/c1514225187514391s.33.241

Yuliia Nikolaievska, Liudmyla SHapovalova, Marianna CHernyavska, Nataliya Govorukhina. Pastoral in instrumental and vocal music 18-21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special Issue No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX.). pp.136–140. Web of Science http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110220/papers/A_23.pdf.

КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ

1. Визначте основні поняття та категорії когнітивного музикознавства з трьох позицій:

- з точки зору виконавського мислення та практики музикування;
- слухацького сприймання музичного твору;
- дослідницької стратегії щодо авторської семіосфери твору.

2. Надайте порівняльний аналіз двох дефініцій:

«музика як мова» & «мова музики» через етимон, когнітивну функцію, власні рецепції. Надайте приклади.

3. Охарактеризуйте розуміння стилю та жанру в добу бароко та класицизму; чи є спадкоємність між ними в мовностилістичних засобах?

4. Що таке авторська семіосфера музичного твору?

5. Чи існує «національний музичний романтизм»? Наведіть приклади.

6. Надайте авторський коментар до окремих тем підручника С. Шипа «Музична форма: від звуку — до стилю», які ви вважаєте найбільш креативними для виконавців (на вибір).

7. Яким чином можна розмежувати музичну форму від жанру? Який в цьому сенс для музикознавця (виконавця, слухача). Назвіть історичні етапи взаємодії принципів формо- і жанротворення.

8. Проаналізувати жанрові моделі в творчості композиторів доби бароко: пастораль, сюїта, менует, арія, буре, мюзет, тріо-соната, концерто гресо.

9. Порівняти їх історичну трансформацію в творчості композиторів класицистів та романтиків.

10. З'ясувати долю жанрів «мадригал», фуга, духовний концерт (кантата), реквієм, *синфонія* в композиторській практиці ХХ–ХХІ століть.

11. Чи існує в сучасному музикознавстві антропологія музики?

12. Що таке «духовна традиція» в музичній культурі? Якими є критерії духовності.

13. Як співвідносяться онтологія та антропологія музики?

14. Якими є закони звукообразного мислення, коли йдеться про музику як аналог людини?

15. Українська картина світу в традиційній культурі. Її особливості в творчості фундаторів ХІХ століття.

16. Духовна спадщина українських композиторів ХХ–ХХІ століть (на прикладах із власного репертуару).

17. Онто-сонологічна концепція музики: на матеріалі творчості митців ХХ століття.

18. Композитор-деміург. Звук — Тон — Образ.

19. Стиль композиторського мислення формується в процесі життєтворчості чи дається як Дар?

20. Специфіка музичного мислення і мови: ваша гіпотеза під впливом реальної зустрічі з класиком або сучасником.

ДОДАТОК

Алгоритми когнітивного аналізу

Варіант А (загальний)

1) Визначення жанрового імені музичного твору; аналіз жанрової стилістики твору через його порівняння з ustalеним структурно-семантичним інваріантом (відповідного до обраного жанру: наприклад, токату, сюїта, елегія, концерт, соната, цикл мініатюр, симфонія).

2) Виокремлення основної теми — як вихідної моделі («ядра») музичного мислення композитора та організації змістовної (внутрішньої) форми і способу її викладення. Тема — «конспект» композиції та драматургії твору.

3) Визначення техніки письма (стилю мислення); пояснення історичного контексту, взаємообумовленість теми жанровими впливами певної доби, естетичними позиціями та виконавськими параметрами.

4) Аналіз драматургії твору з акцентом на функціях розвитку музичного тематизму і : m : t; розуміння «композиційного профілю» як свідчення новачності / традиційності мислення композитора, графічна фіксація результатів драматургічного аналізу.

5) Сильова приналежність твору. Сильова ієрархія музичного твору віддзеркалює усі «поверхи» процесу стилетворення в музиці: від інтонації — до стилю композитора, національної школи, історичної епохи. Національні ознаки стилетворення; їх роль в системі індивідуально-композиторського стилю; взаємодія і взаємозалежність із жанровою системою національної (регіональної) музичної культури.

6) Виконавський стиль можна залучити до «матриці» наукового опису в разі наявності аудіо-запису, можливості познайомитися з інтерпретацією конкретного носія інтерпретативного мислення (співака, піаніста, творчого колективу — хору чи оркестру).

Визначення виконавського стилю має спиратися на такі параметри: темп (агогіка), артикуляція, темброві та динамічні палітра.

Варіант Б

Онтологічний аналіз музичного твору

Завдання — на прикладі обраного твору (бажано з власного репертуару) виявити якості онтологізму, закладені в музиці, продемонструвати оволодіння концептосферою онтологічного аналізу через розуміння понять, категорій, зв'язків між явищем і дослідницьким інструментарієм.

1) Образ людини — картина світу; її проєкції:

- світоглядні — ...
- жанрово-семантичні — ...
- мовностильові — ...

Висновок: яким постає історичний хронотоп культури (світської/релігійної).

2) Визначення онтологічної картини світу музичного твору:

✓ в умовах мистецького синтезу (музика — театр — кіно — література — поезія — хореографія);

✓ в інструментальному або симфонічному жанрах.

1 рівень — філософсько-світоглядний (людина та її система цінностей);

2 рівень — жанр (жанрове ім'я), який обумовлює формат картини світу (=проєкція філософсько-світоглядних принципів);

3 рівень: музично-композиційний і мовно-стилістичний.

Варіанти висновків:

а) жанровий хронотоп твору може бути:

- *камерний хронотоп* — людина душевна (homo animus); типовими є драматургічний профіль «хвилі», міжособистісний (горизонтальний) тип комунікації;

- *великий концептуальний хронотоп* (опера, симфонія); його складові є спорідненими до камерного (homo animus); драматургія «хвилі», міжособистісний тип комунікації; з додаванням театральнорепрезентативних ознак картини світу — драми, епоса, наративу, притаманних масштабним жанрам;

- *літургійний хронотоп*: тут діють закони вічності, духовної ієрархії (сходження), наявні графічні символи (кола, лествиці, хреста), музичні архетипи культури християнського світу (спів, монодія, молитовність, антифон, сакральні образи, інструменти і тембри співацького голосу).

Стиль музичного твору безпосередньо залежить від жанру і виконавського хронотопу.

Якщо твір синтетичного жанру (опера, балет, мюзикл, хорова симфонія тощо), тоді є показник — **композиторська інтерпретація жанру** (з урахуванням літературно-поетичної фабули лібрето).

Сценічно-вокальні персонажі точно вказують на концертно-репрезентативний тип комунікації (наявність сценічного простору, функціональної межі між виконавцями та слухачами).

Якщо наявний канонічний текст (в літургії, реквіємі, духовних піснеспівах), то хронотоп визначається як літургійний, через драматургію «шлях духовного сходження» та «духовну вертикаль» (тип комунікації — Богоспількування). Час йде по колу (символ вічності), замість психологічного часу, що вимірюється метро-ритмічними одиницями (тактами, метром).

Якщо твір належить до «абсолютної музики», тобто немає позамузичних впливів на його музичну семантику (сюїта, соната, симфонія, концерт, варіації), тоді висновки спираються на іманентно-музичні закони організації звукообразного смислу — інтонаційно-драматургічний аналіз.

Як наслідок, у реципієнта відбувається атрибуція стилю, як:

- ❖ ІНДИВІДУАЛЬНО-КОМПОЗИТОРСЬКОГО;
- ❖ НАЦІОНАЛЬНОГО (етнічного), якщо наявні впливу фольклору);
- ❖ ІСТОРИЧНОЇ ДОБИ.

Наостанок, важливе зауваження: добувачі мають знати, що в процесі пізнання стилю музики немає чисельних (першочергових, другочергових і т.д.) параметрів. Тобто алгоритм аналізу не обов'язково лінійний; навпаки, він може бути комплементарним, спорадичним. В залежності від музичного твору, його складності, популярності, а також від слухацького досвіду виникнення відповідей на завдання про стильову атрибуцію музичного твору «впливає» з підсвідомості в будь-якому порядку. Головне, що остаточна дефініція має бути інтегральною величиною: усі «пазли» різномасштабних проявів стилю в музиці мають скластися в онтологічну картину твору.

Розділ 2

**АНАЛІТИЧНА ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТОЛОГІЯ:
КАТЕГОРІАЛЬНИЙ АНАЛІЗ**



Юлія НІКОЛАЄВСЬКА
доктор мистецтвознавства, професор

Вступні зауваження. Інтерпретація є формою буття художньої свідомості. Важливість усвідомлення цієї тези для сучасного наукового пізнання підтверджується існуванням теорії інтерпретації з усталеною поняттєвою системою, яка постійно розвивається. В музикознавстві ХХІ ст. її осмислено як *рід пізнавальної діяльності; спеціалізований метод та, що важливо, методологію зі складеною системою координат.*

Інтерпретація постає:

- духовною формою існування Homo musicus, реалізацією його досвіду (антропологічний вимір, в системі «Я — Я»);
- способом усвідомлення та переживання мистецтва як Буття з Іншим (комунікативний вимір, в системі «Я — Інший»);
- метасвідомістю, яка скеровує весь процес творчості та її ентелехію (синергійний вимір, в системі «Світ — Людина»).

Оптикою пропонованого розділу є увага до змін комунікативно-когнітивної ситуації в сучасному просторі музичної творчості та музикознавстві в бік інтерпретативної парадигми, а основним завданням — опис сукупності понять, які складають категоріальну систему сучасної інтерпретології⁸.

В теорії інтерпретації в її герменевтичному та музикологічному вимірах зміни від *семіотики та герменевтики до когнітивного музикознавства* зумовив саме антропологічний ключ. Пріоритетність так званої «людиновимірності» досліджень останніх 20-30 років спричинили зміни в категоріальній системі теорії інтерпретації (щодо понять «твір», «текст», «виконавство», «інтерпретація», «стиль» тощо) та зробила власне музичну інтерпретацію розгалуженою системою відносин суб'єктів творчості, до якої входять не тільки композиторський, виконавський, слухацький, музикознавчий⁹ різновиди, але й редакторський, технічний та ін. (за концепцію В. Москаленка).

Наукою, що об'єднала теорію, історію інтерпретації з когнітивним напрямом музикознавства є **інтерпретологія**, яка є фундаментом

⁸ Матеріал розділу базується на авторській монографії (Ніколаєвська, 2020), докторській дисертації (2021), більше ніж 50 наукових публікаціях та досвіді керівництва аспірантами, у спільній роботі з якими кристалізувалась категоріальна система інтерпретології.

⁹ Короткий конспект кандидатської дисертації Ірини Полусмяк, яка перша в Україні захистила тему «Теоретичні і методологічні аспекти музикознавчої інтерпретації» (наук. кер. В. Москаленко) міститься у Додатку 2.

когнітивного органону музикознавства¹⁰ й яку позначаємо наступним чином.
Це:

🔗 **наука** про становлення смислу музичної творчості в системі комунікативних координат: «творення — виконання — слухання — розуміння — дослідження»;

🔗 **форма музично-теоретичної діяльності**, скерована на розкриття потенціалу музичного твору через його відтворення у виконавському артефакті («живий текст») та подальший дослідницький опис — інтерпретування;

🔗 **музикознавча дисципліна**, метою якої є систематизація різновидів інтерпретативної діяльності, яка виражена через *константні* (усталені) та *мобільні* (що змінюються) поняття музичної теорії, відбиваючи тим самим діяльнісний зміст музичної творчості (інтонування/контонування, інтерпретацію), а також форми слухацької співпраці у контекстах сучасного музичного мистецтва.

Суб'єкт інтерпретології. Центруючим елементом системи інтерпретології є творча *Особистість*, позначена як *Homo Interpretatus*, що є сумарним образом людини, яка в процесі музичної діяльності виявляє домінантність *інтерпретувального мислення* (у розмаїтті функцій «композитор-виконавець-слухач-дослідник»). Важливо, що кожний учасник творчої комунікації уведений у процес інтерпретування. Відтак, осягнення особистості, що знаходиться в центрі системи наукового опису — *Homo interpretatus* (Людина, що інтерпретує) — обумовлює необхідність моделювання відповідного аналітичного інструментарію, прагматика якого націлена на суб'єкта й адресата комунікації та типам взаємовідносин між ними.

Поняттєва система інтерпретології. Систему понять *інтерпретології* можна розподілити на дві групи. До вихідних належать поняття, пов'язані з фундаментальними законами відчуття, розуміння, інтерпретації музики: мислення, свідомість, розуміння. До похідних належать поняття, що увиразнюють в даному випадку *інтерпретувальність* як константну ознаку —

¹⁰ Системність *української школи інтерпретології* представлена авторськими концепціями: теорії інтерпретації В. Москаленка, «виконавської поетики» Ю. Вахраньова, «композиторської інтерпретації» О. Рощенко, «музикознавчої інтерпретації» І. Полусмяк, О. Самойленко, «онтології виконавства» О. Маркової, «універсалізму музиканта-виконавця» І. Єргієва та дослідженнями *когнітивного музикознавства*, що розробляється на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

інтерпретувальна свідомість, інтерпретувальне мислення, інтерпретувальне розуміння — ті поняття, які надають можливість не тільки розвивати саму теорію, роблять її відкритою, але й викривають її *евристичний зміст*.

Органон — когнітивний метод — охоплює всі виміри інтерпретації. Нижче подано **базові поняття гуманітаристики**, зміст яких змінює наявність інтерпретативного компоненту.

Інтерпретуючою є особистість з домінантними властивостями творчої переробки інформації, отриманої в результаті спілкування на всіх етапах комунікативного процесу (тобто, створення, виконання, слухання, рецепції, тлумачення).

Інтерпретувальна свідомість є домінантою творчого процесу в сучасному мистецтві та ознакою поліфонічності та нелінійності часопростору творчої людини.

Інтерпретувальний розум («розум, що інтерпретує») — здібність мислити нелінійно та поєднувати у процесі пізнання світу (музичного мистецтва) декілька парадигм, що призводить до евристичних відкриттів

Інтерпретувальне мислення — пізнавальний процес, що характеризується переходом від латентно-стратегічної дії (Ю. Габермас) на рівні задуму до її реалізації в процесі комунікації для винайдення *нових вимірів звичаєвих смислів*. Інтерпретувальне мислення є проєктивним, таким, що розширює існуючі засади мистецтва, якому тісно в межах естетики *post*, і навіть *post-post*. Воно прагне стати мистецтвом *-proto*. З відомих видів мислення — репродуктивний та продуктивний — ми відносимо його до продуктивного: за функцією — до концепції евристичного мислення.

Інтерпретувальний стиль — прояв характеру діяльності Номо *interpretatus*, система свідомих (емоційних, інтелектуальних, психологічних) стратегій.

Одним з засадничих інтерпретативної теорії є поняття *стратегія*, вужче «*комунікативна стратегія*»¹¹. У широкому значенні **комунікативна стратегія** — *спосіб реалізації інтерпретувального мислення (трансляції смислу)*, обов'язковий вибір вектора спілкування в системі «композитор-виконавець-слухач-дослідник». У вузькому значенні комунікативна

¹¹ Концепт «комунікативна стратегія» у системі понять інтерпретології запропонований Ю. Ніколаєвською в курсі лекцій «Музична інтерпретація» (2005–2024). Його більш детально висвітлено у статтях 2010–2020 рр., монографії та докторській дисертації.

стратегія — це **позиція Людини, що інтерпретує** по відношенню до *Іншого* (композитора, виконавця, слухача, дослідника).

Саме *аналізом різних стратегій* обумовлена розгалуженість музичної інтерпретації як явища музичної культури сьогодення. Співвідносячи різні форми діяльності між собою в дискурсі інтерпретології, можна виявити єдність (універсалізм) механізмів змістоутворення в контексті різних стратегій роботи з текстом музичного твору:

- стратегія творення — композиція — організація інтонаційної (звукової) форми та адекватне відбиття її у тексті-написанні;

- стратегія відтворення — виконання — вибудовування звукової форми у тексті-звучанні, реалізацію акустичної форми музичного твору, модальної за своєю природою;

- стратегія сприйняття / спілкування/слухання — інтуїтивне виявлення в собі подій, закладених у тексті-написанні й озвучених у процесі виконання (тексті-звучанні), стратегія *спів*-інтонування звуковій формі (за принципом «присутності» Х. У. Гумбрехта);

- герменевтична стратегія — інтерпретування/як тлумачення — розуміння («культура значення», за Х. У. Гумбрехтом (2021)), тобто смислове дешифрування закладених у творі смислів (стосується й тексту-написання, й тексту-звучання).

Під комунікативною стратегією розуміємо значуща для інтерпретуючої особистості співвіднесеність типу позиції в комунікації (по відношенню до Іншого) і типу, що виражає цю позицію модальної форми (її комунікативної структури).

Вищезазначене підкреслює домінантність інтерпретувального мислення, як необхідного в процесі переходу від латентно-стратегічної дії (на рівні задуму) до її розкриття в процесі комунікації (сприйняття). Слухачька стратегія може бути обумовлена метою, яку ставить для себе людина, що сприймає артефакти мистецтва. Таким чином, інтерпретативний підхід, що є спрямованим на особистість, *суб'єкту музики*, сприяє оновленню поняттєвої системи інтерпретології в аспекті посилення ролі *комунікативної складової*.

Застосування поняття комунікативної стратегії (в значенні «ціледіяльності») як одиниці музичної комунікації та методики виявлення її типів дає можливість реконструювати процес інтерпретації як процес діалогічної взаємодії, моделювати його сутнісні характеристики як *процесу спілкування*.

Типологія комунікативних стратегій у музичній творчості відображає суб'єктів музичної комунікації, її структуру та функції. Приклади композиторських стратегій наведено у Додатку (Таблиця 1).

Проекція Людини, що Інтерпретує, впливає в кожному конкретному випадку на інваріантну комунікативну структуру і трансформувала взаємодії всередині неї, що вплинуло на структуру інтерпретології та її понятійний апарат, а також змінює як осягнення як процесу, так і результату інтерпретації. Умовно це позначено на схемі 1.



Схема 1.

Структура інтерпретології зумовлена її належністю до *когнітивного* напрямку музикознавства.

Л. Шаповалова (Шаповалова, 2014: 26) позначає такі розділи інтерпретології як *прагматика і поетика*. До першого відносяться «феноменологія особистості» (homo musicus), «інструмент як звуковий образ світу» та «жанрово-виконавські сфери музикування» у всьому багатстві традиційного, академічного та неакадемічного мистецтва. Поетика інтерпретології містить такі концепти як «музичний твір як живий текст», виконавську поетику та виконавський стиль.

Якщо системно уявити простір інтерпретології, то базовим рівнем у ньому будуть усталені теоретичні концепти, засновані на супідрядності понять «композиторський текст» і «музичний твір». Історично ще Жан-Жак Наттьє (Nattiez, 1997; 2015) (один з основних постатей західної семіотики) розробляв умовну тривимірну концепцію твору (створення, виконання, сприйняття). Намагаючись відвести семіотику від колишніх підходів (внутрішнього аналізу твору), Ж. Наттьє додає до класичної тріади «композитор-виконавець-слухач» функцію дослідника-музикознавця (зокрема, основним є семіологічний аналіз). Показово, що в межах семіотичної картини світу народжуються й різні виконавські типології (виконавські амплуа та їхні ускладнення)¹². Якщо у семантичній парадигмі твір — предмет, який триває в часі (Р. Інгарден), «незалежна реальність» (К. Поппер) чи навіть «відкрита система» (У. Еко), то в інтерпретативній парадигмі актуальними є визначення «твір-дія» (щодо інструментального театру), «твір виконавця», «твір-принцип», «твір-даність» (В. Москаленко), «перформативний твір» (Е. Фішер-Ліхте), «опус» і «рес факта» (Н. Герасимова-Персидська), потенційність твору пізнається через «позначене» і «непозначене» (О. Котляревська).

Поступово в межах класичної теорії інтерпретації формується «виконавський аналіз», закріплюються концепти «виконавський текст»¹³ та «виконавський твір» (В. Москаленко), зумовлені тим, яку стратегію обирає виконавець. Адаптація концепту «комунікативної стратегії», актуальної для Homo Interpretatus зумовила існування таких підрозділів інтерпретології, як «аналітична» та «виконавська».

Аналітична інтерпретологія — розділ когнітивного музикознавства, в якому завдяки мисленню Homo Interpretatus через комунікативні стратегії набуває оновлення семіотичний аналіз музичного тексту та його поняттєвий

¹² Так, відомою є класифікація П. Саундерсом та П. Скарком (Saunders, Skar, 2001) психологічних архетипів, що самоорганізуються (альфа-інтонування, бета-епсилон, гама інтонування) і які можна застосовувати до типології виконавства.

¹³ Л. Шаповалова називає «виконавський текст» психосемантичною реальністю (Шаповалова, 2010: 555); в дисертації О. Фекете це поняття визначено як «звукообразне інтонаційно-пластичне втілення принципів виконавського мислення» (Фекете, 2009: 7) і «реалізація суб'єктивного світу особистості інтерпретатора, яка усвідомлюється через відтворення композиторського тексту» [там само]; О. Чеботаренко під «виконавським текстом» має на увазі «сукупну множинність виконань цього музичного тексту» (Чеботаренко, 1997: 14).

апарат. На основі усталених фундаментальних категорій (форма, драматургія, фактура, текст) шукана позиція по-різному формує систему цінностей у таких комунікативних формах, як: композиція, виконання, сприйняття, інтерпретація.

Виконавська інтерпретологія — розділ когнітивного музикознавства, в якому «живий текст», що твориться *особистістю виконавця*, розкриває свій зміст в аспекті тієї чи іншої комунікативної стратегії через параметри «виконавський звукообраз», «виконавська поетика», «виконавська драматургія», «виконавський стиль», «виконавський хронотоп».

Таблиця 1

Основні поняття інтерпретології	
Музичний твір є потенційно відкритою семіотичною структурою, що програмує процес сприйняття/розуміння, є комунікативним простором спілкування	
Комунікативна стратегія — спосіб реалізації інтерпретувального мислення (трансляції смислу) і творення простору спілкування Homo interpretatus (в системі «композитор-виконавець-слухач-дослідник»).	
Інтерпретувальна стратегія — система усвідомлених дій Homo Interpretatus, спрямованих на осягнення основної ідеї творчості як підґрунтя для преображення/трансформації її висхідного (авторського) смислу в нових комунікативних умовах.	
Стиль Homo Interpretatus є усталеною системою впізнаваних рис творчості, в якій зафіксовано індивідуально-психологічні особливості, світоспоглядальні принципи особистості, що пізнається в умовах комунікації як спосіб її буття	
Структура інтерпретології	
Аналітична інтерпретологія	Виконавська інтерпретологія
Концептосфера	Концептосфера
формотворення контонація фактура текст музичного твору музична драматургія композиторська стратегія дослідницька стратегія слухацька стратегія	Формотворення (виконавська форма) Виконавський текст Виконавський звукообраз (звуковий / звучний образ) виконавська поетика виконавський стиль виконавський хронотоп (хроноартикуляційні стратегії) виконавська стратегія

Обидві концептосфери не є незалежними одна від одної, як і розподіл на аналітичну та виконавську інтерпретологію є умовним й зумовленим

свідомою орієнтацією на твір як об'єкт (в першому випадку) або на твір як процес (у другому випадку).

Аналіз основних концептів інтерпретології

Форма і формотворення. У. Еко в розділі «Про спосіб формотворення як віддзеркалення дійсності» («Відкритий твір») пише: «Справжнім змістом твору стає спосіб сприйняття цього світу і його оцінки, що став способом формотворчості, й на цьому рівні йтиметься про відносини між мистецтвом і світом» (Еко, 1989: 310). І далі: «Форма — це модель ситуації в мистецтві та житті, її константної складової або тієї, що змінилась. Оповідальна структура має залишатися *під* різними витлумаченнями, які їй дадуть. Твір постає як відкрита структура, що відтворює двозначність самого нашого Буття-в-світі» (там само: 302)¹⁴.

Отже, **музична форма є процесом суб'єктного творення та результатом інтерпретувального мислення Homo Interpretatus.**

Формотворення — поняття, що виявляє потенційність музичної форми в інтерпретативній парадигмі, форма *інтонована*, актуальна для всіх комунікантів музичного процесу, змістоутворююча категорія музикування як спілкування.

Прикладом комунікативності формотворення є «відкрита форма», концепція якої (як і естетика «нон-фініто» (*non finito*)¹⁵) актуалізувалась у процесі розвитку сучасної теорії формотворення, в гуманітаристиці, філології та мистецтвознавстві (Adams, 1958¹⁶; Еко, 1989¹⁷). Процес перетворення виявляє себе як творчий процес самого автора, його

¹⁴ Відшукуючи адекватні вираження процесів формотворення, А. Шенберг увів поняття «крихка» та «тверда» структури, К. Штокхаузен — поняття «момент-форми» (коли все, що відбувається, не має розвитку від певного початку до неминучого кінця (момент не має бути просто висновком з того, що йому передувало та витоком наступного, часткою вимірюваної тривалості) та «тембрової форми» як увиразнення сутності нового ставлення до цього параметра музичного твору. Наразі «темброва форма» — специфічна «формула», котра містить весь спектр співвідношень між тонами («кольоровими шумами»), групами тонів, «забарвленими» та чистими паузами.

¹⁵ Проблематика творчості «нон-фініто» обговорювалась на знакових наукових симпозиумах: 1956 — Саарбрюкен, «Незавершене як художня форма», 1964 — Амстердам, Конгрес з проблем нон фініто.

¹⁶ Поняття «відкрита форма» вважалося ним як свідомий прийом автора з метою продемонструвати принципову нерозв'язуваність основного конфлікту.

¹⁷ У. Еко ввів поняття «відкритої структури».

внутрішній діалог, постійне поставлення себе то в позицію автора, то в позицію потенційного читача (адресата). Але інтерактивний комунікативний простір перетворює й виконавця-слухача. Власне, концепцію open form в музиці розроблено Ерлом Брауном (Andersen, 2020), а також висвітлено у публікаціях Н. Горюхіної¹⁸, Л. Запєвалової (2018), К. Штокхаузена (Stockhausen, 1989). В цілому це поняття охоплює композиції, в яких указано деталі, а загальний план є нечітким, вільним, відданим на розсуд виконавця, який може змінювати мобільні елементи, визначати початок і кінець партитури (відтак, композиція може називатися «мобільною», «алеаторною», chance music, «імпровізаційною», «стохастичною», «довільною», «варіабельною», «багатозначною», «формою-мобіль», «модульною» тощо). Композитор, по суті, надає виконавцю та слухачеві самому обирати стратегії виконання чи слухання, помножуючи на безкінечність можливу кількість інтерпретацій. Прикладами відкритої форми можуть слугувати «Питання, що залишилося без відповіді» для камерного оркестра Ч. Айвза, твори К. Штокхаузена (Zyklus, 1959; «Арлекін», «Мантра» та ін.); Дж. Кейджа («Очікування», «Музика змін» для фортепіано), Е. Брауна («Грудень 1952», «П'єса Калдера» для чотирьох ударників та и мобіля, 1964–1965;), Г. Коуелла (зокрема, «Mosaic Quartet»), М. Фелдмана (п'єси «Проекції» та «Перетини» для різних ансамблів), К. Сероцького та багато ін.

Отже, відкрита форма є спеціальною комунікативною стратегією, принципово націленою на виконавську ініціативу, місце зустрічі «горизонту очікування» композитора, виконавця та реципієнта.

Інтерпретувальна складова «відкритих форм» варіюється в наступні способи.

1. Виконавець може діяти в заданих обмеженнях і вибирати будь-яку послідовність, кількість частин, тривалість. *Принцип нелінійності, що проникає в процес виконання* завдає вільність у виборі сегментів, їхньої послідовності, колажність, комбінаторність, мозаїчність (приклади — виконання Sequenza III («Секвенція III») для жіночого голосу Л. Беріо, «Перспективи», «Жовтень 1952» для фортепіано Е. Брауна, «Ad libitum» К. Сероцького, «П'єса для чотирьох фортепіано» (Piece for four pianos) М. Фелдмана^{19, 20, 21}).

¹⁸ Авторка мислила відкриту форму як вихід у позамузичний (або позатекстовий) зміст.

¹⁹ Аудіо ресурс <https://www.youtube.com/watch?v=KeFnpPNSLug>.

2. Варіюється кількість виконавців (приклади — «Фолья» (Folio) та «4 systems» for variable instrumentation, «Грудень 1952» Е. Брауна²²; ²³; ²⁴).

3. Відбувається пошук виконавцями взагалі нових звучностей (приклади — «Pas de cinq (Wandelszene)» для 5 танцівників М. Кагеля (M. Kagel)²⁵, «November 1952 from Folio. Synergy» для фортепіано та/чи інших інструментів та звукових засобів Е. Брауна²⁶, практика «gemix» та ін.).

Фактура. Теорія музичного часу та простору напрацювала певний досвід, який доцільно задіяти в інтерпретативній парадигмі музичної комунікації.

1. Феномен часу в музиці пов'язаний, перш за все, з індивідуальною свідомістю, а вона суб'єктивна-психологічна. За М. Гайдеггером, час, і в цьому полягає відкриття теорії відносності, навіть і як час природи не може братись абсолютно, метафізично. Кінцеве визначення часу є визначення його як часу відкритості, без початку і кінця. Вся справа в тому, щоб розуміти «час як реальність нас же самих».

2. Гносеологія часу — це погляд на час з боку пізнавальних здібностей свідомості, що творить і сприймає, специфіка відображення дійсності в музичній творчості. Час у музиці — не просто «символ послідовності» (І. Кант), це зміна моментів різноманітних типів сприйняття. При цьому це не просто зміна, а їхня безперервність і зв'язаність. Тому час у музиці усвідомлюється як час заповнений, єдність «переживаного» і «уявлюваного».

3. Екзистенція часу в музиці здійснюється через темпоральність як тимчасову сутність будь-яких музичних процесів. Музична темпоральність завжди: а) концептуальна (завжди є розвиток ідеї навіть на рівні одного

²⁰ Аудіо ресурс: https://www.youtube.com/watch?v=_a4j2Jr9YSU.

²¹ Аудіо ресурс: <https://www.youtube.com/watch?v=MNO9bP8nmTA>.

²² Відео за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=RMtjCkR4i2k>.

²³ Відео за посиланням:

<https://www.youtube.com/watch?v=WIGkaP4u2cw&list=RDwKZC03pzHi0&index=13>.

²⁴ Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=Lw5ZZ_asDi8.

²⁵ Відео фрагменту виконання можна переглянути на ресурсі

<https://vimeo.com/254561722> (виконання 22.8.2015 у Kunst Station St.Peter Köln, виконавці Daniel Agi, Yasutaki Iamori, Annegret Mayer-Lindenberg, Thomas Meixner, Rie Watanabe, Einstudierung, Marc Bischof, Roman Pfeifer).

²⁶ Один з прикладів виконання FIU NODUS Ensemble за посиланням:

<https://www.youtube.com/watch?v=wKZC03pzHi0>

звука); б) конструктивна, оскільки час у музиці — завжди *освоєний* час. Якщо структура темпоральності (за Е. Гуссерлем) характеризується двома основними модусами (горизонтальний потік безперервних тимчасових феноменів і вертикальна вісь, що центрує горизонт), то в музиці можна говорити про процесуально-динамічний час (розвиток) і вертикальний час (наприклад, момент-форма К. Штокгаузена).

4. Нарешті, практика часу в музиці здійснюється через освоєння (або трансформацію) темпової, інтонаційно-ритмічної та метричної координат, тобто освоєння *багатовимірного простору*.

5. Музичний простір, аби бути пізнаним, має бути, умовно кажучи, «відтворений слухачем». Він завжди НЕ-лінійний. Навіть монодичний склад включає в себе горизонталь (у часі) і вертикаль (яка іноді переростає в приховане багатоголосся).

В межах інтерпретології *часопросторову систему музики розуміємо як комунікативну*. Тобто наголошуємо на людиновимірності обох компонентів — часу і простору — *діяльністю Homo Interpretatus*. Відтак, позначаємо фактуру, акцентуючи її комунікативну направленість. З точки зору евристичних можливостей *homo interpretatus* **фактура є простором, багатовимірною топонімічною системою координат композиторсько-виконавсько-слухачького часопростору, в якій відбувається кореляція комунікативної стратегії у створенні звучного образу музичного твору**.

Варто нагадати, що Ірина Цурканенко у дослідженні 1998 р. пов'язувала поліфонічні явища не тільки з їхнім фактурним оформленням, але й з особливостями психології слухового сприйняття, увиразнивши вказану єдність у понятті *фактурно-поліфонічного комплексу*, який позначає як «згорнутий у **гомоморфну модель** тип взаємодії вертикалі та горизонталі — репрезентантів художніх простору та часу» (Цурканенко, 1998: 2). Дослідниця вказує, що фактура, по суті, виконує «функцію форми, змістом якої є дія певної художньої логіки» (Цурканенко, 1998: 5), підкреслюючи саме процесуальність та дієвість рухомого часопростору, причому для всіх учасників комунікації, на чому в межах пропонованого розділу наголошуємо особливо. Дійсно, фактура є репрезентом і способу мислення композитора, і певної комунікативної ситуації, в якій важливими є виконавець і слухач. Такий підхід дозволяє осмислити фактуру як простір комунікативних перетворень та виявляє потенціал класичної теорії щодо мистецтва Новітнього часу (в тому числі — його *неакадемічної* гілки).

Фактура в Новітній музиці стає *детермінантом* комунікації, а не тільки «ключем» до техніки письма, або стилю композитора. Виконавець породжує *перспективу* звучання того чи іншого твору. І якщо для виконавця фактура — царина прагматики (озвучення музики), то комунікативні властивості фактури в ситуації «слухач-текст» викликані змінами у сучасній комунікації. І він спрямований на інтерактивність.

По відношенню до Новітньої музики *комунікативна функція фактури дозволяє в системі «композитор-виконавець-слухач» виявити стратегії, що реалізуються відносно організації простору (композитор) — програми дій (виконавець) — реакції / участі (слухач)*, зумовлюючи процес пізнання музичного твору всіма учасниками процесу та актуалізуючи як базові поняття теорії комунікації («комунікативний час», «комунікативний простір»), так й поняття «виконавський хронотоп», «хроноартикуляційна структура», що пов'язані саме з інтерпретологічними сенсами.

Музична драматургія. Для осмислення музичної драматургії з точки зору інтерпретології важливим є поняття «латентності», оскільки в ньому закладене значення *потенційості*: щось, до певного моменту приховане починає виявляти себе в певних комунікативних умовах. Саме Х. У. Гумбрехт (2011), виявляючи латентність в текстах²⁷, вважає, що найактуальнішим для читача є те, що ледь вловлюється, залишаючись тайною, яку зміг розкрити читач (в музиці — слухач). Латентність філософ описує як *тє*, що не піддається герменевтичному зусиллю, але виявлення чого є подією розкриття, аналогічним гайдеггерівській «події істини». Отже, ми звертаємося до того, що *щось* у музичному творі до певної пори латентно існує, очікуючи своєї актуалізації. Все сказане вище має безпосереднє відношення до нашого розуміння музичної драматургії як *процесу подолання латентностей*.

З точки зору *Homo Interpretatus* надзвичайно важливим є й те, що кожен суб'єкт музичної комунікації орієнтований на різні драматургічні «координати». Композитор завжди певною мірою — драматург: він створює

²⁷ Одна з його лекцій, прочитаних у рамках міжнародного семінару «Койнонія», що був присвячений філософії Іншого і богослів'ю спілкування, відбулася в Харкові навесні 2011 року і була пов'язана з категорією «латентності».

драматургічний «сюжет» (профіль) твору. Виконавець реалізує розуміння заданого драматургічного плану в звучному тексті в реальному часі. Слухач сприймає звучний текст, але для нього драматургічний образ твору симультанно складається лише по його закінченні. Для всіх учасників музичної комунікації осягнення музичної драматургії пов'язане з процедурою розуміння/осягнення, завдяки чому актуалізується Людина, що Інтерпретує як суб'єкт комунікації. Інакше кажучи, інтерпретатором може стати будь-який учасник комунікації, який виразно реалізує своє розуміння музичного твору.

Увиразнимо розуміння драматургії для різних учасників музичної комунікації:

Композитор — створює драматургічну направленість форми	Для виконавця музична драматургія — внутрішня форма, що стає	Для слухача музична драматургія виникає як результат присутності (термін Х.У.Гумбрехта). це явище, що виникає	Для інтерпретатора (глухача) музична драматургія — дещо, що існує як даність
--	--	---	--

Питання співвідношення «очевидного» і «латентного» дозволяє стверджувати: установка на драматургію щодо кожного із суб'єктів музичної комунікації (композитора, виконавця, слухача, інтерпретатора) реалізується як *комунікативна стратегія*. У контексті музичного мистецтва таких комунікативних актів — композиція, інтерпретація, виконання, сприйняття — являють собою різні стратегії роботи Homo Interpretatus з текстом:

- стратегія творення музики — композиція;
- стратегія актуалізації звукової форми твору — виконання;
- стратегія розуміння змісту — інтерпретація;
- стратегія актуалізації слухачького досвіду в реальному часі – сприйняття.

Контонанція. Поняття «контонанції» запропоновано та розроблено І. Мацієвським та представниками його школи (Маціевский, 2002) щодо музики перш за все фольклорної. Без сумніву, це поняття відображає нову парадигму музикології та зміну аналітичних механізмів по відношенню до музики другої половини ХХ — ХХІ століть. У дослідженнях І. Мацієвського воно є системним явищем і стосується ладо- та формотворення, і головне — *породжуючим* механізмом процесу музичного структурування. Відріз-

няючись від інтонації (інтонація — процес руху, що переживається, подолання шляху від звуку до звуку), контонація більш споріднена зі спогляданням, направляє процес спів-слухання (лат. *con* — разом із). За думкою вченого, контонація продукує інші за своїм формуванням і структурою формотворчі універсалії. У їхньому числі — сонористичні співзвуччя, контонація пластів, відкриті форми, політемброві партитури²⁸.

Якщо інтонації властиві внутрішня напруженість та перехід тону в тон, то контонації — вслуховання у структуру тону — обертони та гармоніки; інтонація керує формою як процесом, а її остаточним результатом стають процесуально-замкнені форми, то контонація більше — система формотворчих симетрій, націлених на відкриті, аддитивні, кребсові форми.

В межах інтерпретології контонація на рівні ідеї, що моделює процес музичного творення є музичною універсалією, що об'єднує три параметри: акустичний; психологічний і семіотичний.

Похідними від поняття «контонація» є такі:

☞ *контонаційність* — 1) особлива здатність музичного мислення; 2) властивість музичного тексту, що зумовлює просторово-формотворчі параметри музичного твору;

• *контонування* — свідома стратегія творчого процесу всіх комунікантів, яка базується на спів-слуханні як механізмі композиції, виконання, рецепції.

Акустичний параметр контонації увиразнюється, наприклад, в практиці обертонового співу (*overtone singing*), в якому основним принципом є додавання призвуків до основного тону. Виконавці завжди підкреслюють, що такий спів залежить від того, як співак налаштований на пошук внутрішнього резонування зовнішній акустиці, відгук на сприйняття

²⁸ За концепцією І. Мацієвського, контонація продукує іншу (відмінну від інтонаційної) систему «формотворчих універсалій». Головним є вслуховування в структуру звуку (на рівні обертонів та гармонік), спів-слухання відтінків всередині тембру, що спричиняє інше відношення до формотворення, типів композиції (тенденція до відкритих форм, комбінаторики) та стильового синкретизму.

Можливості інтонаційного та контонаційного усвідомлення звукових образів на психоакустичному рівні рівновірогідні, — вважає І. Мацієвський (людський інтелект готовий до багатовимірного розуміння світу, сприйняття звуків як мінімум тривимірне, також об'єктивно зумовлена і багатовимірність тембру, і сприйняття тембру). Звідси важливий момент багатьох новацій сучасної музики і відповідно її розуміння / інтерпретації — новий простір комунікації.

сигналів довкілля (звуки водоспаду, крики тварин), ба більше — прислуховування до власного внутрішнього акустичного простору.

В композиторській музиці акустичний параметр композиції часто є вкрай актуальним. Класичні приклади — творчість О. Мессіана, Ж. Грізе, Я. Ксенакіса, Д. Куртага, де акустична інформація (акустична ситуація, акустична мізансцена, мізанфонія²⁹) провокує контонування як спосіб виконання й сприйняття. Зокрема, в «Акустичних просторах» Ж. Грізе важливим є розташування виконавців, причому кожний наступний номер розширює цей простір, Я. Ксенакіс структуруючи твори, націлює їх на слухачке сприйняття, в чому проявляється й психологічний параметр контонації.

Отже, поняття «контонації» (та похідних понять «контонаційність» і «контонування») є актуальним для вивчення нових форм композиторських, виконавських та слухачьких пошуків у Новітньому музичному мистецтві з точки зору концепції інтерпретації як комунікативної стратегії.

Нижче узагальнено різницю підходів до названих категорій в межах теоретичного музикознавства та інтерпретології.

Таблиця 2

Теоретичне музикознавство	Інтерпретологія
Музична форма є предметом логіки структурування твору	Музична форма є процесом суб'єктного творення <i>Homo Interpretatus</i> , результатом інтерпретувального мислення
Фактура — спосіб організації музичного тексту в аспекті просторовості та цілісності звучання усіх голосів.	Комунікативна функція фактури виявляється через її позначення як способу виконання, <i>дозволяє виявити стратегії, що реалізуються стосовно організації простору (композитор) — програми дій (виконавець) — реакції / участі (слухач)</i>
Драматургія є інтонаційним явищем, що відбиває зв'язок інтонаційних подій у творі	Драматургія є явищем інтонування, процесом подолання латентних смислів. Настанова на драматургію щодо кожного із суб'єктів музичної комунікації (композитора, виконавця, слухача, інтерпретатора) реалізується як <i>комунікативна стратегія</i>

²⁹ Поняття Г. Ганзбурга, яке він вважає необхідним елементом виконавського аналізу і теорії виконавства (Ганзбург, 2020: 31).

<p>Часопростір в музиці — об'єктивно існуюча уявна неподільність часо-просторових координат.</p>	<p>Хронотоп є феноменом особистісного <i>сприйняття дійсності</i>, тобто феноменом смислоутворюваним. Це психологічна нерозривна єдність часу і простору, яка існує на рівні свідомості, корегується у процесі мислення, залежить від стилю, жанру, форми та впливає на формотворення.</p>
<p>Контонанція — породжуючий механізм музичного структурування</p>	<p>Контонування — процес, при якому спів-слухання стає стратегією компо-зиції, виконання, рецепції</p>

Концепти виконавської інтерпретології

Виконавська інтерпретологія базується на традиційному для музикознавства поняттєвому апараті, але за однієї умови: всі аналітичні інструменти спрямовані на дослідження Людини, що інтерпретує (Номо Interpretatus). Комунікативна стратегія — концепт, який ми адаптували в межах вивчення тексту музичного твору. Він пов'язаний із конкретними комунікантами, серед яких — виконавці, режисери, композитори. Композиторський текст в аспекті вивчення пропонованих та означених у ньому стратегій представляється певною «топографічною картою» для виконавця, що є існуючою потенційно, латентно. Виконавський текст постає як результат обраних стратегій, його структурують такі координати як «звукообраз» та «хронотоп». Часопросторова єдність елементів та системи є тим, що ми називаємо «виконавською поетикою», яка, в свою чергу пов'язана зі стилем людини, що інтерпретує (в усіх можливих її іпостасях).

Надамо поняття, які є найбільш актуальними для виконавської інтерпретології.

Л. Шаповалова називає «**виконавський текст**» психосемантичною реальністю (Шаповалова, 2010: 555); в дисертації О. Фекете це поняття визначено як «звукообразне інтонаційно-пластичне втілення принципів виконавського мислення» (Фекете, 2009: 7) і «реалізація суб'єктивного світу особистості інтерпретатора, яка усвідомлюється через відтворення композиторського тексту» (там само); О. Чеботаренко під «виконавським текстом» має на увазі «сукупну множинність виконань цього музичного тексту» (Чеботаренко, 1997: 14). Безумовно, що якщо з позицій семіотики в тріаді «твір/текст-виконання-інтерпретація» перша позиція переважає, то надалі «текст» стає багатовимірним і системним явищем, який вміщує в себе

і «звуковий текст виконавської інтерпретації», і «виконавський текст», і «текст електронного твору», й «диригентський текст». Складається структура відносин (спілкування) творця та продукту його діяльності:

композитор — нотний текст
виконавець — акустичний текст
слухач — віртуальний текст.

Але текст — не кінцевий результат; отже, актуалізується когнітивний вектор, спрямований на суб'єктів пізнання та розуміння **виконавського твору**, в межах якого важливою складовою постає звуковий образ, хроноартикуляційна стратегія, виконавський хронотоп, виконавська драматургія.

Звуковий та звучний образ інструмента — важливі концепти, основа яких базується на свідомих комунікативних стратегіях виконавців.

Звуковий образ світу в музиці вирізняється за такими рівнями його вияву:

– *акустичний* — обумовлений органологією інструмента та специфікою звуковибудування та направлений на виявлення специфіки акустичних параметрів формування звукового образу;

– *інтонаційний (інтонаційний тезаурус)* — пов'язаний з особливістю звукотворення — виявляється в творах, в яких із очевидністю втілюються особливі інтонаційні моделі (мелодії, гармонії, ритміки, фактури), які узагальнені на *композиційно-драматургічному* рівні;

– *позамузичний* (мистецький тезаурус, впливи інших видів мистецтв) — актуальний для тих творів, в яких автором задіяні образи, або сюжети, пов'язані з певною культурою, або інша усвідомлена програма.

Отже, «**звуковий образ інструмента**» — **система взаємодії звукоакустичних параметрів інструмента (фізичний когнітивний рівень) та топоном, пов'язаних з просторовим компонентом сприйняття, що впливають на характер й темпоральні характеристики звучного твору (художній когнітивний рівень).**

Сумарність всіх названих параметрів складає код, який актуалізує *духовний когнітивний рівень* в системі виконавсько-слухачького сприйняття.

Виконавську складову звукового образу інструмента позначено таким чином: *це особливості звуко- тембротворення, інтонування, що обумовлюється обраною комунікативною стратегією.* Виконавська

складова звукового образу інструмента увиразнена в поняттях «звучний образ», «звукоінтонований образ».

Прикладом може слугувати, зокрема творчість Романа Гриньківа, українського бандуриста, композитора, виконавця і майстра інструменту. Серед всього різнобарв'я його творчості найголовнішим є створюваний виконавцем особливий звукообраз інструмента, що характеризується впізнаваною прозорістю та дзвінкістю (нерідко слухачі порівнюють звучання з арфою чи лірою). Наприклад, аудіозапис «Пасторалі» з сюїти «*Сповідь чарівних струн*» демонструє імпресіоністичні тенденції, що відбивається на загальному звучанні, а сольний твір «Веснянка» є майже ідеальним втіленням того звучного образу, який розповсюджується на всю творчість музиканта³⁰.

До виконавської інтерпретології дотичним є поняття «**виконавська форма**». О. Чеботаренко (1997) визначає її водночас як контекстуальне й інтертекстуальне явище. Саме виконавська форма, за словами авторки «виникає як результат участі виконавця у музично-творчому акті і є, з одного боку, реалізацією смислової концепції, ціннісної “архітектонічної” структури (художнього тексту); з другої — реалізацією авторських вказівок до виконавця» (Чеботаренко, 1997: 14); є формою діалогу з авторським задумом; «має здатність співвідносити смислову концепцію цілого з виконавськими знаками» і утворюється на перетині чотирьох основних аспектів виконання: гучнісно-динамічного; артикуляційного (безпосередньо пов'язаного з “ігровими” знаками, тобто зі способами звуковидобування); семантичного, пов'язаного зі словесними ремарками, що наближає до програмно-жанрового начала, а через нього до духовних домінант культури» (Чеботаренко, 1997: 6). В інтерпретологічній парадигмі виконавська форма є процесуальним явищем і розуміється як *динамічна структура, що твориться як актуалізуюча стратегія по відношенню до Іншого (композитора, слухача). Її результатом стає явище «зустрічного тексту», спільного смислового «поля» автора та виконавця.*

Прикладом виконавського формотворення у межах академічного мистецтва може слугувати, наприклад, творчість А. Сеговії, який здійснював переклад окремих частин сюїт чи партит Й. С. Баха, подаючи їх як окремі

³⁰ Наприклад, аудіо твору «Веснянка» за посиланням:

https://www.youtube.com/watch?v=qHfdIdOcYXw&ab_channel=DniproAcademyofMusic

твори, інколи komponуючи з них власну версію циклу, що свідчить про композиторсько-виконавське ставлення до музичного матеріалу. Виконання А. Сеговії — майже завжди формування «зустрічного тексту». Ще один класичний приклад — «Чотири системи» Е. Брауна, про створення виконавської форми яких Дж. Кейдж писав, що вона є невизначеною: «Ця п'єса може виконуватися одним або декількома музикантами. Не існує ніякої партитури ані для сольного, ані для ансамблевого виступу. Тому виконання не позбавлене невизначеності, навіть якщо в ньому бере участь багато виконавців, бо відсутнє будь-яке фіксоване співвідношення партій. Оригінальна нотація є прямокутниками різної довжини і товщини, намальованими чорнилом на окремому аркуші картону, що має чотири однакових ділення (символізують чотири системи). Вертикальне положення прямокутників означає відносний час. Ширину прямокутників можна інтерпретувати або як інтервал, коли малюнок читається як двомірний, або як гучність, коли малюнок читається як такий, що створює ілюзію третього виміру. Будь-яка інтерпретація цього матеріалу може бути з'єднана з будь-якою кількістю інших інтерпретацій в будь-якій послідовності, з додаванням або без додавання пауз між ними, може бути використана для створення послідовності будь-якого часу звучання. Щоб помножити можливі інтерпретації, композитор дає додатковий дозвіл — читати лист картону в будь-якому з чотирьох напрямків: справа наліво, зліва направо, знизу вгору і зверху вниз» (Cage, 1961:49-50). Тож, така тотальна «невизначеність» надає інтерпретаторові безмежжя можливостей, а функція кожного з музикантів, за словами Дж. Кейджа, постає «в тому, щоб створити дещо з великої кількості сирого матеріалу» (там само: 50).

Таке об'ємне поняття, як **виконавська поетика** враховує параметри, властиві «живому тексту» як результату інтерпретувального мислення виконавця. За концепцією Ю. Вахраньова, предметом поетики є «внутрішня реальність» людини, що музикує, людини-артиста, яка конститується його знаннями, вміннями, навичками, ставленням до виконуваного; взаємодія засобів відбувається у «полі духовності» музиканта та корегується виконавським мовленням. Саме духовність «визначає інтерпретацію та входить в її поетику як внутрішня, духовна сукупність її елементів» (Вахраньов, 1991: 32). Змістом виконавської поетики є «твір-виконання», «простір виконавської свідомості» та виконання, «образ виконання» та

«виконуваний образ» (Вахраньов, 1991: 168). Л. Шаповалова відносить до виконавської поетики «засоби артикуляції, виконавський час, темпоритм, агогіку як індикатор стилю, тембровий слух» (Вахраньов, 1991: 26).

Через обговорення концепту «виконавська поетика» відбувається «зустріч» композиторського мислення (суб'єкт музики, зафіксований у тексті) та виконавської свідомості, яка інтерпретує константні та мобільні параметри твору. Його впровадження в практику інтерпретативного аналізу дозволяє вирізнити рівні музичного мислення як співвідношення (через суголосся) авторського та виконавського «Я».

Отже, **виконавська поетика як художня система є віддзеркаленням інтерпретувального мислення музиканта**. Її елементами (константами) слугують механізми композиторського мислення:

- ℵ мелос (мелодика);
- ℵ метроритм (як часова організація твору);
- ℵ ладогармонія (з її колористичною функцією);
- ℵ фактура (спосіб цілісної організації всіх елементів).

Відповідними цим елементам є топоніми — виконавські засоби втілення звукообразу:

- ℵ артикуляція — спосіб вимови мелосу (інтонування, або звукове мовлення, за висловом Б. Яворського);
- ℵ темпоритм форми (хроновимірювальна структура);
- ℵ динаміка (динамічна партитура) твору;
- ℵ топономіка (виконавське відтворення фактури).

Рівень зв'язків елементів системи (за І. Котляревським, 1983) виконавської поетики осмислюється через інші когнітивні рівні, які фактично належать не композиторському тексту, а тексту, що звучить:

- ℵ виконавський хронотоп;
- ℵ виконавська драматургія.

Для розуміння **хронотопу в межах інтерпретативної парадигми** важливими чинниками є просторово-часова визначеність, подієвість та особистісне *сприйняття дійсності* (власний хронотоп є у виконавця, у слухача, у автора, чії твори виконуються, чим більше таких «шарів»-хронотопів — тим набагато змістовнішим стає музичний твір).

Параметрами виконавського хронотопу є:

- метроритм відповідає за часову організацію музичного тематизму;

- фактура, з притаманними їй тембровими, реєстровими та динамічними характеристиками, утворює просторову координату, яку слух корелює з просторовими локалізаціями звука;
- форма-композиція в нових звукообразних умовах композиторського мислення останньої третини ХХ ст. відповідає за цілісність *звучного твору*.

Отже, **виконавський хронотоп** у системі музичних універсалій — усвідомлена цілісність просторово-часових (вертикальних і горизонтальних) топом музичного твору (метроритмічних, фактурних, темпових), яка обумовлена хроноартикуляційними стратегіями *Nomo Interpretatus*.

На відміну від загально позначеної музичної драматургії, **виконавська драматургія** є способом організації внутрішньої форми музичного твору, що в реальному часі звучання відкриває для слухача латентні смисли.

Виконавський стиль. Виконавський стиль становить вищий рівень виконавської поетики, складає ентелехію його діяльності як *Nomo interpretatus*. Завдання цього пункту — сформулювати константи, які моделюють інтерпретувальний стиль того чи іншого виконавця, або іншого учасника комунікації (хоровий колектив, режисер, диригент).

Представимо динамічну *структуру виконавського стилю* (метасистема стилю). Для будь-якого стилю важливими є три рівні, пов'язані між собою:

Фізичний рівень (галузь фізіологічних, психологічних ознак, які впливають на систему виражальних засобів — арсенал виконавця) — суб'єктивні детермінанти.

Художній рівень — виконавська поетика, «словниково-лексичний рівень» — ті відібрані виконавцем виражальні засоби (виконавський тезаурус), які існують у його арсеналі у системному вияві, що формує власне систему його художніх, естетичних настанов. До системи виконавської поетики входить і артистична енергія — як така, що виникає у процесі виконання напруження (від звука до звука), спроможна утримати як цілісність виконання, так і сконцентрувати увагу слухача.

Духовний рівень — царина втілення життєвого досвіду, галузь ідей та основ творчості, які стають очевидними завдяки взаємодії перших двох рівнів.

Усі рівні як цілісність (фізичний, художній, духовний) утворюють **онтологію музичної творчості**.

У будь-якому стилі homo interpretatus є стабільні та мобільні компоненти. Стабільні пов'язані з психологією особистості, її світовідчуттям, що відбивається в усталених параметрах виконавської поезики; мобільні — залежать від відтворюваного тексту, взаємодії «стильового фону» / «стильового контексту», умов виконання, задуму, співтворчості з іншими учасниками комунікації та виконавської стратегії.

Залежно від обраної стратегії можна визначити *відтворюючий*, *моделюючий* або *перетворюючий* стиль Людини, що інтерпретує (у розвиток концепції В. Сирова щодо композиторського стилю).

Відтворюючий — наслідує композиторські моделі мислення та підкоряє їм власний тезаурус.

Моделюючий — на основі композиторської стилістики визначаються особистісні доміанти homo interpretatus, що дістають відбиток у мобільних елементах виконавського тезауруса (як результат — виникає виконавсько-композиторська версія).

Перетворюючий — спрямований на досягнення духовної вертикалі музичного стилю, що в остаточному варіанті виявляє пріоритетність тексту homo interpretatus над композиторським текстом.

Основними параметрами виконавського стилю з позиції виконавської інтерпретології (разом із доміантними рисами особистості) є:

1) виконавська культура (на яку впливають, звісно, наявність школи, творчих контактів) і яка розкриває свій зміст через звуковідчуття як світовідчуття та створення звукового образу інструмента;

2) виконавське мислення (перевага інтелектуалізму, логіки чи емоційності, системність), що обумовлює вибір репертуару та структуру виконавського тексту (у бартівському розумінні «від твору — до тексту»);

3) виконавська поезика (артикуляція, хронотоп, тембровий слух, фактурний слух, темпоритм та агогіка, структурне мислення або формотворчий слух);

4) усвідомлена «звукотворча воля» (або хроноартикуляційна стратегія), що демонструє шлях від смисло-прочитання твору до смисло-народження у виконавській інтерпретації;

5) постульовані стратегії творчості конкретної особистості, Homo Interpretatus.

Виконавською стратегією є такий різновид комунікації, що спрямований на реалізацію акустичної форми музичного твору, модальної за

свою природою. Акустична форма, в свою чергу, унаочнюється у форматі «тексту, що звучить», тому при аналізі виконавських стратегій увагу приділено змінюваним компонентам виконавського тексту (темпоритм, артикуляція, агогіка, фактура, виконавська архітектоніка). Виконавська стратегія в процесі живого звучання актуалізує поняття інтерпретувального мислення та виконавського тексту, який є його віддзеркаленням.

Виконавські стратегії доволі складно класифікувати, бо жодна типологія не охоплює всіх існуючих артефактів творчості. Це пов'язано з роллю виконавця в сучасній культурі та з критерієм цілісності, яка була апіорною якістю всієї європейської культури XVII–XX століть, а в постструктуралістській гуманітаристиці (Ж. Дерріда, Р. Барт, Ж. Дельоз) набула парадоксальності. Для виконавця це означає модифікацію сталого діалогу «композитор–виконавець» та установку на пошук нових комунікативних стратегій.

Серед основних стратегій можна розрізнити «охоронну», інтегрувальну, актуалізуючу, аудіовізуальну; контонативну, моделюючу (у інтерактивах), перформативна, стратегію реконструкції (приклади наведені у Додатку, Таблиця 2).

Інтерпретологічний підхід зумовлює певну аналітичну оптику, яка позначена у розумінні процесів дослідження та сприйняття, що увиразнено поняттями «когнітивна стратегія», «дослідницька стратегія» й «слухацька стратегія».

Когнітивна стратегія в музичному мистецтві в нашому розумінні (в розвиток лінгвістичних досліджень) націлена на осмислення та переосмислення твору, й відтак — притаманна як виконавцям, режисерам, так й дослідникам музики. Тобто, це *такий спосіб трансляції смислу, котрий кінцевим результатом вбачає формування ціннісної семантики*.

Дослідницькі стратегії принципово відрізняються від традиційного музикознавчого аналізу. Базуючись на усталених позиціях академічного музикознавства, вони є апіорно евристичними. Так, музикознавчий текст завжди є відкритим до нових смислів, але дослідник-homo interpretatus націлений на когнітивну цінність аналізованого твору (або інтерпретації). Якщо усталені типи аналізу музичного твору залежать від обраного матеріалу (жанру, історичного стилю, семіотики музичного тексту), то дослідницька стратегія дозволяє виявити єдність світоосягнення і смисло-

породження у найрізноманітніших художників, вона зумовлена образом Людини як ентелехією наукового пізнання.

Вчений-homo interpretatus — завжди нададресат, третій в діалозі (хто не бере участь, але розуміє його), хто на основі «культури значень» (Х. У. Гумбрехт) продукує власне «відповідне розуміння».

Композиторський чи виконавський текст стає предметом дослідницької стратегії, якщо враховано:

❧ передрозуміння (за М. Гайдеггером, «очікування» смислу твору, що аналізується);

❧ особистість самого дослідника (його фах, світогляд, наукові інтереси на певному етапі, міждисциплінарні впливи);

❧ методологію, яку він обирає.

Вирізняємо дві стратегії, в яких інтерпретація комунікативної дії є процесом співвідношення мовного та позамовного контексту:

- *когнітивна* (опрацювання свідомістю «чужих» інтерпретацій того чи іншого об'єкту аналізу та націленість на креативне переосмислення власного досвіду сприйняття та оцінки цього об'єкту, його концептуалізація);

- *моделююча* (сенси якої пов'язаний з продукуванням музичного смислу за принципом моделі: наприклад, музичного символу, або жанру, стилю).

Важливо пам'ятати: передумовою обох дослідницьких стратегій, що пропонуються, є текстуальна стратегія як *традиція музикознавчого опису семіотичних конотацій*.

Безперечно, пропоноване не вичерпує всіх можливих наукових стратегій, прикладом чого є майже неосяжне поле сучасної музикології.

В світлі інтерпретології будь-який твір програмує процес сприйняття/розуміння/інтерпретації й водночас є комунікативним простором спілкування (композитора-виконавця-слухача). Комунікативно-інтерпретативне співвідношення розкривається через концепт «комунікативна стратегія», актуальний до кожного з суб'єктів комунікації (композиторська, виконавська, дослідницька). Зі сторони реципієнт важливо підкреслити, по-перше, значущість *інтерпретаційної націленості слухача* по відношенню до творів кінця—XX—XXI ст. По-друге, слухання в термінології Дж. Остіна (Austin, 1975) — акт перлокутивний (тобто націлений на те, що надано як матеріал для сприйняття), в термінології нашої концепції — *обирання стратегії* сприйняття. Що це означає? — «Подієвість» та бажання «бути присутнім». За визначенням Х. У. Гумбрехта (Гумбрехт, 2011), це має бути

сенсом культури, яка в семіотичній картині світу та пріоритету «культури значень» втратила відчуття того-що-відбувається-прямо-зараз.

В теорії сприйняття музики розрізняють пасивну та активну його форми, розуміючи під цим емоційне або інтелектуальне слухання, вміння слухати або чути. Скажімо так, «академічний» сенс слухання не втрачає своєї актуальності й може бути як пасивним, так й активним. Але цього замало. Певні композиторські та виконавські задуми (про деякі йшлося на сторінках монографії) просто вимагають від слухача активності іншого роду. В певних формах презентації музичного твору він просто не може залишатися осторонь та пасивно спостерігати.

Тож, розвиваючи визначення *слухацької стратегії* як *спів-інтонування* звуковій формі, пропонуємо розділити їх на:

❧ пасивні (коли слухач в цілому підкоряється запропонованій парадигмі сприйняття);

❧ активні (коли слухач сприймає пропонуванний текст як потенційний та змістовно рухливий та *моделює* власний простір сприйняття).

Прикінцеві нотатки. Інтерпретологія як наука ХХ–ХХІ ст. засвідчує стратегічний поворот в науковій метасвідомості. Його вектор позначено зміною «культури-*post*» на «культуру-*proto*», яка є відкритою у нескінченність. Тому *Homo Interpretatus* є знаковим образом людини в сучасній культурі, модусом її пізнання як мистецтва-*proto*, який актуалізує когнітивну сутність музичного досвіду самосвідомості *Я*.

Бібліографічний список

Вахранёв Ю. (1994). Исполнение музыки (Поэтика). Харьков.

Ганзбург Г. (2020). Просторові ефекти в звучанні музики. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Музичне мистецтво. Том 3. №1. 27–36.

Гумбрехт Х. У. (2011). Что мы потеряли и что нам сегодня не обходимо в гуманитаристике. *Койнонія*: вісн. ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія: Теорія і історія культури. Філософія Іншого та богослов'я спілкування. Харків ; Київ. Спецвип. № 2. 51–61.

Запелалова Л. (2018). Открытая форма в диалектике «внемзыкального» и «музыкального» содержания. *Часопис нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. № 2 (39). 96–105.

Котляревский И. (1983) Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Київ: Муз. Україна.

Мацієвський І. (2002). Ігри і співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки. Тернопіль: Астон.

Москаленко В. (2012). Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособ. Киев : Клякса.

Ніколаєвська, Ю (2020). Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт.

Ніколаєвська Ю.В. (2021). Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–початку ХХІ ст.). (Дис...доктора мистецтвознавства). Одеса: ОНМА ім.А.В.Нежданової.

Фекете О. (2009). Формування виконавської концепції музичного твору : (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.

Цурканенко, І. В. (1998). Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці : (Автореф. дис. ... канд. мист-ва). Харків.

Чеботаренко О. (1997). Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: (Автореф. дис... канд. искусствоведения). Одесса.

Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыкознание? (2010). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 29. 549–566.

Шаповалова Л. В. (2014). Духовная реальность музыкального произведения и методы ее познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 40. 11–32.

Adams R.M. (1958). *Strains of discord*. Studies in literary openness. N.-Y.

Andersen D. (2020). (Per)forming Open Form: A Case Study with Earle Brown's *Novara*. *Music Theory Online*. 26(3), September. DOI:[10.30535/mto.26.3.1](https://doi.org/10.30535/mto.26.3.1)

Austin John L. (1975). *How to Do Things with Words*. Harvard University Press.

Berio L. (2006). *Remembering the Future*. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press.

Cage John (1961). *Silence*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut.

Eco Umberto (1989). *The Open Work*. Translated by Anna Cancogni. Introduction by David Robey. HARVARD UNIVERSITY PRESS Cambridge, Massachusetts

Nattiez J.-J. (1997). Faits et interprétations en musicology. *Horizons philosophiques*. Volume 7, Number 2, Spring. 33–42. DOI <https://doi.org/10.7202/801042ar>.

URL: <https://www.erudit.org/en/journals/hphi/1997-v7-n2-hphi3185/801042ar/> (дата звернення: 24.04.2019).

Nattiez J.-J. (2015) Musicologie, historiue, ethnomusicologie, analyse: Une musicologie générale est-elle possible? URL: <http://ctupm.com/wp-content/uploads/2015/06/jean-jacques-nattiez-1-ctupm.pdf>.

Nikolayevskaya Yuliya (2018). Contonation and communicative strategies mechanisms of the 21st century musical analysis. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків. Вип. 49. 36–46.

Saunders P., Skar P. (2001). Archetypes, complexes and self-organization. *J Anal Psychol*, Apr. Vol. 46 (2). 305–323.

Stockhausen Karlheinz (1989). *Stockhausen on Music*. Lectures and Interviews Compiled by Robin Maconie. London, New York: Marion Boyars.

КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ

1. В чому полягає відмінність між інтерпретацією та інтерпретологією?
2. В чому Ви вбачаєте сутність методу сучасної інтерпретології?
3. Чим інтерпретологія відрізняється від аналізу музичного твору?
4. Як Ви розумієте поняття «комунікативна стратегія»?
5. В чому полягає відмінність Homo Interpretatus?
6. На чому базується розрізнення аналітичної та виконавської інтерпретології?
7. Назвіть основні категорії аналітичної інтерпретології.
8. Назвіть основні категорії виконавської інтерпретології.
9. Якими є складові виконавської поетики?
10. В чому принципова відмінність виконавського стилю від стилю композиторського?
11. Назвіть різницю «звукового» та «звучного» образів інструмента?
12. В чому полягає відмінність між часопростором та хронотопом в музичній творчості?
13. Віднайдіть приклади композиторських та виконавських стратегій.

ДОДАТОК 1

Таблиця 1. Приклади стратегій композиторської творчості

<i>стратегії композиторської творчості</i> (в академічній музиці та нових формах синтезу)	Приклади
Ідіотетнічна (національний образ світу як <i>звучний феномен</i>)	«єврейський цикл» у творчості Е. Блоха («Shelomo» та Baal Schem), «Єврейська молитва» М. Кармінського, саундтрек до фільму «Список Шиндлера» Дж. Вільямса, трек до вистави «Поминальна молитва»
Конвергенції/ дивергенції	«Anamorfosi», «Capriccio» С. Шарріно; композиторські та виконавські транскрипції сонат Д. Скарлатті Ч. Авісоном; «24 каприси» Н. Паганіні–М. Скорика Стіві Вандер виконує хіт Стінга «Fragile» ³¹ — конвергенція Виконання Л. Паваротті та Дж. Брауном безсмертного хіта «It's A Man's Man's Man's World» ³² або виконання «The Thrill Is Gone» вкрай неочікуваним дуєтом Л. Паваротті та В. В. King ³³ , виконання «O Sole Mio» Брайаном Адамсом та Лучано Паваротті ³⁴ Рок-гітарист Джиммі Пейдж, виконуючи Прелюдію №4 Ф. Шопена (на Arms Concert New York, 1983) — стильова дивергенція ³⁵ .
деконструкції та реінтерпретації	Твори В.Рунчака (концерт для флейти з оркестром «Скажіть, чи чарівна флейта? Так, чарівна»)
стратегія гри	(«Chess pieces» / «Шахові п'єси», «Reunion»/ «Возз'єднання» Дж. Кейджа
автокомунікативна (<i>актуалізується як автоінтерпретація та рефлексія (за принципом подвоєння Я-образу) та або прояснює смисли (де-шифрує), або навпаки (за-шифровує), спонукаючи</i>)	Темброві переінтонування у творчості А. Пярта: 6 авторських версій твору «Summa», 18 авторських версій «Fratres», версії для творів «Solfeggio», «Psalom», «Pari intervallo», «Passacaglia»); рання та пізня редакції Сонати для кларнету та фаготу Ф. Пуленка Оркестрові варіанти творів М. Равеля («Античний менует», «Павана за померлою інфантою», «Човен

³¹ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=FPjj8edvjgM>.

³² Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=GaB9F3R9cIY>.

³³ Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=xE_NEO2UfBQ.

³⁴ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=5a0juQ0aeGI>.

³⁵ Sting and Stevie Wonder from Sting's 60th birthday concert. Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=QATICdf7b-0>.

<p><i>Іншого (виконавця, слухача) відшукати їх</i> Selbstbezüglichkeit (самореференція), Selbstreflexives Hören (рефлексивне слухання) за концепцією Г. Данузера</p>	<p>в океані», «Альборада або ранкова серенада блазня», «Гробниця Куперена», «Хабанера» для двох фортепіано) або навпаки — (перекладення «Болеро» для фортепіано в 4 руки) Авто цитування, зокрема — у творчості Ф. Пуленка (автоцитата теми траурного маршу з опери «Людський голос» в Сонаті для кларнета та фортепіано); В. Сильвестрова (автоцитата «Прощай, світе, прощай, тихий» з вокального циклу «Тихі пісні» в 4 ч. «Реквієму для Лариси»); Пізній стиль В. Сильвестрова</p>
<p>стратегія фрагментарного сприйняття («тмесіс»)</p>	<p>«Поема для 100 метрономів» Дж. Лігеті</p>
<p>«work in process»</p>	<p>Третя соната П. Булеза</p>
<p>випадковості</p>	<p>«Inlets» для 3 морських раковин, що наповнені водою», «Freeman Etudes» для скрипки соло та «Etudes Australes» для фортепіано соло Дж. Кейджа, інтуїтивна музика К. Штокхаузена</p>
<p>візуалізаційна</p>	<p>візуальна інтерпретація О. Херманна, фільм якого «Одна ніч, одне життя» (A firm of Schoenberg's Pierrot Lunaire by Oliver Herrmann. Sung by Christine Schäfer and with Pierre Boulez, 1999) інтерпретацій П. Булеза — фільм 1999 р. з А. Сілья (A. Silja, партія <i>Sprechstimme</i>) та Ensemble InterContemporain³⁶ «Місячний П'єро» в постановці Israeli Chamber Project (Soprano — Hila Baggio, 2016)³⁷ «Місячний П'єро» А.Шенберга (версія з світлотінню А.Боровської, Харків, 2017)</p>
<p>перформативна</p>	<p>концерт для кларнета з оркестром «Істинне почуття людини» К. Сааріяхо, «Vortex Temporum» Ж. Грізе, твори В. Рунчака, мікро-опера для гітариста соло «Heretic» Р. Кемерона-Вульфа «театр голосу» <i>Кеті Берберян</i>, Т. де Кеерсмакер, Тріша Браун, Тьєррі Маландайн, ансамбль «Maulwerker»</p>

³⁶ Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=N-zW10_i4M.

Також виконання відбулося в Екс-ан-Провансі (2003)

³⁷ Відео за посиланням:

https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=eH7OnSOHBWg&feature=emb_logo.

Таблиця 2. Приклади стратегій у виконавській творчості

Виконавські стратегії	приклади
<i>Медитативна</i>	виконання В. Сильвестровим власних творів «слабкого стилю», зокрема, багателей(занурення у внутрішній світ, ефект народження твору безпосередньо в процесі гри на фортепіано)
<i>Стратегія тотальної випадковості</i>	« <i>Song Books</i> » Дж. Кейджа. Один з прикладів — виконання <i>Song №85 Liz Tonne</i> з електронікою ³⁸ «Перехрестя 3» М. Фелдмана
<i>Перформативна (строга та вільна)</i>	« <i>Water Music</i> » Дж. Кейджа ³⁹ світло-кольоровий та пластичний перформанс М. Фроста в Концерті А. Хіллборга <i>для кларнету з оркестром</i>), <i>стратегію театралізації (версія Яна Бостріджа «Зимового шляху» Ф. Шуберта, виконання дуету Г. Андерсон–Е. Джой Ро</i>) міні-опери №1, №2 Е. Таваколла, «Зангезі» Н. Пшеничникової, <i>Nova Opera</i> («Гамлет»).
<i>Інтегровально-візуальна</i>	« <i>Ninfa in Lamento</i> » Сабіни Мейер (сопрано) з творів К. Монтеверді та Д. Шелсі ⁴⁰ , світло-кольоровий та пластичний перформанс М. Фроста в Концерті А. Хіллборга <i>для кларнету з оркестром</i>), <i>стратегію театралізації (версія Яна Бостріджа «Зимового шляху» Ф. Шуберта, виконання дуету Г. Андерсон–Е. Джой Ро</i>)
<i>Актуалізуюча стратегія. Мета – направити виконавські засоби на інтерпретацію твору в межах нової стильової системи</i>	Igudesman & Joo, <i>Sketch Show</i> (дует Yukihiro Takahashi и Haruomi Hosono, двох учасників японської групи Yellow Magic Orchestra), <i>Sketches Inga & Anush Arshakyan</i> (поп-фолк, другий альбом інді-рок-групи Ex Norwegian), Давид Геррет (2012) програма від В. А. Моцарта до «Metallika», «Kronos Quartet».
<i>Моделююча (інтерактивна) стратегія</i>	Енвер Ізмайлов (композиція «Бойна», альбом «Східна легенда») Перформативні твори; режисура А. Херманіса, Д. Макануффа, Р. Вілсона, Іво ван Хове, К. Гута, Р. Лепаж, Р. Кастелуччі

³⁸ Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=hp_XVXdqKUw³⁹ Версія за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=h_ik4VMcLkA.⁴⁰ A visual concert for soprano, theorbo, electronics and video with music, Рим, 2014. Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=QHV0j7KVKVs>

<p><i>Стратегія реконструкції (HIP-стратегія) у двох формах: строга та вільна (синтезуюча)</i> <i>Мета — відтворення акустичної форми твору, що відповідає звукообразу віддаленої у часі музичної епохи (завдяки комплексу хронотопічних умов: інструмент, артикуляція, фразування, динаміка)</i></p>	<p>А. Долмеч, В. Ландовська, Г. Леонхард, Н. Харнонкурт, Ф. Брюгген, Ф. Херревеге, Дж. Е. Гардінер, К. Хогвуд, М. Білсон, П. Бадюра-Скода</p>
<p>«Охоронна» (щодо академічної традиції)</p>	<p>Окремий приклад — оперна режисура вистав Г. Віка, Д. Крієфа, П. Понеля, В. Буссарда</p>
<p><i>Аудіовізуальна</i></p>	<p>Творчість Дж. Кейджа, Я. Ксенакіса, М. Фелдмана, Ж. Грізе, В. Рунчака, С. Шарріно, авторів графічних партитур, аудіовізуальний перформанс «Deer Space Music», проекти «Resonate», «Архітектура голосу»</p>
<p><i>Контонативна</i></p>	<p>Творчість Дж. Кейджа, Х. Лахенманна, В. Сильвестрова, О. Щетинського, О. Грінберга, О. Гугеля, Ш. Палестина та ін.</p>

Концепція музикознавчої інтерпретації Ірини Полусмяк⁴¹
(тези кандидатської дисертації «Теоретичні та методологічні аспекти
музикознавчої інтерпретації» (1989 р.)⁴²



ВСТУП

С.4. Метою дослідження є характеристика метода наукової інтерпретації, що на постійній основі залучений до музикознавчої практики, але не отримав необхідного систематизованого обґрунтування.

С.10. Термін «наукова інтерпретація» має значення *загальнонаукового* поняття, претендуючи у сучасній теорії на методологічну функцію у зв'язку з універсальним характером можливих інтерпретаційних процедур.

С.11–12. Інтерпретація визначається (в межах дослідження — Ю.Н.) як *логізоване відображення дійсності у різних формах мовленнєвої фіксації*. Вирізняються три роди інтерпретації — звичаєва, наукова та художня. Така фіксація передбачає певну алгоритмізацію процесу опосередкування інтерпретувальних моделей. Головною умовою інтерпретації є встановлення об'єкту, що відображується.

В музикознавстві алгоритми *наукової інтерпретації* встановлюються на основі діалектичної логіки у залежності від специфіки тієї чи іншої теоретичної моделі, що проектується на іншу теорію чи модель художнього процесу. В залежності від обраних моделей інтерпретація створює типи, що

⁴¹ Ірина Михайлівна Полусмяк (1952–2019) — випускниця класу О. В. Гусарової (ХІМ ім. І.П.Котляревського), кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики.

⁴² Метою тез є оприлюднення вагомого для української музикології дослідження І. Полусмяк (в оригіналі — «Теоретические и методологические аспекты музыковедческой интерпретации»). Дис. ...кандидата искусствоведения. Київ, 1989. 166 с., наук.кер. Москаленко В.Г.), що стало **першим в Україні**, в якому обґрунтовано метод музикознавчої інтерпретації.

У тезах подано точні сторінки дисертації. Переклад — Ю. Ніколаєвська.

визначені і межах дисертаційного дослідження як *теоретичний та аналітичний*.

С.15. Предметом дослідження є метод наукової інтерпретації в музикознавстві⁴³.

С.16. Завдання дисертації націлені на визначення можливостей метода наукової інтерпретації в музикознавстві.

С.17. На захист виносяться наступні положення:

- визначення наукової інтерпретації як наукового метода;
- класифікація типів і видів музикознавчої інтерпретації, що диференціюються у залежності від специфіки моделей;
- принципи застосування типів інтерпретації із застосуванням системи основних естетичних категорій⁴⁴.

РОЗДІЛ 1. НАУКОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК МЕТОД МУЗИКО-ЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.

С.22–23. Наукова інтерпретація в музикознавстві може виконати функцію метода при проєкції положень інших наук на рівень музичної теорії⁴⁵. Така екстраполяція формує тип *теоретичної* інтерпретації. При *аналітичній* інтерпретації дані музичної теорії проєктуються на рівень музикознавчого аналізу твору чи групи творів⁴⁶.

⁴³ І. Полусмяк обрала в якості основного *метод наукового моделювання*.

⁴⁴ Новизна тематики дослідження І. Полусмяк зосереджена на проблематиці наукової інтерпретації в музикознавчому апараті, в уточненні поняття наукової інтерпретації та складанні теорії наукової інтерпретації в лоні музикознавства. Авторка вбачає наукову інтерпретацію методом музикознавчого дослідження, вперше окреслює два основних типи (теоретичний та аналітичний) та називає підсистеми наукової інтерпретації, вирізняє повсякденну, художню; науково-семантичну види інтерпретації, окреслюючи вектори подальшого розвитку пропонованої теорії.

⁴⁵ Тобто, авторка вважала, що наукова інтерпретація є загальнонауковим явищем і в сучасній теорії претендує на методологічну функцію. В музикознавстві алгоритми встановлюються на основі іманентної логіки й в залежності від специфіки тієї чи іншої моделі. У сфері теоретичного музикознавства авторка ставила на меті зміну фокусу у бік інтерпретування, що моделювало б нові системні виміри (ці позиції надалі більш детально розробив В. Москаленко).

⁴⁶ Наголосимо наступне: перш ніж окреслити теоретичну інтерпретацію як тип наукової теорії авторка зазначає, що можуть бути екстрамузикознавчі та інтромузикознавчі інтерпретації. Інтромузикознавча інтерпретація позначена втіленістю на іманентно присутнім музиці модулям (теоретичний синтез), екстрамузикознавчі — пов'язані з теоріями інших наук (естетичних теорій, відображення, художнього образу, теорія емоцій, теорія діяльності тощо). Авторка, у відповідності до поставленої мети обґрунтувати метод наукової інтерпретації в музикознавстві на основі системи основних естетичних категорій як інтерпретувального об'єкту, надає два послідовних **етапи**

С.24. ХАРАКТЕРИСТИКА ТЕОРЕТИЧНОГО ТИПУ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Теоретична інтерпретація як тип наукової передбачає в музикознавстві конкретизувати положення однієї теорії на рівні іншої. Перш за все, це може бути проєкція теоретичної системи будь-якої суміжної галузі знань на рівень загальних музичних теорій (наприклад, теорії інтонації, теорії музичних жанрів, стилів тощо). В свою чергу загальні музикознавчі концепції теорії можуть інтерпретуватись більш дрібними теоріями, пов'язаними в основному з вивченням окремих засобів виразності (гармонії, поліфонії, форми тощо). Такі підходи можуть бути визначені як *екстрамузикознавчі та інтрамузикознавчі види теоретичної інтерпретації*⁴⁷.

С.36. В межах розділу обґрунтовано особливий музикознавчий аспект теоретичної інтерпретації як спеціалізованої екстрамузикознавчої процедури, що пов'язана з проєкцією категорій естетики на музикознавчу теоретичну модель.

С.37. Для послідовного залучення принципів теоретичної інтерпретації необхідно враховувати наступні важливі моменти:

- методологічною базою інтерпретації такого типу є теорія висхідна і проєктована;
- процес інтерпретації є процедурою специфізації більш загальної теорії;
- в результаті інтерпретації має скластися синтетична інтерпретаційна система⁴⁸.

ХАРАКТЕРИСТИКА АНАЛІТИЧНОГО ТИПУ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

С. 37–39. Інший тип інтерпретувальних процедур, пов'язаних з виходом на конкретні музично-художні явища, позначається нами як *науково-аналітична інтерпретація*. Її особливість — в наявності обов'язкового

дослідницького алгоритму: від найбільш загального (естетичний рівень) — до особливого (музикознавчий рівень), а потім, через індивідуальні композиторські моделі, — до конкретного музичного твору.

⁴⁷ На с. 29 авторка вказує, що « може встановлюватись перехід від одного типу наукової інтерпретації до іншої, утворюючи її *систему*».

⁴⁸ На цьому етапі авторка не визначає поняття «синтетична інтерпретаційна система», але вказує, що «цей результат являє собою можливу базу для подальшого процесу пізнання й стає методологічною основою для іншого типу наукової інтерпретації — аналітичної» (Полусмяк, 1988 : 37)..

зв'язку між будь-якою теорією і результатом матеріального досвіду. Аналітична інтерпретація може <...> як продовжувати науково-теоретичну інтерпретацію, виводячи її на конкретний рівень, забезпечуючи «перевірку» на практиці та впровадження в музикознавство тієї чи іншої теорії високого рівня абстрагування. З іншої сторони, аналітичній інтерпретації, як уявляється, може піддаватись с а м е музичний твір, оскільки в процесі аналітичної інтерпретації встановлюється міцний зв'язок між теоретичним базисом та практикою аналізу.

В широкому сенсі аналізу музичного твору аналітична інтерпретація передбачає будь-який вербальний опис музично-художнього явища в будь-якому аспекті — історичному, критичному, культурологічному, стильовому, жанровому тощо з різним ступенем базування на відповідних теоріях. Тобто, інтерпретація в цьому значенні формує особливий тип музикознавчої аналітичної творчості, що виконує спеціальну функцію — узагальнення сприйняття й наукового вивчення, направлено на створення гомоморфної моделі твору як художнього явища. Іншими словами, в широкому розумінні аналітичної інтерпретації, в музикознавстві твір «фіксується» у формах його вербальних характеристик, поданих з різних позицій й з різними цілями, які представляють музичний твір в аспекті будь-якої теоретичної концепції, галузі музикознавства або у вигляді самостійного цілісного аналізу, що орієнтований на теорію у «знятому» вигляді. Загальним є відображення в такій інтерпретації «наукового образу» музики, створеного на основі образу художнього, але різною мірою адекватним його, цілісним та аргументованим.

В такому значенні науково-аналітична інтерпретація в музикознавстві відображає необхідність творчого осмислення твору на основі слухацького досвіду, в результаті якого з'являється якісно новий «продукт» — цілісна вербальна модель художнього твору, включаючи його оцінку⁴⁹. Така модель стає *висхідною* системою, на рівень якої проектується *інтерпретувальна* теоретична модель.

С.45. Серед напрямів *науково-аналітичної* інтерпретації в музикознавстві, враховуючи ступінь абстрагування інтерпретаційної теорії, глибину та докладність вивчення конкретного матеріалу, можна позначити наступні:

⁴⁹ Висловлена думка авторки була на момент 1988 року новаційною, бо задіявала у систему інтерпретації *слухацький досвід*, який, дійсно, впливає на кінцевий «продукт» інтерпретування.

- цілісну, що містить музично-естетичну характеристику твору в єдності його змісту і форми, у різноманітті функцій тощо, в аспекті інтерпретаційної проблеми;

- цільову, що заснована на цілісній, але пов'язану з певним аспектом музичного твору (стилю, жанру, драматургії тощо), необхідному для екстраполяції теорії;

- вузькоспеціальну (технологічну), що базується на двох перших, але поглиблює будь-які сторони й елементи моделі твору.

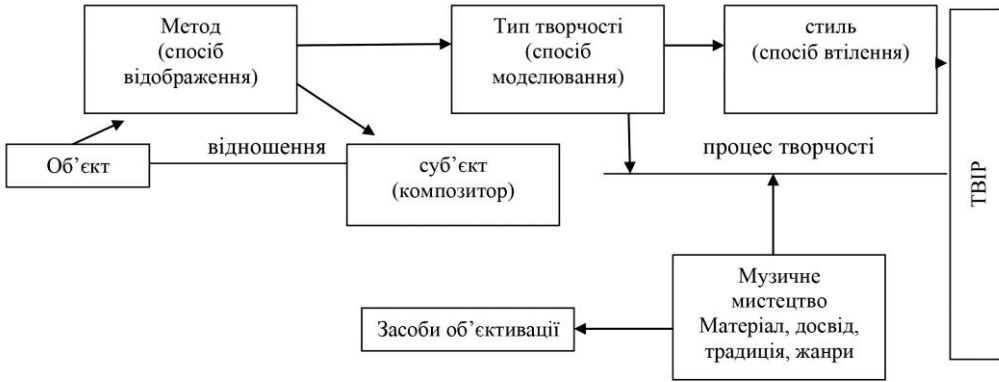
С.72. Інтерпретація моделей систем емоцій та естетичних категорій демонструє можливість й необхідність виявлення певної «емоційної програми»⁵⁰ музично-художніх явищ, що виникають на основі аналізу емоційних вражень як перший етап аналітичної інтерпретації. Варто враховувати компоненти естетичних ідеалів, що побутували в епоху, сучасну для композитора, та співвідносити їх з сьогоденними естетичними ідеалами.

С.82. В аналітичній інтерпретації врахування функційного аспекту сприяє визначенню «сфер дії» функцій у творі через механізм категоріальних якостей:

Гносеологічна функція	Естетична оцінка явищ дійсності, що відображені автором у творі
Виховна функція	Естетичні уявлення про ідеали автора
Естетично-налаштувальна функція	Майстерність композитора в моделюванні художніх образів у відповідності з ідеалами і нормами творчості
Комунікативна функція	Художня організація матеріалу мистецтва у направленості на сприйняття
Аксіологічна функція	Естетична цінність художньої виразності

С.89–90. Аналіз музики в аспекті естетичних категорій неминуче пов'язаний з аналізом засобів виразності. Уявляється, що здійснюючи вихід на аналіз виражальних засобів, необхідно все ж таки мати на увазі драматургію, бо лише у драматургічній системі засоби можуть виявити власні потенційні естетичні якості. У драматургії зосереджено те, що визначає морфологічну сутність музично-художніх явищ. Можливі рівні опосередкування зафіксовані на схемі:

⁵⁰ Важливе зауваження щодо **емоційної програми твору**, що в подальшому було розвинуте у наукових розробках учнів І. Полусмяк.



ПРИКІНЦЕВІ ЗАУВАЖЕННЯ

С.141–142. У дослідженні були уточнені характеристики *наукової* інтерпретації в музикознавстві. Ці характеристики містять наступні моменти:

- інтерпретація як загальнонауковий метод являє собою універсальний механізм дослідника, що дозволяє здійснювати зв'язок між теоріями і практикою як всередині науки, так й в ненауковому сенсі. Таке розуміння, з однієї сторони, не протирічить традиційному («роз'яснення», «переклад»), але дозволяє уточнити сферу застосування в функції інтерпретації — з іншої;

- запропоновані визначення типів наукової інтерпретації як теоретичного та аналітичного відповідають традиціям музикознавства та дозволяють диференціювати задачі дослідників, які спираються на метод наукової інтерпретації, а, відповідно, і «жанри» музикознавчої діяльності — теоретичний, аналітичний, критичний тощо;

- видова диференціація типів наукової інтерпретації, запропонована у дослідженні, у свою чергу, потребує цілеспрямованого відбору необхідних дослідницьких процедур, забезпечує економність й послідовність у вирішенні поставлених завдань;

- необхідність алгоритмізації процесу наукової інтерпретації встановлює не тільки порядок дослідницьких дій, але й пошук, направлений на вибір рівнів опосередкування між висхідною та інтерпретувальною моделями;

- дослідження дозволило вибудувати підсумкову типологічну схему інтерпретації в музиці та музикознавстві, яка містить, окрім наукової, також художню інтерпретацію.

С.143. Типи інтерпретацій в залежності від видів моделей:

ОБ'ЄКТ	СУБ'ЄКТ	«ПРОДУКТ», РЕЗУЛЬТАТ	ВИД МОДЕЛІ	ГАЛУЗЬ
1. дійсність	композитор	твір	твір, як фіксований текст	композиторська творчість
2. твір	виконавець	твір, що звучить	а) авторська модель б) виконавська програма	виконавство, «інтерпретологія» ⁵¹
3. твір, що звучить	слухач	образ	модель твору і інтерпретація виконавця в контексті музичної культури	сприйняття
4. твір	музикознавець	аналіз твору	теоретична модель твору	наука
5. теорія	музикознавець	теорія	модель теорії	наука

С.144 У результаті такої характеристики складається більш точне визначення задач і функцій інтерпретації, що виключає можливість метафоричного застосування цього поняття, змішування його з герменевтикою.

Позиції суб'єкта для різних типів інтерпретації визначаються наступними настановами:

- *слухацька* інтерпретація направлена на фіксацію об'єкта (музичного твору) в образах і поняттях на ґрунті слухового досвіду шляхом порівняння, узагальнення властивостей музики;

- *художня* інтерпретація орієнтована на більш широкий спектр — від світоглядних засад до вузько-професійних традицій;

⁵¹ У дисертації І. Полусмяк вперше знаходимо термін «інтерпретологія», запозичений з естетики.

- наукова містить попередні координати в їхній направленості на пошук відповідності будь-якій теорії іншим теоріям чи об'єктам.

Порівнюючи типи алгоритмів художньої та наукової інтерпретації, можна віднайти природне посилення в крайній логічного первня: якщо для *первинної художньої* інтерпретації (композиторська творчість) необхідна опора на функційну логіку художніх процесів у направленості на сприйняття, то *вторинна художня* інтерпретація (діяльність виконавця), окрім первинної, враховує закони виконавської діяльності з урахуванням можливої часової дистанції. Для *наукової* інтерпретації необхідним є орієнтування не тільки на перераховані рівні, але й на логіку наукової дисципліни (в даному випадку — музикознавства).

С.145. Видова диференціація типів наукової інтерпретації, запропонована для музикознавства, зафіксована в наступній схемі:

ТИП	ВИД
Теоретичний	екстрамузикознавчий інтромузикознавчий
Аналітичний	цілісний цільовий вужькоспеціальний

Система цих типів в музикознавстві утворює наступний ланцюг:



Як відмічалось, в якості метатеорії може бути не тільки узагальнююча концепція власне музикознавства, але й теорія іншої наукової галузі більш загального характеру, тоді наукова інтерпретація виконує функцію міжнаукового синтезу.

С.150. Обраний в дослідженні аспект інтерпретації не є єдино можливим по відношенню до музикознавчих проблем, конкретних музично-художніх явищ. Разом з тим напрацьовані методологічні критерії мають, як уявляється, універсальний характер, що дозволяє базуватись на них у подальших дослідженнях.

Шлях сучасного музикознавства вбачається саме у залученні інтерпретаційних підходів на основі чітких цільових настанов. <...> Залучення метода наукової інтерпретації в музикознавчу практику направлено на подолання суб'єктивізму при застосуванні теорій більш загальних рівнів.

Частина II

ЕТНОЛОГІЯ І МЕДІЄВІСТИКА

Розділ 3

**ЕПІЧНА ТРАДИЦІЯ СЛОБОЖАНЩИНИ:
ПАРАМЕТРИ СИСТЕМНОГО АНАЛІЗУ**



Лариса НОВИКОВА
доцент кафедри
інтерпретології та аналізу музики

Вступні зауваження. Дисципліна «Етномузикологія» передбачає вивчення українського епосу, квінтесенцією якого є кобзарсько-лірницька традиція.

Творення сакрального світу, необхідність збереження до наших днів світоглядних пріоритетів кобзарського виконавства, підкреслює *актуальність публікації*. Її метою є розширення інформаційного простору, спрямованого на:

- окреслення параметрів жанрової системи сліпецької традиції, зокрема Слобідської (*Харківської*) школи;
- історію дослідження творчості музикантів цієї школи;
- їх трибу життя, етичних уподобань;
- виконавців і способів гри на старосвітській, харківській бандурі;
- цехової освіти ;
- аналізу стилістичних рис жанрів епічної традиції;
- поетики та структури масштабних фольклорних артефактів.

З урахуванням широкого спектру досліджуваних явищ у висвітленні даної теми, запропоновано *системний аналіз*, який окреслить об'єкт (епічну традицію, зокрема харківську школу), як сукупність взаємопов'язаних компонентів надскладної системи і одночасно, виокремить кожен з цих вищеозначених елементів.

Кобзарсько-лірницька традиція сягає свого коріння у XVI сторіччя. Приблизно у той час відбувалось об'єднання автохтонної традиції кобзарів і бандуристів із лірницькою. Їх єднало:

- схожий триб життя (мандрівний характер існування);
- статус співців (самобутня виконавська практика як своєрідна професія);
- репертуар (попри певні відмінності і специфічні особливості лірницького та кобзарського репертуару, він мав на засадах християнсько-моралізуючі мотиви);
- професіоналізм (епічна традиція як окремий культурний пласт, який знаменував становлення народного професіоналізму);
- пошана народу (пітетне світосприйняття носіїв епічної традиції сліпців-старців);
- цехова приналежність (окрема соціально-професійна єдність).

Не можна й оминати феномен *незрячості* (що дає підстави іменувати кобзарсько-лірницьку традицію сліпецькою).

Позбавлені зору співці, які несли Слово Боже людям, позиціонувались як еталон моральної і духовної чистоти. Саме вони були верствою особливого, самобутнього трибу життя і, як паралелігійні пастори (термін К. Черемського), вказували на правду і неправду в людських відносинах.

З іншої сторони удержували пам'ять про історичну минувшину народа, про його страждання й героїчні подвиги.

Існувало припущення, що самі виконавці дум засвоювали та сприймали думи як *релігійні пісні*. Це підтверджувалось тим, що самі кобзарі і лірники йменували думи «козацькими псалмами», «невольничими плачами». Герої дум потерпали від страждань, їм властива наявність мораліте в кінці оповіді, як проповідницького елемента, спокути, що надавало творам релігійних ознак. Між іншим, і репертуар кобзарів, і лірників не виконувався непричетними до традиції, оскільки існувала точка зору про його Божественне походження.

Жанрова система

Багатожанрова система українського епосу включає в себе зразки різного часу формування. Домінуючими в них є:

- **думи**, що зайняли виняткове місце у східнослов'янському фольклорі.

За формою думи — великі вокально-інструментальні твори.

Самі виконавці називали їх по різному: лицарські, поважні пісні, козацькі притчі. Термін **дума** в фольклористику ввів Максимович у 1827 року. Дослідник переніс цю назву на *нерівноскладові (астрофічні)* вокально-інструментальні епічні твори Лівобережжя. З кінця XIX сторіччя назва стає загальноприйнятною і самі кобзарі починають називати думами колишні «поважні пісні».

Всі думи старшої верстви змальовували події, постаті й ситуації, що протягом довгого часу і за різних обставин, повторювались постійно, так що набули значення типових явищ, характерних для своєї доби. Основною рисою, що відрізняє думи від інших жанрів, є імпровізаційність і мелоречитавційність. Кількість куплетів в думі доволі велика, від 15 до 50, тому її виконання тривало понад 20 хвилин.

Трагіко-героїчний пафос притаманний і **історичним** пісням, але на відміну від нерівноскладових віршових будов дум, історична пісня набула сталого пісенного розміру, чітко поділялась на симетричні куплети —

строфи, таким чином, віднесена дослідниками до різновиду *строфічної епіки* (Грица, 1979). Тематика історичних пісень різноманітна: це і пісні про татарські навали і турецьку неволю, про виникнення козацтва і Запорізької Січі, про боротьбу з польською шляхтою, опришківські і гайдамацькі рухи 18 століття. Характерною рисою історичних пісень є сольне виконавство речитативного типу, пізніше, в кантову добу, мелодійне, в межах гомофонно-гармонічної системи («Чорна рілля»).

До ліро-епічних жанрів *строфічної* будови належить і **балада** — багатокуплетна пісня з розвиненим сюжетом гостро-драматичного змісту. В народних баладах здебільшого змальовуються побутові конфлікти з трагічною розв'язкою. Виходячи зі змісту виділяють 4 основні групи балад:

1. З *фантастичними* сюжетами, де часто трапляється перетворення людей у квіти, трави та куці. В таких баладах спостерігається відгомін дуже давніх анімістичних уявлень.

2. Балади про *сімейний побут* та любовні конфлікти, отруєння з ревнощів чи з намови.

3. Балади з *історичною підосною*: дівчина вибирає смерть, не бажаючи стати коханкою феодала - насильника.

4. *Соціально-побутові* балади: смерть чумака, загибель на чужині або на війні козака або солдата.

Серед виконавців, як кобзарів, так і стихівничих (сольне жіноче виконання), популярною була «балада про Бондарівну».

У карпатському регіоні існували багатокуплетні пісні з розвиненими сюжетами, які гуцули називали **новинами**, або **співанками-хроніками**. Це свого роду балади регіонального походження, в них відображувались події місцевого життя побутової, легендарної, епічної тематики. Поштовхом до цих хронік служили нещасні випадки, родинні драми, непоправні вчинки, вдіяні під впливом пристрасті. Так відома співанка «про шандаря» підказала Івану Франку ідею створення драми «Украдене щастя».

На відміну від балад і дум, **псалми** були невід'ємною частиною *лірницького*⁵² співу, що генетично пов'язано з традицією «калік перехожих» — тобто паломників до святих міст: Іерусалима, Царьграда, що мали

⁵² Тема лірництва і лірницького інструментарія обмежена рамками даної статті, разом з тим їй надана ґрунтовна увага в роботах видатних вітчизняних науковців: П. Демущого (2012), автора масштабної етноорганологічної монографії і майстра гри на лірі М. Хая (2011), дослідниці лірницької духовної традиції О. Богданової (2012).

свої норми поведінки, статуту і отаманів. Тексти псалмів найчастіше пов'язані з тематикою Святого писання і творилися на тексти Давидових псалмів. Жалібний, дещо гнусавий спів лірників супроводжувався грою на «лірі коліщатій», таким чином псалма виглядала як триголосний наспів, де верхній голос виконував сам жебрак, другий був терцовою второю, виконуваною на клавішах ліри, третя лінія, інструментальна, звучала внизу, як безкінечний тоніко-домінантовий бурдон ліри. Найпопулярнішими темами псалмів були: про тайну вечерю і зраду Іуди, про багача і брата його Лазаря, про почитання батьків «Ой по мосту-мосту» (Новикова, 2006: 162). Як завжди псалма закінчувалась молитвенною речитацією, якою лірник звертався до слухачів з найкращими побажаннями і проханням милостині.

Крім псалмів, як лірники, так і кобзарі могли виконувати-**невільницькі плачі**, основною тематикою яких було життя в турецькій неволі, рабство на галерах і які вірізнялись більш гнучким, вокалізованим, навіть орієнтальним співом у порівнянні з мелоречитативним стилем дум.

Історія вивчення

В дослідженні українського епосу можна визначити кілька періодів:

Ознайомчий (1819–1849 рр). Найвидатнішими дослідниками цієї доби були М. Костомаров, М. Максимович, М. Цертелев. І. Срезневський. Особливе значення мали роботи професора Харківського університету Ізмаїла Срезневського, який опублікував тексти дум і окреслив засади теорії жанру, його природи та непересічності.

Описовий період (1849-1880 рр.). Серед науковців зазначимо найбільш яскраві імена: А. Метлинського, П. Куліша, О. Рубця, М. Драгоманова, М. Лисенка. Реферат композитора «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм», був прочитаний у 1873 році, на засідання Південно-Західного відділу географічного товариства. В цій праці Лисенком вперше були подані *нотації* дум, історичних пісень, даний аналіз кобзарського виконавства, інструментальних награвів. Але обсяг розшифрованих наспівів дум був обмежений у зв'язку з відсутністю технічних звукозаписуючих можливостей.

Наступний, *аналітичний період*, починаючи з 1880 року, сконцентрував велику кількість дослідників-науковців, які почали активно вивчати вже зникаючу на початку ХХ сторіччя кобзарську традицію в контексті загально-

культурного розвитку суспільства. Серед них були Д. Багалій, К. Грушевська, Б. Кирдан, Ф. Колесса, М. Сумцов, Г. Хоткевич, Д. Яворницький.

Найбільш знаковою постаттю цієї плеяди науковців був **Ф. М. Колесса**. Видання монографії автора «Мелодії українських народних дум» (Колесса, 1969), нерозривно пов'язано з іменем письменниці Лесі Українки. Дбаючи про збереження для майбутніх поколінь українських народних мелоречитатив, вона надала із своїх заощаджень кошти на організацію запису дум і фонограф. У 1908 р. письменниця разом із своїм чоловіком К. В. Квіткою звернулася до Ф. М. Колесси з проханням виїхати у цю експедицію.

Науковець відгукнувся на пропозицію з великим ентузіазмом. Влітку того ж року він виїхав зі Львова на Лівобережжя, в Миргород, куди був запрошений відомим художником-графіком Опанасом Георгійовичем Слассіоном. До виходу у світ першої серії «Мелодій українських народних дум» Колесса виступив на III Міжнародному конгресі музичного мистецтва у Відні з рефератом про козацький народний епос, ілюстрований фонограмами, вчений показав специфіку кобзарського мистецтва як національно-самобутнього явища. Колесса виклав 65 нових нотацій з інструментальним супроводом від тринадцяти кобзарів та лірників Полтавщини і Харківщини. Здійснені дуже докладно, з глибоким відчуттям стилю дум, аж до найдрібніших нюансів, ці записи значно збагатили уяву про український епос, вчений тонко передав складні інтонаційно-ладові, ритмічні особливості дум і з не меншим знанням справи — особливості їх поетичного тексту. Враховуючи велику роль творчої індивідуальності в процесі творення та побутування народного епосу, Колесса обрав у цій роботі принцип систематизації матеріалу за співцями-виконавцями. Для розуміння музичного змісту дум найбільше значення мають *вступна стаття* до «Мелодій». Широко розвинувши спостереження Лисенка про музично-стильові особливості дум, Колесса, поряд з цим, *вперше* приділив увагу взаємозв'язку між словом і музикою в думі, висвітленню принципів їх формотворення. Вчений відкинув уявлення про думи, як про похідний жанр від пісні і вперше на широкому музичному матеріалі визначив оригінальні, самобутні музично-стильові ознаки дум, їх речитативний склад, імпровізаційний характер, які відрізняють думу від пісні. Виокремив найменшу структурну одиницю думи - *такт-період*.

На початку ХХ ст. жодному зі зрячих ентузіастів не вдалося зробити стільки у розвитку бандурницького мистецтва, як — **Г. Хоткевичу**, видатному харківському науковцю і музиканту.

Особа Гната Хоткевича була ніби живим втіленням діалогу двох галузей епічного виконавства — «зрячого» і «не зрячого».

Одним із перших Г. Хоткевич перейняв сліпецький, або харківський («зінківський»), спосіб гри і почав популяризувати його в середовищі зрячих аматорів — як базовий в опануванні гри на традиційній бандурі.

Філософія бандурницької діяльності Гната Хоткевича виходила з природної потреби дослідника осягнути сутність «незрячого» співочтва і запозичити для «зрячої» бандурницької школи ключові елементи кобзарського виконавства. Щоб виконати задумане, Г. Хоткевич наполегливо збирав «вустинський» (Черемський, 2002) матеріал, ретельно вивчав й аналізував репертуар та особливості гри незрячих співців, справедливо виступав проти кон'юнктури модернізацій бандури. Г. Хоткевич наблизив до сприйняття сучасників виконавське мистецтво незрячих співців і став одним із найвизначніших популяризаторів «сліпецького способу» гри на інструменті:



Г. Хоткевич і народні музиканти на XII археологічному з'їзді в Харкові. 1902 р.

Серед найновіших досліджень можна назвати монографію української науковиці, учениці Ф. Колесси — **С. Грици** — «Мелос української епіки» (Грица, 1979). В ній вона дає характеристику строфічної (102–113) та

астрофічної (200-205) поезії, розглядає епічні жанри на парадигмальному тлі, визначає необхідність дослідження епосу, враховуючи зміни «модусу мислення соціального середовища» (Грица, 1979: 3–4).

Надзвичайно актуальними, щодо історичного контексту кобзарства у ХХ сторіччі, повстали численні дослідження харківського науковця і виконавця на традиційних інструментах **К.Черемського**. Його монографії присвячені не тільки генезі українського співочтва, а і поверненню в нашу дійсність історичних подій 1930-х років, відродженню «дідівських» традицій сучасними кобзарями *Харківського цеху*⁵³ (Черемський, 1999, 2002, 2008). Очевидним продовженням автентичного виконавства і етноорганологічних досліджень в царині *харківської* школи, без сумніву є концертно-просвітницька діяльність, а також численні розвідки канадського вченого українського походження Віктора Мішалова⁵⁴.

Виконавські школи

Епічну традицію заховували дві основні виконавські школи: Харківська і Чернігівсько-Київська. Кожна з них була пов'язана з певним типом музикування. **Сліпецька** традиція запропонувала *харківську*, («зінківську») виконавську школу. Особливістю цієї манери було те, що бандура ставилась на ліве коліно вертикально і притулялась якраз до серця так, щоб напрям звуку бандури та голосу був один і той самий. На цій народній бандурі грали обома руками як на приструнках, так і на басах. Подібний спосіб був найбільш природним для незрячих, які не потребували зазирати на струни і вибудовували гру на чутті і оптимальній зручності. Найкращі бандуристи минулого: *Петро Древиченко, І.Кучугура-Кучеренко, Степан Пасюга, Гнат Гончаренко* грали цим способом і належали до *харківської школи*.

Гнат Гончаренко був чи не найяскравішим представником кобзарської школи Слобідчини, який заховував стародавню традицію і майстерністю якого захоплювались сучасники. Незрячий, мандрівний музикант, він прожив довге життя (1835-1917, майже 82 роки), сповнене творчих знахідок і нерозуміння спільноти, але ніколи не втрачав тієї шляхетності, про яку

⁵³ Результатом подвижницької діяльності братчиків *харківського цеху* по «поверненню традиції» став факт включення програми з охорони кобзарсько-лірницької традиції до Реєстру належних практик з охорони нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО наприкінці 2024 року.

⁵⁴ Мішалов, В. (2013). Харківська бандура. Культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків

більшість сучасників, в тому числі і Л. Українка, писала: «В ньому справді нічого жебрацького немає, починаючи з одержі, пристойної чумарки, як носять пригородні селяни з Харківщини, і смушевої шапки і кінчаючи поведінкою, повним гідності...Все в ньому повне благородної простоти, особливо кидаються в вічі його руки з тонкими аристократичними пальцями і велична поза високої, стрункої, зовсім не згорбленої постаті»



Сучасники писали про Гончаренка як про розсудливу та ділову людину. «На запитання відповідає коротко, але слушно — дуже нагадує бандуриста давніх часів» (Крист, 1902). Саме ця важлива риса виділяла Гончаренка із загалу кобзарів, чи то стосувалось ставлення до оточення, чи то манери виконання.

Старосвітський спосіб гри вражав сучасників. Після запису на фонограф у 1908 році Л. Українка згадувала: «Гончаренко грає ліпше ніж співає». Але славетний Ф. Колесса, працюючи над транскрипціями цих записів, відзначав, «швидкий речитатив та дроблений ритм, що пливе (у Гончаренка) переважно шістнадцятками і вісімковими тріолями треба вважати архаїчною ознакою кобзарських рецитацій давнішнього типу, у яких музична декламація бере перевагу над мелодичним елементом» (Колесса, 1969). Тим самим дослідник підкреслював віртуозність саме вокальної сторони виконавця і далі «в Гончаренка фрази, закінчені тонікою, стоять на початку або в середині періоду, каденційна ж фраза має характерне закінчення на II ступені скали. Такі самі закінчення зустрічаються в церковних мелодіях, а також в українських, сербських і болгарських народних піснях, що в порівнянні з піснями, закінченими на тоніці, виявляють зовсім інший, більш архаїчний тип і є ознакою тієї фази в розвою європейської музики, коли мелодія не замикалась октавним ладом...Через те й рецитації Гончаренка, у порівнянні з миргородською (*полтавською* — Л.Н.) групою, виявляли більш первісну форму» (Колесса 1969.)

Звернімо увагу на певну ідентичність цих понять: *традиційність* і *віртуозність*. В перекладі з латини *virtus* — доблесть, що включає якості честі і гідності. Дobleсть, яка була важелем перемоги не мислилась без чеснот і достоїнства. Такого ж гатунку якості дотримувались і незрячі співці, прийнявши в 1775 році на «дванадцятиотчій» нараді дванадцять «Вустинських статутів», тобто неписаних законів, світоглядних норм репертуару і правил поведінки (Черемський, 2002).

Традиційних норм послідовно дотримувався і Гончаренко, вважаючи сліпих носіями високих ідей і не прощав їм загальнолюдських слабостей. Так, за спогадами Г. Хоткевича, він засуджував свого улюбленого учня П. Древченка за пиятику. Зрячому він це прощав, а сліпому — ніколи.

Відчужений від життєвого прагматизму і отримання матеріальних благ сліпець за неписаними законами старцівства не мав права навіть подумки спокушатися на багатство. «Не тільки грошей, але й найменшої послуги, — писала Л. Українка в листі до Колесси, він не вважає за можливе приймати дарма, знає і любить старосвітський репертуар, до нових і «модних» тепер співів (як, наприклад, пісні про Морозенка...) ставиться скептично й холодно». Тим самим кобзар ніс своє співоцтво як карб богообраного служіння людям, «мирському світу», що «загруз у гріхах» і потребує очищення». Незрячі герої народних легенд виступали індикаторами морального стану суспільства. Але соціальне тло початку ХХ сторіччя становило суттєвий контраст, а подалі і конфлікт суспільства і сліпої співоцької братії. Так в нарисі до XII Археологічного з'їзду 1902 р. «Кобзарі і лірники Харківської губернії» Є. Кріст писав, що до бандуристів «добре ставилися прості люди і благородні, а багаті і «піджачники» не подають, гонють з двору і називають ледачими. «Что въ особенности печально— это полное равнодушіе богатыхъ мужиковъ къ прогрессу» (Крист, 1902).

Моноцентричне середовище селянської общини, як осередок продуктивного побутування старовжитного фольклору (мається на увазі й народні ремесла, і костюм, і оселя, і зрозуміло, селянська пісня), зазнало розхитування впливу раньопромислового виробництва. Ця хвиля перш за все торкнулася сіл і слобод приміської зони, а далі поволі розходилася по великих і малих населених пунктах губернії, що суттєво позначилось і на ставленні до сліпецької братії. Дев'ятнадцятирічний кобзар Павло Каліберга дум не знав взагалі, хоча добре володів інструментом і грав «Камаринску», «Ах ви сени», співав куплети:

А я милаю, харошаю

Хвачу по уху калошою

Молоді кобзарі, нехтуючи законами сліпенької братії, враховували мирські смаки на свою користь (Крист, 1902). Така соціальна ситуація історичної межі XIX–XX сторіч, дала підстави Філарету Колесі констатувати згасання рівня традиційного кобзарського виконавства початку XX століття.

Між іншим, в той же час сходилася зірка ще одного віртуозного музиканта з Слобідських земель — *Івана Кучугури-Кучеренка*, репертуар якого містив не менше 5 дум, 500 пісень, інструментальних награвів, де він міг продемонструвати своє віртуозне володіння інструментом.



Іван Кучугура-Кучеренко (1878–1937) — талановитий кобзар з слободи Мурафа на Харківщині, який взяв традицію сліпецького виконавства у відомого на Слобідщині кобзаря Панотця Павла Гащенка. На відміну від старої традиції Г. Гончаренка, був представником нової, сценічної генерації виконавців, але не менш віртуозним і освіченим, як для своєї соціальної верстви. Був наймолодшим учасником знаменитого XII археологічного з'їзду (1902 р.), організованого представниками *Харківської* інтелігенції і мандрував всією Україною, Польщею, був у Петербурзі і Москві, виступаючи з концертами на запрошення тамтешньої

української спільноти, популяризуючи мистецтво Слобожанщини. Відомий, як людина освічена, був запрошений до музично-драматичної школи М. Лисенка і з успіхом викладав клас бандури з 1908 по 1911 роки, маючи 18 учнів, які пізніше стали солістами капели бандуристів В. Ємця.

1921 року йому було присвоєно звання народного артиста України. Але 30 ті роки поставили свої акценти: музиканта було репресовано і розстріляно в Харкові 1937 року.

Після кончини кобзаря-віртуоза Г. Гончаренка в 1917 р, І. Кучеренко залишався, за словами Д. Яворницького, «найкоштовнішим діамантом» серед музикантів сліпецької братії не тільки Слобідщини, а й всієї України.

Другий, якісно інший спосіб гри на традиційній бандурі, відмінний від *харківського*, мав назву *полтавський*, що давало можливість виконавцям

дивитися під час гри на струни, виник у середовищі **зрячих** аматорів і запанував завдяки своїй полегшеності. Тому виконавська манера, якою володіли козаки була спрощеною і пристосованою для найпростішого музичного супроводу пісні. Під час такої гри бандура поверталася до виконавця, гра лівої руки обмежувалась перебиранням басів на грифі, а правої — акордів на приструнках. Цей *полтавський* спосіб, на думку дослідників, з'явився у зрячих аматорів, які опанувавши таким чином гру на бандурі, передали його і незрячим, хоча для останніх він і не був зручним. Цим способом грали *полтавські* кобзарі О.Барь, С. Готвань, М.Кравченко:



Полтавський кобзар Михайло Кравченко, повний репертуар якого був записано на фонограф Ф. Колессою в Миргороді.

Освіта

Загальновідомо, що кобзарі були професіоналами і отримували освіту через так звані *цехові організації народних співців* - музикантів, які виникли не без впливу магдебурзького права, що його в XVII ст. дістали найбільші тогочасні міста України і Польщі. За Магдебурзьким правом ремісники, купці та інші професійні верстви об'єднувались в спільноти, що стояли на захисті прав їхніх членів. Кобзарі, лірники і стихівничі мали свої окремі братії (братства), найвищою за рангом була братія кобзарська. Хлопчиків, що народжувались сліпими, або осліпли з якоїсь причини і мали музичні

здібності, батьки, як правило, віддавали в науку до кобзаря або лірника, який мав статус цехмейстера «Панотця», «Пан майстра». Під його керівництвом об'єднувались 40–50 осіб — такі цехи мали свій статут, штандарт із зображенням кобзи; касу, куди мандрівні кобзарі відшкодовували певну частину коштів аби молоді кобзарі отримували безкоштовну освіту. Термін навчання тривав до трьох років. За старосвітськими кобзарськими звичаями спершу треба було відробити Панові-майстру і тільки тоді навчатися грі. Якщо учень був витривалим і міг себе змусити упокорити заради великого, панотець потроху починав навчати хлопця власне кобзарській науці. За співоцькими переконаннями знання утримувалося в пам'яті тоді, коли здобувалося у труднощах та митарствах. Важливою вимогою учителя до учня була обітниця «тримати язика за зубами» і нікому, навіть зі своєї братії, не розповідати того, чого навчив панотець. Вважалось, що докладна і вичерпна розповідь про кобзарську науку могла негативно вплинути й на майстерність співця, тому - мало точних відомостей про **сам процес навчання** кобзарів і лірників. Щоб не привертати заздрісних очей урядовців і жандармів, які забороняли мандри кобзарів, у своїй поведінці співець мусив триматися подвійності — думати і говорити одне у своєму кобзарському колі, а інше — у мирському. До миросвітського суспільства кобзарям прищеплювалось жалібливе ставлення як до світу, що загруз у злі та гріхах, в той час як світ незрячого співоцтва вважався чистим у дотриманні християнських чеснот і праведним у справі служіння людям. Тому доцільно вважати кобзарсько-лірницьку традицію свого роду *філософсько-релігійною* системою мислення, а не тільки виконавством.

Після трирічного навчання співцю-неофіту влаштовувалась «визвілка» (екзамен). Якщо учень не діставав «визвілки», він мусив залишитися в учнях на черговий термін. Діставши «визвілку» він мав право на самостійний заробіток, але тільки через 10 років його оголошували майстром і він одержував право мати власних учнів.

Кобзарство мало свого роду втаємничену сутність і навіть якщо кобзар жив в певному селі, то ареал мандрування мав в іншій, територіально віддаленій місцевості. Кобзарі приховували інформацію про свою діяльність можливо ще й тому, що в Кахтирях, або стародавніх «вустинських» книгах йшлося про небезпеку розповсюдження інформації про життєдіяльність кобзарської братії. Тому кобзарі мали втаємничену мову, так звану «лебійську», яка в певній мірі нагадувала романську, але до неї не належала.

Ось один з зразків пісні, що її наспівували кобзарі мовами

лебійською: і українською:

Куби мені кумса сяну	Якби мені шматок сиру,
А до кумси Шатерини	А до сиру пляшку пива
Клео каравано	Ще й дівчину чорнобриву

Але, незважаючи на певну втаємниченість існування, кобзарі і лірники зазнавали всіляких утисків і принижень. Російський імперський уряд низводив їх виконавство до рівня «попрошайничества» і на цих підставах переслідував сліпих музикантів. На початок ХХ сторіччя кобзарство майже зійшло нанівець і користувалась попитом в колах української інтелігенції і простих селян. Е. Крист, що готував матеріали про кобзарство до ХІІ Археологічного з'їзду. писав, що селяни з задоволенням слухали музикантів на ярмарках і майданах. Найгірше ж до кобзарів ставились дрібні торгівці, так звані «піджачники», які вважали кобзарів «ледачими неробами» (Крист, 1902).

Але найбільшого удару зазнали кобзарі через репресивні заходи більшовицького режиму в кінці 20-х початку 30-х років ХХ сторіччя. Кобзарі, незадоволені урядовими розправами над селянством, так званими, колективізацією і розкуркулюванням, співали нищівних куплетів:

*Хата раком, клуня боком,
Ще й кобила одноока,
Ні корови, ні свині,
Тільки Йоська на стіні.*

Приспівки з такого роду сюжетами, драгували владу, яка розуміла, що сліпі барди є носіями української національної ідеї та звичаєвості, що на думку більшовицької цензури, було неприпустимим: їх було зібрано на з'їзд в Харкові, тодішній столиці України, на початку 30-х років і знищено. Ця подія залишилась в історії під назвою «розстріляний» з'їзд.

Уцілілих кобзарів змусили, під шаленим тиском, перелаштувати і віддати свій талант служінню комуністичної системи. Кобзар Єгор Мовчан до кінця життя карався за своє відступництво, і помер від тяжкої недуги, свято вірячи, що вона є покарою за скоєний гріх. Анатолій Парфіненко гірко плакав спокутуючись за те, що свого часу відійшов від традиції і тим самим зрадив побратимам, знищеним у 30-х роках. Бо як співається у старовинному лірницькому псалмі: *«Гріх лукавством не сховаєш...»*.

Сюжети та поетика дум

Досліджуючи думи, як окрему частину репертуару кобзарів та лірників, доходимо висновку, що думи — це священний заповіт, святе письмо козацтва. Такий погляд на думи як на щось священне є одним з кращих доказів на користь тези Філарета Колесси про те, що цей жанр мав походити від плачу. Ф. Колесса сам збирав думи і був добре обізнаний з усім розмаїттям фольклору. Тому його думка щодо жанрових взаємозв'язків є вельми авторитетною. Ф. Колесса подає вражаючі паралелі між образами дум та поховальним плачем, але припускає, що думи пішли не від плачу за небіжчиком, а від плачу невільників: від тих пісень, що їх співали козаки в турецькому полоні, передаючи в них всю гіркоту неволі. Немає ніяких сумнівів у тому, що думи про страхіття турецького полону мають велику емоційну силу та історичне значення. Проте Ф. Колесса був, мабуть, ближче до правди, коли порівнював думи з плачем *за померлим*. (Колесса, 1969). І ще: важливим є те, що в думках, так само, як у поминальних молитвах, ми чуємо турботу про душу померлого, про те, як вона розлучиться з тілом. Згадаємо хоча б «Думу про трьох братів Самарських», де старші брати благають наймолодшого покликати когось, хто б їх поховав і оплакав. Коли ж, кинутий напризволяще своїми братами герой “Думи про втечу трьох братів” помирає, він турбується про те, що тепер не залишиться нікого, хто б зміг оплакувати старших братів, коли вони також помруть. Його ж самого жалібно оплакує зозуля, як сестра рідна. За деякими іншими версіями цієї самої думи, зозуля приносить звістку про його смерть до рідної хати, щоби батьки могли оплакати померлого сина.

Аналізуючи думи у такому контексті, бачимо, що вони були і залишаються для нас священним заповітом: крім їх історичного значення, вони несуть у собі глибокий релігійний зміст, проповідуючи тему страждання, як шлях до очищення душі, покаяння і прощення гріхів. Як приклад — наводимо думу, де козаків від загибелі рятує молитва. Момент сюжетного зламу через *покаяння*, в тексті позначено виділеним курсивом:

ДУМА ПРО БУРЮ НА ЧОРНОМУ МОРІ

Ой на Чорному морі,
На білому камені,
Ой там сидить ясен сокіл-білозірець,
Низенько голову склонив,
Та жалібно квилить-проквіляє
Та на святе небо,
На Чорнее море
Іспильна поглядає.
Що на святому небі,
На Чорному морі не гаразд починає:
На святому небі усі звізди потьмарило,
Половина місяця у тьму уступило;
На Чорному морі не гаразд починає:
Ізо дна моря сильно хвиля вставає,
Судна козацькі-молодецькі на три часті розбиває.
Перву часть одбивало –
У тихий Дунай заношало;
Другу часть одбивало –
У землю Грабськую
На каторгу турецьку заношало;
Третю часть одбивало –
Да на Чорному морі затопляло.
То тоже при тій часті два братіки рідненькі,
Як голубоньки сивенькі,
То вони потопали,
Порятунку собі нівідкіля не мали.
Да вони один до одного припливали,
Словами промовляли,
Гірко ридали –
Прощенія домагали,
Перед Господом милосердним гріхи свої сповідали.
Ой между ними третій, чужий-чужениця,
Бездільний, безрідний і безпомощний, потопає,
Порятунку собі нівідкіль не має.
То він до їх припливає,

Словами промовляє,
Гірко сльозами ридає –
Прощенія домагає,
Перед Господом милосердним
Гріхи свої сповідає.
То ті брати промовлять словами,
Обіллються гірко сльозами:
«Се ж то нас, браття, не сильна морська хвиля затопляє
Се то отцева молитва і материна
Нас, видимо, карає:
Що як ми у охотне військо виряджалися,
То од отця, од матки прощення не приймали
Да старую матусю ми од себе а й стременами одпихали:
То тоже ми собі превелику гордість мали:
Старшого брата у себе за брата не мали;
Сестру середульшу марне зневажали,
Близькому сусіді хліба й солі ізбавляли;
Тоже ми собі превелику гордість мали:
Проти Божих церков їжджали,
Шлички із голов не здіймали,
На своє лице хреста не клали,
Милосердного Творця на поміч не призивали,
Да по улицях кіньми вигравали
Да проти себе нікого не стрічали;
Діток малих кіньми розбивали,
Кров християнську на сиру землю проливали!
Ей, коли б то нас, браття,
Могла отцева і матчина молитва відсіля визволяти,
То нехай же б ми могли вже знати,
Як отцеву і матчину молитву штити-поважати
І старшого брата за рідного батька мати,
Сестру середульшую штити-поважати,
Близького сусіду у себе за рідного брата мати!
**То як стали словами промовляти,
Отцеву і матчину молитву споминати, –
Став Господь милосердний їм помагати,**

Стало Чорне море утихати;

То так то утихло,

Ніби не гуляло.

То стали ті два брати к берегу припливати,

Стали за білий камінь рученьками брати

Да на край виходжати,

На край веселий,

Между мир хрещений,

У города християнськії

Та до отця, до матки в гості прибувати.

То тоже отець-мати навпроти синів виходжали,

Синів питали:

«Ой сини, пани-молодці!

Чи добре вам у дорозі починало?»

«Добре, отець і мати, нам було на Чорному морі гуляти,

Тільки недобре було, отець і мати,

Чужому-чужениці на Чорному морі потопати:

Йому прощення ні од кого прийняти

І на чужині порятунку дати!»

Да услыши, Господи, у просьбах, у молитва

Люду царському,

Народу християнському

І усім головам слушащим

На многая літа

До конца віка!»

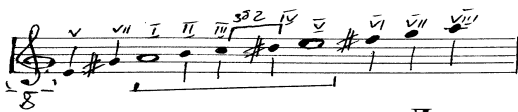
Стилістика дум

Серед творів української народної поезії думи різко визначаються своєю формою, через що творять окрему групу. В них немає правильного повторювання ритмічних мотивів, як у звичайних піснях, а число наголосів у паралельних віршах хитається між 2 та 4. Експресія наголосів пов'язується з протяжністю нотних вартостей, з контурами мелодичного рисунку, а також з прикрасами мелодії.

Такти наповнюються переважно дрібними нотними вартостями: вісімками, шістнадцятими, а подекуди й тридцять другими, особливо в орнаментальних конструкціях *Заплачок* та *Кадансуваннях*.

Вільний ритм думи, що наближається до ритму декламації, не допускає правильного тактування, відступи між черговими записами не завжди однакові, їх не вирівнює мелодія так, як це буває в звичайних піснях, що дає підстави С. Гриці віднести жанр думи до астрофічної епіки, а текстову будову асиметричної строфи, назвати *строфоїдом* (Грица, 1979: 200).

Деяку схожість з ритмікою дум знаходимо в поховальних голосіннях, що зберігають в значній мірі вільну форму імпровізації. Щоправда, в *плачах* мелодія більш протяжна, співана, ніж рецитована, однак вона теж не має сталої форми і пристосовується у визначенні наголосів до відповіді.



Думний лад

Ф. Колесса, опрацюючи свої фонографічні записи, відзначав, що «...речитації кобзарів ґрунтується на дорійському ладі, з малою секундою між другим і третім та шостим і сьомим ступенями. Цей лад підлягає такій модифікації, що його четвертий ступінь підвищується на півтона, внаслідок чого з'являється ще одна мала секунда, та збільшена секунда між *третьім та четвертим* ступенями. Ця хроматизація ладу надає кобзарським речитациям орієнтального характеру. Найчастіше сьомий ступінь не вживається як ввіднотоновий і базується на діатонічному звукоряді. Боротьба між двома стійкими тонами I і V надає речитация особливого напруженого характеру. Спрямованість мелодії — *нисхідна*, якщо мелодія набирає *висхідного* характеру, то найчастіше це стрибки на терцію або квінту» (Колесса, 1969).

Оригінальність ладу виявляється при аналізі його внутрішньої будови: він розбивається на дві ділянки — пентахорд (знизу) та тетрахорд (нагорі). Наспів почергово обертається то вниз (саме там міститься речитация), *то вгору*, віддаючи цю частину ладу *найдраматичнішим епізодам* твору. Таким чином ставлення кобзарів до ладу дум, як до двоярусної структури, говорить про їхню потребу вдаватися до виконавських контрастів, високий ступінь естетичної деталізації в інтерпретації текстів. Так в думі «Про удову і трьох синів», в кульмінаційному епізоді, де невдячні сини виганяють стару матір з хати, кобзар розширює діапазон співу більше ніж октава і, користуючись драматичною виразністю високого регістру, акцентовано ексclamінує, майже

ридає, і занурює слухачів у всю трагічність ситуації. Мелос і ритміка, базовані на тексті, надають думам імпровізаційності, але структурі думи все ж таки притаманні певні композиційні параметри. Ф. Колесса узгоджує *віршовий строфоїд* з музично-декламаційною *ритмоструктурною одиницею* думи і визначає її найменшу одиницю як **такт-період**, що складається з 3х розділів:

(♩ = приблизно 72 М. М.)

Ой! ой, то не пи-ли шк-ли-ли,
 То не ту-ма-ни й у-ста-ва-ли, Ой, то три бра-ти з зе-
 млі ту-реш-ко-ї, З ві-ри бу-сур-мен-сько-ї, З тяж-ко-ї не-
 ritard.
 во-лі й у-ті ка-ли.

2 *meno mosso* *a tempo*
 Два кон-них, тре-тій пі-ший пі-ше-ни-ця, Як чу-
 жа-л чу-же-ни-ця, О то за кон-ни-ми у-бі-
 га-б, За стре-ме-на хва-та-в, А до їх сло-
 ritard.
 ва-ми про-мов-ля-в:

I. **Зачин-заплачка** — патетична екскламінація, свого роду знак жанру (дивись думу «Про піхотинця»). В цьому розділі міститься основний мотив-теза, яка в подальшому варіаційно розвивається. Надалі заплачка не додається в тиради.

II. **Співомова, або мелоречитація** — поділяється на «уступи», як і відокремлюються кадансами. Вона є найбільш мобільною частиною розділу і може містити від 2 до 5 рядків, в залежності від обсягу тексту строфоїда.

III. **Каданси** повторюються в кожному уступі однаково.

Кінець думи завершується славослов'ям на честь хазяїна або мораліте, про найцінніші людські чесноти.

Кількість тирад в думах коливається від 15 до 50 і навіть більше. Але має тривати не більше 20 хвилин: на думку Панотців, що навчали молодих кобзарів, ця тривалість часу вважається найбільш глибокою в сприйнятті наративу дум слухачами.

Інструменти епічної традиції

Кобзарсько-лірницький спів супроводжувався грою на бандурі, кобзі, лірі, торбані. Всі ці інструменти належать до групи *хордофонів*, різниця полягає в тому, що всі інструменти, крім ліри, є щипковими, ліра ж коліщата, є струнним фрикційним інструментом.



Відомості про **кобзу** знаходимо ще в 11 сторіччі. (Хоткевич, 2012) Половці що поселилися в наших степах вже тоді знали кобзу. Турки такий же інструмент називали копуз, румуни, хорвати і угорці — кобоз, алтайські татари — кобиз, але все те іменується кобзою. У порівнянні з бандурою, кобза є більш стародавнім інструментом, устрій якої нагадує лютню, має 3 струни, довгу ручку (гриф) і овальної форми корпус. Дедалі, історично, іде розвиток і модифікація цього інструмента, а саме округлюється корпус, укорочуються струни і збільшується їх число, уширюється гриф.

Округлення корпуса привело до примінення приструнків, які зовсім скасували потребу в ладах і які згодом відпали, існуючи тільки на первісній стадії інструмента. Приструнки, крім бандури, ніде в жодному струнно-щипковому інструменті не спостерігаємо. Це дає можливість стверджувати, що саме українці створили такий різновид струнного інструмента, як **бандура**. Таким чином, саме цей інструмент є чисто українським винаходом. Гнат Хоткевич, великий знавець кобзарського інструментарію, зазначав, що

ніде, ні від кого українці цього інструмента не позичали, а вигадали для себе самі. Назву бандура зустрічаємо в польській літературі вже 1580 року. Деякі дослідники називали цей інструмент «маленькою лютнею», кількість струн якої сягала від 7 до 24. Інструмент що звучав в низькому регістрі, мав назву **торбан**. Преторіус вважав його великою «низькою» лютнею з малими свобідними басами і більшим за розміром. Він досить рано вийшов з ужитку. **Ліра** була розповсюджена в Західній Європі ще в IX сторіччі і мала назву *органіструм*, містила 8 клавіш і наканіфолене колесо замість смичка. Європейський розквіт цього інструмента приходиться на ХУІІІ сторіччя, приблизно в той же час вона розповсюджується і в Україні. Інструмент мав форму скрипки, де замість смичка вживали колесо, прикріплене посередині. Однією рукою вертіли колісце і торкали ними струни знизу, а другою притискали клавіші (кількість яких сягала 10), розташовані на шийці інструмента. Ліра мала різкий звук, тому виконувані в їх супроводі думи, мали уповільнений і стриманіший характер ніж в кобзарстві.

Узагальнення

Отже, епічна традиція Слобожанщини, як частина української кобзарсько-лірницької, протягом свого кількасот річного історичного існування, пройшла шлях становлення, розквіту, трагічного занепаду і творчого відродження.

Перед усім зазначимо, що кобзарське співоцтво з часів свого виникнення в епоху вітчизняного бароко, повстало як феномен, для якого *моральні* принцип буття у сув'язі із *етичним* нормами традиції, були засадничими і не підлягали сумніву. Безперечною мала місце і майстерність мелоречитацій-проповідей більшості українських кобзарів. Але особливу касту неперевершених *віртуозів* являла собою саме *Харківська школа*, представники якої обстоювали засади духовного служіння людям, несли сліпецтво, як *карб Богообраності* і посередництва між світом Сакральним і профанним.

Варто наголосити, що всі етапи становлення школи були пов'язані з **яскравими подіями**:

- ХІІ археологічний з'їзд в Харкові, на якому Г. Хоткевич репрезентував народних музикантів і їх творчість (1902 р);

- Запис на фонограф Л. Українкою харківського кобзаря Г. Гончаренка (1908 р.);

- Фонографічні записи Ф. Колесою харківських і полтавських кобзарів (1908 р.) і публікації першодруків його «Мелодій» (1910 та 1913 рр.).

- Видання Г. Хоткевичем монографії «Музичні інструменти українського народу» (1930 р.).

і *непересічними постанями*, які своїм творчим буттям маніфестували устої старосвітської традиції і продовжували її. Безперечно це коло Майстрів, як то:

- Гнат Гончаренко, *віртуоз*, шляхетним виконавством якого захоплювались сучасники.

- Іван Кучугура-Кучеренко, кобзар концептуально нової концертної генерації. Від Панотця П. Гащенко, а пізніше О. Сластіона засвоїв і вдосконалив віртуозний спосіб гри, тим самим окреслив шлях сліпецької традиції в *сценічне* життя.

- Георгій Ткаченко — останній представник «слобожанського способу» гри на старосвітській бандурі. Визначив свій путь беззаперечного *служіння справі* і, в умовах етнокультурного вакууму і політичних репресій, проторував майбутнім поколінням кобзарів «шлях звичаю» і *відродження*.

- Гнат Хоткевич, виконавець, культуртрегер, письменник, композитор, науковець, викладач, який узагальнив свої знання, набуті в *спілкуванні зі сліпецькою* братією, втілив їх в *наукові трактати* і підручники, як настанови для прийдешніх поколінь.

Аналіз вищесказаного дає підстави осягнути кобзарське співоцтво України, як цілісність, а Харківське кобзарство, як її ексклюзивний фундамент, здатний не тільки закласти основу професійної школи, але й мати наснагу, в обхід «паралельної культури», до відродження констант культурної чутливості і прадавнього музикування.

Бібліографічний список

Богданова, О. (2002). *Лірницька традиція в контексті української духовної культури*. (Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ.

Грица, С. (1979). *Мелос української епіки*. Київ.

Демуцький, П. (2012) *Ліра і її мотиви*. Додатки. Біографічні матеріали / упоряд., покажч. О.О. Савчук. Харків.

Колесса, Ф. (1969). *Мелодії українських народних дум*. Київ.

Лисенко, М. (1955). *Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм*. Київ.

Мішалов, В. (2013). *Харківська бандура. Культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті*. Харків.

Новикова, Л. (2006). *Пісні Слобідської України*. Харків.

Хай, М. (2011). *Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)*. Монографія. Київ-Дрогобич.

Хоткевич, Г. (2012). *Музичні інструменти українського народу*. Харків.

Черемський, К. (1999). *Повернення традиції*. Харків.

Черемський, К. (2002). *Шлях звичаю*. Харків.

Черемський, К. (2008). *Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури*. Харків.

«Родовід»(1993). Наукові записки до історії культури України. Київ.

Крист, Е. (1902). *Кобзари и лирники Харьковской губернии* Сб. Харьковского историко-филологического общества. Т. 13. Харьков.

Рекомендовані аудіозаписи

Берви (2001): *Традиційна музична культура України [мультимедійний компакт-диск] / Проект «Моя Україна. Берви» / Арт Велес*. Київ.

Тарас Компаніченко (2002) *Кобзарсько-лірницька традиція*. СО. Арт. «Екзистенція».

Традиційне кобзарство України (1991). Аудіокасета. Київ. «Кобза».

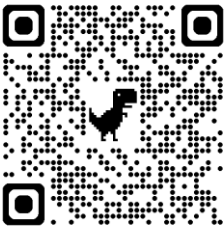
Українська епічна традиція (2001). СО. Київ.

КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ

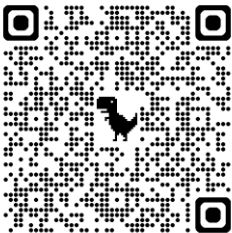
1. Дати характеристику жанрів, що репрезентують українську епічну традицію;
2. Традиційне кобзарство як об'єкт дослідження сучасної етномузикології (виконавство, наукові розвідки).
3. Порівняти методи дослідження кобзарства М. Лисенком та Ф. Колесою.
4. Г. Хоткевич як дослідник кобзарсько-лірницького інструментарію.
5. Характеристика виконавських шкіл українського кобзарства.
6. Окреслити значення монографії Ф. Колесси «Мелодії українських народних дум».
7. Визначити поетичні риси дум «Про Удову», «Про трьох братів самарських».
8. Дати характеристику жанрам «строфічної» та «астрофічної» епіки.
9. Окреслити стилістичні риси жанру думи (віршування, ритміка, структура, лад).
10. Характеристика кобзарсько-лірницької цехової системи навчання.
11. Характерні риси балади. Спільні риси з епосом і лірикою.
12. Назвіть імена представників Харківської кобзарської школи. Характеристика їх діяльності.

Довідкова інформація

ДУМА Про удову і трьох синів.(В.Кушпет)



Історична пісня Чорна рілля ізорана (В.Жданкін)



Лірницька псальма Ісусе мій, прелюбезний (М.Хай)



Невільницький плач (Архівний запис лірника А.Скоби)



Козацький кант Їхав козак за Дунай (Т.Компаніченко)



Розділ 4

**КОНТОНАЦІЯ В КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКОМУ ВИКОНАВСТВІ:
ЦІННІСНО-СЕМАНТИЧНИЙ АНАЛІЗ**



Ірина РОМАНЮК
кандидат мистецтвознавства
доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики

*«А вони поють — Богу глас воздають,
А вони поють не по-нашому,
Не по-нашому — по небесному».*

Із народної псалми
«У Святий Єрусалим
сто два Ангели ішли»

Методологічні настанови. Незгасимий інтерес до кобзарсько-лірницької традиції у науково-освітній, виконавській сферах та культурно-громадському житті сьогодення засвідчує її значущість. Підтвердженням тому став факт включення програми з охорони кобзарсько-лірницької традиції до Реєстру належних практик з охорони нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО наприкінці 2024 року.

У часопросторі музичної культури цей художньо-естетичний феномен постає віддзеркаленням ціннісних настанов буття, які увиразнюють *українську картину світу*⁵⁵. Першорядність етичної функції кобзарсько-лірницького виконавства (суголосної національній ментальності) засвідчує її приналежність до *духовної традиції* української музичної культури.

Даний розділ навчального посібника присвячено розгляду питомих якостей кобзарсько-лірницького виконавства як музично-комунікативного феномена. Окрему проблему що вивчається, складає ціннісно-семантичний аспект аналізу. Виклад основного тексту підпорядкованій відповідній логіці з урахуванням когнітивних механізмів музикознавства.

Тож **мета** розділу навчального посібника — виявити роль контонації як онтосонологічної характеристики кобзарсько-лірницького виконавства та когнітивного механізму для розуміння духовної комунікації в структурі традиційної культури.

На початку охарактеризуємо ключове поняття — ціннісна семантика. Ціннісна семантика є культурно зумовленою і виявляє цілісність і спадкоємність певної культурної традиції. Вона постає як семантика культури, що увиразнюється в актуальній культурній свідомості.

⁵⁵ Упровадження категорії «картина світу» у вітчизняну музичну науку XXI століття пов'язане з науковими концепціями Л. Зайцевої (2004), О. Немкович (2006), І. Романюк (2009).

Продовжуючи далі, відзначимо, що той чи інший текст існує в певному культурному контексті і відтворює ціннісні орієнтири культурної традиції. Відповідно, ціннісна семантика культури неунікнено передбачає дослідження *культури як тексту*. Ціннісні смисли завжди є глибинно змістовними, тому їх дослідження без урахування семіозису⁵⁶ культури втрачає смисл і доконечну відповідність (ентелехію).

Якщо припустити, що на рівні музичної мови ціннісні смисли формуються як результат усвідомлення, то їх пізнання спрацьовує як алгоритм у послідовності концептів:

свідомість – сприйняття – усвідомлення – розуміння – смисл = картина світу

Категорія «картина світу» здатна генерувати всі прояви національного мислення (як і на рівні твору, але й культури в цілому). Так, при моделюванні певного музичного явища як картини світу його ціннісна семантика не відтворюється, а кожен раз заново *усвідомлюється*, зважаючи на ціннісні орієнтири, які здатен усвідомити і розпізнати слухач або дослідник, що її моделює (як результат його досвіду). У цілому, картина світу певного музичного твору (або явища) є системою когнітивних звукообразних структур, спрямованих на розуміння ціннісної семантики досліджуваного об'єкту музичної культури (Романюк, 2009: 165). Спроєціюємо окреслені методологічні настанови на контекст обраного, унікального художнього явища, яким є кобзарсько-лірницька традиція в часопросторі музичної культури України.

Кобзарсько-лірницьке виконавство як феномен національної духовної традиції

Спершу охарактеризуємо засадничі ознаки кобзарсько-лірницької традиції⁵⁷.

При дослідженні традиційного виконавства співців не можна оминати історичні процеси, що відбувались на теренах України у XVI столітті. Становлення кобзарсько-лірницького виконавства взаємообумовлено із самоорганізацією автономної мілітарної формації на Лівобережжі України

⁵⁶ Семіозис (давньогр. σημεῖωσις, «означення») — під даним поняттями прийнято розуміти процес становлення значення, інтерпретації знака, спосіб його функціонування.

⁵⁷ Серед новітніх праць, у яких науковий інтерес зосереджено на розкритті закономірностей кобзарсько-лірницької традиції — ґрунтовні дослідження С. Грици (2002), В. Кушпета (2007), В. Мішалова (2013), М. Хая (1993; 2011), К. Черемського (2002, 2017) та ін.

(Запорізька Січ) у зазначений період. Історично однією з передумов появи козацтва постала необхідність збереження і охорони православної віри (як протистояння мусульманству і католицизму). Невипадково у добу козацтва в Україні символом національної ідеї стає саме православна віра, заступниками і покровителями якої стали козаки⁵⁸. У Меморіалі 1621 року так йдеться про козаків: «Треба тільки уважати на їх побожність: коли ідуть на море, перш за все моляться, заявляючи, що за віру християнську йдуть на невірних. <...> Задля спасення душі своєї викупляють невільників; церкви нові і монастирі будують, мурують і збогачують» (Колесса, 1920: 24).

Перші творці козацького епосу були безпосередніми учасниками оспівуваних історичних подій (незрячі співці, які походили з козацтва). Частим у думках найдавнішого походження є увиразнення відповідних ціннісних пріоритетів: «*За віру християнськую одностайне стати / Лицарської слави заживати*» (*Дума про Івася Коновченка*)⁵⁹.

Далі наголосимо, що кобзарсько-лірницьке виконавство є важливим, репрезентативним і, водночас, унікальним феноменом *народного професіоналізму* у контексті *музичної культури усної традиції*⁶⁰. Звідси виявлено такі типові ознаки народного професіоналізму: виконавство як життєтворчість; усталена система духовної та виконавської освіти; маркована диференціація функцій майстра (співця) і реципієнта (слухача) тощо. «Кобзарі — се не прошаки, що своєю бідністю або каліцтвом зворушують і спонукають людей до милостині: се професіональні співці» — зазначав фундатор української музичної фольклористики, академік Ф. Колесса (1920: 61).

Узагальнюючи, перелічимо атрибутивні складові кобзарсько-лірницької традиції, що обумовлюють її самотність:

- мандрівний спосіб життя співців;
- виконавство як життєтворчість, сформована на етичному кодексі принципів;
- гендерна специфіка співців (виключно чоловіче виконавство);
- фізична інакшість (традиція незрячих співців);

⁵⁸ Козацтво повстало на охорону своєї віри, «яка в тім часі зосереджувала українське культурне й національне життя» (Колесса, 1920: 234).

⁵⁹ Ф. Колесса (1920: 18).

⁶⁰ Детальніше про кобзарсько-лірницьку традицію як українську епічну традицію див. попередній розділ навчального посібника.

- статус співців (самобутня виконавська практика як своєрідна професія; пошана носіїв традиції у селянському середовищі);
- професіоналізм (окремий пласт *народного професіоналізму* музичної культури усної традиції);
- регламентований музичний інструментарій (традиційна бандура⁶¹, кобза чи колісна ліра);
- усталений репертуар (із превалюванням *духовного епосу*⁶²);
- цехова приналежність (об'єднання незрячих виконавців у *братії* — корпорації народного професіоналізму, які очолювали *панотці*, або *цехмайстри*, — з унікальною системою навчання, таємною професійною «лебійською»⁶³ мовою і т.д.).

Наявність професійного арго, таємної мови слугувало додатковим чинником виокремлення традиційних співців у селянському побуті. «До числа великих лірницьких секретів відноситься і їхня мова, про існування якого навіть з селян рідко хто знає» (Боржковський, 1889: 659).

Вибір інструментарію бандуристів, кобзарів і лірників відповідний усталеним канонам кобзарсько-лірницької традиції; зумовлений функційною і художньою специфікою регламентованих народних інструментів і пов'язаний із наступними чинниками:

- близькість акустичних та виражальних можливостей бандури, кобзи чи колісної ліри до духовних, культурних і громадських запитів слухачів;
- музичні якості (кожен інструмент, зроблений вручну, самобутній за формою, діапазоном, тембром тощо, обумовлював свою унікальність);
- простота у навчанні, практична зручність в ужитку — легкість, органологічні якості (Черемський, 2008: 46).

Специфіку виконавства в царині традиційного співоцтва увиразнює влучне поняття «співोगра» як тип вокального та інструментального звукоутворення, що постає способом трансляції смислу (термін «інструментальний супровід» у даному випадку є досить умовним).

⁶¹ Як синонім застосовується назва *старосвітська* бандура.

⁶² Визначення *духовний епос*, до якого відносяться народні псалми у лірницькому і кобзарському варіантах їх побутування, запропоновано фундатором українського музичного епікознавства С. Грицюю (2002).

⁶³ Лебійська мова, «дідовська мова» («лебій» — дід, майстер — музикант) — професійне арго носіїв кобзарсько-лірницької традиції, старцівства.

Наголосимо на тому, що традиційна бандура, кобза і ліра були призначені виключно для сольного виконання. Таке явище як ансамблеве виконавство не вкладалось в усталену систему традиційного співоцтва, враховуючи ряд його іманентних якостей, серед яких: рівень майстерності і харизма співця, самотність виконавського стилю (ширше — школи) і музичного інструмента тощо. Адже кожен інструмент був «штучно» створеним (= унікальний) і, відповідно, мав самотню якість звучання, стрій, що відповідав висоті голосу співця і т.д.

Розрізняють два основні способи гри на традиційній бандурі:

- «зінківський», більш давній, притаманний традиційному виконавству;
- «чернігівський».

Автентичний «зінківський»⁶⁴ спосіб передбачає гру на бандурі на всіх струнах обома руками, що зумовлює свободу партій обох рук незрячого співця і дозволяє одночасно застосовувати майже весь діапазон інструмента. Такий спосіб гри став підґрунтям формування окремої школи традиційного виконавства, яка набула значення загальноукраїнського історико-культурного явища. Йдеться про *словідську виконавську школу* (ширше — традицію), яку видатний дослідник сьогодення, етноінструментознавець світового рівня І. Мацієвський справедливо визначає як найбільш статечну і репрезентативну на межі XIX–XX століть: за численністю, за професійним та репертуарним розмахом, за творчими надбаннями⁶⁵.

Жанрова система кобзарсько-лірницької традиції була чітко регламентованою, ба більше — репертуар співців не виконувався непричетними. Тематика виконуваних творів була пов'язана з увиразненням етичних засад та духовних ідеалів. За спостереженням В. Нолла, «... нічого

⁶⁴ Про ототожнення «зінківського» і «харківського» способу гри, яке можна зустріти в різних джерелах, наведемо свідченням одного із останніх свідків традиційного кобзарського виконавства Георгія Ткаченка (1898–1993): *«такий спосіб гри тепер називається “харківський”, але то помилка. Це не харківський. <...> А це приходили до Харкова жебрачить бандуристи других районів, здебільше із Зінькова, Полтавської області. І цей стиль гри, що тепер зветься “харківським”, єсть “зінківська наука”. В цьому стилі гри бандуру прикладають до серця і грають на приструнках обома руками, як лівою, так і правою, а баси беруться великим пальцем правої руки»* — із аудіозапису розповіді Г. Ткаченка з архіву В. Кушпета (2007: 67). Коректне і виправдане розмежуванням понять «зінківського» як автентичного, приналежного то традиційного виконавства і «харківського» способу гри як складової академічного виконавства, що походить від діяльності Г. Хоткевича, знаходимо у монографії В. Мішалова (2013).

⁶⁵ Див. передне слово І. Мацієвського у монографії В. Мішалова (Мішалов, 2013: 11).

подібного до цього символічного змісту немає в творах, виконуваних іншими сільськими музикантами, і ні в якій іншій галузі музичної практики селянської України» (1993: 20). Це відіграло неабияку роль у процесі духовного зростання національної самосвідомості, віддзеркалюючи її етичні передумови.

Основні жанри кобзарсько-лірницької традиції:

- епіко-імпровізаційні твори: думи, балади, історичні пісні;
- духовні («набожні») жанри: псалми, духовні стихи, молитви;
- побутові жанри: жартівливі, сатиричні, соціально-побутові, танцювальні пісні та награвання⁶⁶.

Виразна духовно-творча місія⁶⁷ співців у поєднанні з фізичною інакшістю (незрячість⁶⁸) виокремила їх у локалізовану спільноту у суспільстві. Кобзарі і лірники, як правило, не брали участі у ритуальному житті села (на противагу скрипалям, цимбалістам, жінкам-виконавицям) і вважали себе відмінними від решти музикантів (Нолл, 1993: 17). Це були народні професійні музиканти — майстри і творці етнічної музичної класики — носії українського епосу, дум, псалм. Таким чином, кобзарсько-лірницька традиція, заснована на духовних засадах українського етносу, є паралітургічною творчістю (О. Богданова), а її носії, *Божі старці* — народними паралегійними співцями (К. Черемський).

Поруч із реконструкцією кобзарсько-лірницької традиції у виконавській практиці сьогодення, втілену, передусім у діяльності представників Харківського, Київського та Львівського кобзарського цехів актуальним постає також її осмислення як самобутньої поліелементної системи з врахуванням взаємообумовлених функційних зв'язків. Убачається доречним дослідження специфіки традиційного виконавства з метою увиразнення дії контонації на різних рівнях моделювання.

⁶⁶ Див. дослідження О. Богданової (2002: 10-11).

⁶⁷ «Кобзарі мають високе розуміння про своє співацьке призначення, як носителі висших ідей, що відривають людей від житевої суєти, а підносять до Бога, вказують на правду і неправду в людських відносинах, нагадують на смерть і суд і вічність, а з другої сторони удержують пам'ять про історичну минувшину народу, про його страждання й героїчні подвиги. Поетичним словом і грою уміють вони настроювати людські душі на висший лад, уміють витискати чисті сльози благородного зворушення, що підносить людину» (Колесса: 1920, 61).

⁶⁸ Нами віднайдено твердження, що самі традиційні співці уникали слова «сліпий» (як похідне — «сліпецька традиція»), трактуючи це слово, передусім, у значенні втрати духовних орієнтирів, як духовно заблудлої людини. Про це детальніше див. у монографії В. Кушпета (2007: 169).

Контонативна природа кобзарсько-лірницького виконавства

Дослідження кобзарсько-лірницького виконавства як музично-комунікативного феномена безпосередньо пов'язано з урахуванням його питомих ознак і як явища народного *професіоналізму* в музичній культурі усної традиції, і духовного призначення загалом.

Обґрунтування контонативної природи народних професійних музикантів, кобзарів, бандуристів і лірників, набуває особливої актуальності, що зумовлена:

1) своєрідністю комунікативної функції досліджуваного феномена (автокомунікація, діалог-спілкування «виконавець — слухач»);

2) єднанням різних онтосонологічних характеристик «живого процесу» музикування, які втілюють специфіку звукообразного мислення: імпровізаційної природи та усталених канонічних ознак, духовної і матеріальної культури (інструментарій як атрибутивна ознака), часових та просторових уявлень тощо.

Онтосонологічна концепція, за Н. Рябухою (2017: 10-11), — це система «*ontos — sonos — logos*» (буття — звук / звучання — смисл), що заснована на динамічних зв'язках буття, що звучить, і сонології культури (*sonos* — «знак, що звучить»).

Контонатія як когнітивна категорія музикознавства вперше обґрунтована академіком І. Мацієвським (2002; 2012), який визначив два способи створення звукової реальності в музиці: *інтонування* — як процес руху, як подолання шляху від звуку до звуку (пов'язаний із часовим аспектом музики); та *контонування* — як споглядання (буквально, *спів-чутність*) та усвідомлення об'єктивно існуючої множинності звуків у статичній, синхронній (Мацієвський, 2007: 13).

Теорія контонатії, розроблена і сформульована І. Мацієвським, постала одним із значних наукових відкриттів у музикознавстві нашого часу, віддзеркалюючи оригінальність наукового мислення вченого. Обґрунтування контонатії як універсальної категорії надає пошукувані когнітивні механізми глибинного осягнення та адекватного розуміння специфіки різних систем історичного буття музичної культури (традиційної, академічної, поп-культури, джазу тощо) з врахуванням смислоутворення у творчовиконавському процесі.

Співець кобзарсько-лірницької традиції у живому виконавському тексті, перебуваючи в межах «інтерпретаційного поля», відтворює типові ознаки

звучання (тембральні, техніко-виконавські, артикуляційно-інтонаційні, ладогармонічні, музично-стилістичні), відповідні певному звуковому ідеалу⁶⁹. Завдання виконавця в тому, аби в співогрі як етнохарактерному інтонуванні донести до слухача відповідну звукову якість кобзарсько-лірницької традиції, зумовлюючи контонування (спів-чутність) національного звукового ідеалу, ідентифікованого реципієнтом.

Таким чином, актуальним убачається розробка контонації як безпосередньої когнітивної методики, що актуалізує зміст цього поняття (у тому числі, для вивчення феноменів традиційної культури), оперуючи сучасними методами. Правомірність обраного підходу підтверджується, з одного боку, станом сучасної виконавської практики пов'язаної з культивуванням автентичних форм виконавства на традиційних співоцьких інструментах, з іншого — здобутками новітніх досліджень на шляху пізнання онтологічних засад музичної культури усної традиції.

Згідно з теорією І. Мацієвського (2002), контонація може розглядатися як феномен музики і музичної культури, як механізм музичної традиції, як тип музичного мислення, як спосіб організації музичного тексту, врешті — як музична (композиторська виконавська і слухацька) технологія.

Тож визначаємо контонацію як когнітивний механізм, що сприяє розумінню духовної комунікації через інтегральні зв'язки музичного інструмента, співця кобзарсько-лірницької традиції та врахування виконавського звукоідеалу й онтосонологічної специфіки існування цієї традиції у сучасній картині світу.

Жанр народної псалми як складова репертуару кобзарсько-лірницької традиції

Переходячи безпосередньо до музичного матеріалу, правомірним убачається сфокусувати увагу на обраному жанрі духовної піснетворчості. Йдеться про народну псалму — знаковий музичний феномен національної культури з віковими традиціями. У наш час, означений зміною культурної парадигми, констатуємо повернення з небуття народної псалми після її заборони в атеїстичну добу минулого, ХХ століття.

Розпочнемо із визначення. Народна псалма — це жанр духовної народної піснетворчості, що являє собою побутову, за межами храму, пісню

⁶⁹ Поняття звуковий ідеал, залучене також як методологічно доцільне у даному розділі, розробляється в дослідженнях О. Бенч (2002), О. Козаренка (2000), І. Мацієвського (2002, 2007, 2012), М. Хая (2011) та ін.

духовного змісту. Народна псалма фігурує як синонім *духовного вірша*, *духовного канта*, духовного твору кобзарсько-лірницького репертуару, а також *духовної пісні* в цілому.

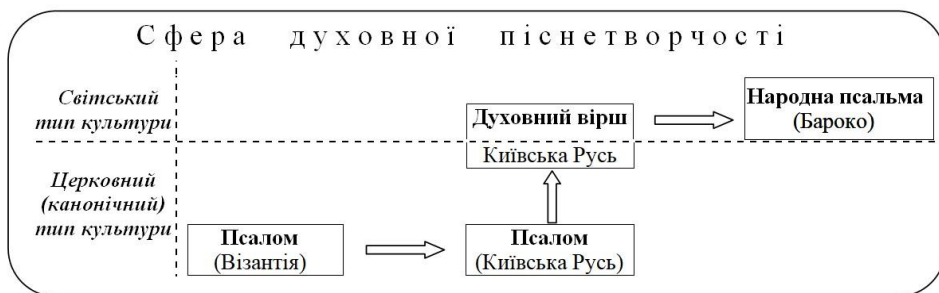
У музичній науці співіснують різні версії щодо філогенезу жанру народної псалми та можливих жанрових прототипів. Походження народної псалми пов'язують із жанром псалма, однак дослідники їх розмежовують як два генетично відмінні жанри (і, відповідно, поняття), вказуючи на різні джерела походження й упровадження в контекст становлення національної культури:

- псалом як жанр гимнографічної⁷⁰ поезії поширюється на наших землях у добу Київської Русі;
- за часів бароко набуває поширення жанр псалми, етимон якого — від польського *psalm*, духовної побутової пісні з віршованими текстами, який з часом охоплює пласт пісень релігійної тематики загалом (Богданова, 2012: 12).

Таким чином, терміни «псалом» і «псалма» не слід ототожнювати.

Жанр народної псалми, з одного боку, генетично спадкоємної з найдревнішим жанром християнської гимнографії — псалмом⁷¹, з іншого — сформованої на ґрунті селянської музичної традиції, онтологічно поступається джерел візантійської традиції. Враховуючи спадкоємні зв'язки, зобразимо схематично філогенез української народної псалми в часо-просторі духовної піснетворчості⁷².

Філогенез української народної псалми



⁷⁰ Гимнографія (гр. ὑμνογραφία) — піснетворчість, від ὕμνος — «гимн, пісня» та γράφω — «писати».

⁷¹ Однак слід враховувати чітке розмежування онтологічної дистанції між світським (народна псалма) і церковним канонічним (псалом) типами культури.

⁷² Детальніше про філогенез української народної псалми в просторі сакральної пісенної творчості (псалом, духовний стих) див. дослідження І. Романюк & В. Зінченко (2022).

Охарактеризувавши філогенез народної псалми, далі перейдемо до класифікації жанру. Доцільним убачається диференціювати різновиди народної псалми за обраними критеріями:

- умови комунікації;
- виконавський склад та наявність інструментального супроводу;
- музично-іманентні закономірності: формотворчі, ладові, фактурні; спосіб звуковидобування і т.д.⁷³

Як наслідок, класифікація народної псалми в національній традиційній культурі представлена історично усталеними жанровими різновидами:

- сольна одноголосна побутова духовна пісня з інструментальним супроводом (у контексті побутування кобзарсько-лірницької традиції);
- гуртова багатоголосна духовна побутова пісня (у контексті побутування народнопісенної традиції).

Звернемо увагу на спільний чинник об'єднання у жанрову систему двох вказаних різновидів. При ряді виразних відмінних ознак спільним чинником постає тематика христоцентричної світоглядної спрямованості. Згідно з класифікацією О. Богданової лірницького репертуару, який вписується у загальний контекст традиційної музичної культури, псалми можна розподілити на:

- біблійні псалми;
- псалми-гімни і псалми-величання;
- псалми-молитви;
- страсні псалми;
- житійні псалми;
- покайні псалми⁷⁴.

У рамках даної праці зосередимо увагу на першому різновиді народної псалми — дослідження сольної одноголосної побутової духовної пісні з інструментальним супроводом (тематика, музична стилістика, виконавські принципи тощо), приналежної до кобзарсько-лірницького виконавства, під егідою ціннісно-семантичного аналізу.

Аналітичні студії

Розглянемо окремі два зразки народної псалми: у супроводі ліри («Алексію») і традиційної бандури («*Ісусе мій Прелюбезний*»).

⁷³ Запропоновані критерії диференціації народної псалми та усталені жанрові різновиди жанру викладено у статті І. Романюк (2017: 13).

⁷⁴ Детальніше див.: О. Богданова (2012: 15).

«АЛЕКСІЮ». Зразок «Алексію» («Олексій, чоловік Божий») у виконавській реконструкції сучасного виконавця Тараса Компаніченка⁷⁵ у супроводі колісної ліри може слугувати жанровою моделлю і розглядається як *текст* у трьох складових:

- нотному,
- виконавському,
- слухацькому.

На обраному прикладі здійснимо аналіз його жанрово-стилістичних, музично-структурних та виконавсько-комунікативних принципів. Задля усвідомлення специфіки організації музичної мови псалми, поряд з традиційними методиками аналізу, впроваджується поняття «когнітивна структура». Його зміст стосується тих онтосонологічних характеристик твору, що діють в єдності внутрішніх ментальних ознак (вербальний текст, мелос, лад) і зовнішніх, спрямованих на слухацьку комунікацію (темброва палітра голосу та інструментального звучання, мелізматика як вільна імпровізація, агогіка, темпоритм тощо).

I. Нотний текст «Алексію» міститься в збірці Порфирія Демущького 1903 року «*Ліра і її мотиви*» (Демущький, 2012). Варто наголосити, що найбільш виконуваним у репертуарі кобзарів та лірників був саме духовний епос. На початку ХХ століття дослідники переважно оминали фіксацію народних псалм, які, у порівнянні з іншими жанрами, превалювали в репертуарі співців (Грица, 2002: 191). Невдовзі після цього народна псалма як жанр духовної піснетворчості через ідеологічні перепони опиняється під забороною і, як наслідок, — безповоротно зникає з природного середовища функціонування. «Так унікальні тепер духовні вірші, псалми, в яких фольклорне і християнське начало злилось воедино, залишились на узбіччі» — констатує С. Грица (там само).

Винятковість збірника П. Демущького полягає в тому, що дотепер — це неперевершене зібрання, антологія задокументованих прикладів жанру народної псалми, видана незадовго до його зникнення. Вона містить 52 зафіксовані одиниці жанру від носіїв традиції (лірників) з максимально представленою його внутрішньожанровою диференціацією.

⁷⁵ Тарас Компаніченко (нар. 1969 р.) — народний артист України, мультиінструменталіст (кобза, традиційна бандура та колісна ліра), дослідник та виконавець традиційного кобзарсько-лірницького репертуару, значну частину якого становить духовний епос. Представник Київського кобзарського цеху; лідер гурту старовинної музики «Хоря козацька» — лауреата Шевченківської премії 2023 р.



У репертуарі лірників, зазначає П. Демуцький, домінує «божественний», «релігійно-моральний елемент» (Демуцький, 2012: VI). За спогадами автора, занотувати зразки було непросто, оскільки, з одного боку, «сами лірники неохотно допускали запис од них репертуару, котрий вони охороняли ревниво», а з іншого — «мені не удавалось уловлювати ті неясні проходящі мелізми, котрі не піддавались ні уху, ні запису» (Демуцький, 2012: 168).

Обкладинка «Ліра і її мотиви» Порфирія Демуцького (Київ, 1903)

Обраний для аналізу зразок «Алексію» належить до *житійних* псалм. Сюжети таких псалм ґрунтуються на змалювання духовних подвигів святих: оспівуванні смирення, жертковності та любові як прикладу для наслідування. Святі угодники завжди були у глибокій пошані народу, адже ще у земному житті досягли *подоби* Божої⁷⁶ — розкриття духовного потенціалу, що заповіданий кожній людині (*Бут. 1: 26–27*).

Для середовища функціонування духовного епосу властивим було наділення оспівуваного героя якостями узагальненої особистості як ідеалу (його типізованість). В основу сюжету лірницької псалми «Алексію» покладено житіє преподобного Олексія, чоловіка Божого († біля 411) — одного з найбільш шанованих у православному світі святих. Його агіографія⁷⁷, що увиразнює високий духовний подвиг самозречення на шляху спасіння душі, почала складатися у сказаннях на християнському Сході (Сирія) ще у VI столітті. Найдавніша слов'янська версія житія датується XI століттям як одна з найбільш шанованих за часів Київської Русі. У народі

⁷⁶ Звідси походить етимон лику святих — *преподобні*.

⁷⁷ Агіографія — жанр літератури, пов'язаний із документуванням житія святих (ἅγιος, «агіос» — грец. «святий», *υράφω*, «графо» — гр. «пишу»).

повсюдним є почитання преподобного Олексія як заступника перед Богом, помічника і чудотворця⁷⁸.

Відомості про інформанта досліджуваного зразка подані такі: «*Канть записанный видъ дивчыны Кылыны...*» (Демуцький, 2012: 92). Звідси — можемо припустити, що запис було здійснено від стихівничої⁷⁹. Привертає увагу і жанрове ім'я: автор збірника визначає «Алексію» кантом. Поясненням тому може бути факт ототожнення понять «псальма» і «кант», зумовленого поширенням у музичному побуті канту у XVIII столітті — жанру, що базується на писемній традиції.

В інципітарії поетичних текстів фахового перевидання «Ліри і її мотивів» цей зразок ідентифікується як лірницька псальма I половини XIX століття. Дослідник української духовної піснетворчості Ю. Медведик вказує: «Термін “кант” здебільшого використовувався у російських співаниках, нотні тексти яких зафіксовані у триголосій фактурі (в українських співаниках — майже завжди одноголосій). У рукописних співаниках також використовувався термін “псалм” <...> У лірницькій практиці використовувався передовсім термін “псальма”. Тому це визначення варто використовувати для текстів XIX ст., які наявні у збірнику П. Демуцького» (Демуцький, 2012: 124).

Сюжет. Преподобний Олексій, який жив у V столітті, був єдиним сином заможних батьків — римлян. Благочестивому юнакові, в якому родичі вбачали майбутнього спадкоємця, підібрали достойну наречену. У день після весілля Олексій, залишивши молодій дружині свій вінчальний перстень, іде з дому. Свідомо зрікаючись усіх статків і мирського щастя, юнак розпочинає власний духовний подвиг в ім'я Христа. Через багато років, Олексій, залишаючись невпізнаним, повернувся до батьківської домівки як жебрак. Проживаючи разом із прислугою і продовжуючи подвижництво, він терпеливо зносив всі прикросі. Після сімнадцяти років перебування поруч із

⁷⁸ «*Душею на Небесі Престолу Господню предстояй, на землі же даною ті свише благодатію различная совершая чудеса!*» (із молитви святому). Церковнослов'янський фрагмент першоджерела тексту молитви подано в адаптованому українському правописі.

⁷⁹ *Стихівничі* — поширена назва на східних теренах України мандрівних псальмоспівців-прохачів (як чоловіків, так і жінок), які виконували, в тому числі, духовний репертуар кобзарів і лірників без інструментального супроводу. Іменування *стихівничі* поход. від назви виконуваних духовних «*стихів*»; про це: В. Кушпет (2007: 134).

батьками і дружиною, які продовжували пошуки улюбленого єдиного сина, Олексій перед самою смертю письмово змалював своє життя. І лише по смерті родичі знайшли при ньому записку із зазначенням імені і походження.

Приклад подвигу преподобного Олексія, який може видатись парадоксальним, засвідчує *іншу* логіку, в якій є незбагненна таїна. Адже святість — це виклик для світу, прорив крізь умовності людського буття до Бога.

«АЛЕКСІЮ»

Кантє записанный видъ дивчины
Кылыны въ прѣс. Полковничому ху-
тори, Таращан. повиту.



Въ славимъ гради, во Ерусалыми,
Тамъ царъ ходывъ Господа просывъ:
— «Ой Господы, Боже мій Едыный!
А дай же мени хоть чадо едыне!»
Давъ йому Богъ сына Алексія,
Назвавъ його Божымъ чоловікомъ.
А у Бога великая сыла...
Вдружывъ отецъ по неволи сына.
Одружывшы, звеливъ йому жыты;
А винъ пишовъ въ пустыню блудыты.
Блудывъ симъ литъ, не ивши, не пывши:
Прыйшовъ къ отцю, якъ земля, счорнивши.
Отець його въ той часъ не пизнае,
Въ своимъ доми за старця прыймае:
Звеливъ слугамъ келію збудуваты,
Божому старцю исты доношаты.
Взялы слугы келію збудуваты,
Божому старцеви исты доношаты.
А винъ того не вѣдавъ, не впывавъ,
А все тее на ныщихъ роздававъ.
Пославъ Господь трохъ ангеливъ зъ неба:
— «Алексію, помыраты треба!»

Ставъ Алексій житіє пысаты,
Жебъ по смерти те въ руцѣхъ трыматы...
Дайте слугы, ажъ до отця знаты;
Нехай иде житіє читаты!
Прыйшовъ отецъ, житіє чытае...
Зъ великого жалю умливае:
— «Ой горкый мой, горкый свите,
Алексію, сыну мій, квите!
Чомъ ты мени зразу не прызнався?
Тобъ ты бувъ такъ не спотыкався!»
Дайте, слугы, и до жинкы знаты:
Нехай иде житіє чытаты.
Прыйшла жона — жытіє чытае...
Зъ великого жалю умливае.
— «Ой, горкый мой, горкый свите!
Алексію, друже мій, квите!
Я зъ тобою и бракъ прынимала,
А зъ тобою жытія не мала.
Плодне древо до раю прыймають,
Неплодне зъ рая вывергають».
— «Мени твого плода не треба,
Тилькы души спасенія зъ неба!»

На основі існуючого нотного запису «Алексію» здійснимо стислий аналіз музично-структурних особливостей псалми (див. нотний приклад). У структурі вербального тексту спостерігаємо силабічну систему віршування. Вірш має строфічну будову: віршовий рядок — десятискладник, що поділяється на два піввірші, формує дворядкову строфу ізометричної будови:

«А у Бога		великая сила.	2	(4+6) 10
Вдрузжив отець		по неволі сина».	2	(4+6) 10

Музично-строфічна форма псалми тісно пов'язана з віршовою, адже це — синкретичний жанр, музична форма якого співвідноситься з формою вербального тексту (куплетної або строфічної): «музична форма обумовлюється прямою залежністю від будови поетичної строфи, що визначається версифікаційними особливостями того чи іншого тексту. Ці дві складові немовби об'єднуються в єдину музично-поетичну строфу, нотний текст якої незмінний для всіх наступних поетичних строф» (Медведик, 2006: 132).

Мелодика псалми — декламаційна, із втіленням інтонацій підкреслено виразного мовлення (вплив псалмодії) у відповідності принципу «склад-тон» (силабічне співвідношення). Темп звучання означений П. Демуцьким як *Andante*. Ладозвукорядом є еолійський пентахорд із субквартою та субсекундою — «етнічний звукоряд», за В. Кушпетом (2007).

При аналізі першоджерела ми керувались розглядом лише мелодичної лінії голосу, не враховуючи лірницьких перегр-«мережанок», за термінологією Ф. Колесси, за відсутності їх фіксації у нотному тексті. Пояснення цього факту зустрічаємо у К. Квітки: «Те, що П. Д. (*Порфирій Демуцький — І.Р.*) не захопив власне самих мелодій супроводу ліри, — за це йому не можна було дати догани; це дуже важке завдання, і складніших зразків його досі ніхто не записав» (Демуцький, 2012: 212). На підтвердження дослідник наводить думку М. Лисенка: «Цікаво те, що лірники не акомпанують самим співам, а грають перед кожним пунктом пісні весь той мотив, скрашують його такими мелізмами, що нема способу уловити їх і перекласти на ясне, європейське нотне письмо» (там само). І далі. Згідно з зафіксованими дослідниками даними, «починаючи псалми лірник програє перше ніби вступ, “поки ліра на лад не впаде...” Акомпануючи собі, лірник не імітує партії вокальної. Супровід ліри відрізняється багатшою

мелізматикою, ніж спів, і має у видатнішого, обдарованішого лірника свою досить незалежну від вокальної партії мелодичну лінію»⁸⁰.

II. Задля здійснення аналізу псалми як **виконавського тексту** пропонуємо звернутися до аудіозапису⁸¹ псалми «Алексію» Т. Компаніченка. Слід оговорити, що цей аудіозразок трактуємо як одну з багатьох можливих інтерпретаційних версій дослідницько-виконавської реконструкції народної псалми у наш час. Адже виконання традиційного репертуару нині, за відсутності спадкоємності з об'єктивних історичних причин кобзарсько-лірницької традиції у XX столітті, під силу лише тим, «хто вміє піднятися до висот її духовного змісту» (Грица, 2002: 170).

Безумовно, говорячи про духовний епос, не можна оминати специфіку його дидактичної спрямованості (кобзарсько-лірницька життєтворчість як духовно-творча місія). Звідси — вивіщення ролі носія традиції, його особистісних якостей з урахуванням виконавських принципів у їх відповідності до засад традиційного співоцтва:

- тип вокального та інструментального звукоутворення (співोगра),
- рівень мистецького хисту (віртуозність),
- відповідність і повнота відтворення оспівуваних образів.

Спочатку стисло торкнемось питання засад звукоутворення та способу гри на колісній лірі, враховуючи її певну ексклюзивність цього у наш час (при цьому, зауваживши, що саме цей музичний інструмент був чи найпоширенішим серед традиційних співців, носіїв кобзарсько-лірницької традиції).



Колісна ліра

⁸⁰ Цит. з монографії В. Кушпета (2007: 107) за: ІМФЕ — Ф. 6–2. — Од. зб. 23/2. — С. 60.

⁸¹ https://www.youtube.com/watch?v=t7h_jkLZ0Mg

(даний аудіозапис міститься : Тарас Компаніченко. Кобзарсько-лірницька традиція. Народна бандура, ліра (CD-audio). *Проект «Берви»*. Київ, Арт Екзистенція, 2005).

Колісна ліра відноситься до *хордофонів* — групи *музичних інструментів*, в яких *джерелом звуку слугує віброюча струна*. Функцію смичка в лірі відіграє дерев'яне коліщатко, звідси — назва «колісна ліра». Як традиційна бандура і кобза, колісна ліра була призначена для сольного виконання. Це — музичний інструмент давнього походження (серед прототипів якого — давньоруський гудок, органіструм), що був поширений по всій Західній Європі. Самі співці з цього приводу говорили так: «*Ліра взялася дуже давно. Од царя Давида пішла. Дана таким [сліпим] людям... Ліра вийшла від царя Давида, а бандура будь-то від козаків, від невільників*»⁸². Таким чином, така точка зору увиразнювала неземне, божественне походження музичного інструмента.

Під час гри ліра найчастіше трималась на колінах, однак можна грати і стоячи. При виконанні активно залучені обидві руки. Правою рукою співець плавно обертав колесо за допомогою спеціальної ручки (корби), лівою рукою натискаються дерев'яні клавіші. Інструмент — триструнний; коліщатко, як і смичок у струнно-смичкових інструментах, натиралось каніфоллю. Вичерпну характеристику принципу звуковидобування на колісній лірі надав П. Демуцький: «*Самі струни ідуть одна до одної паралельно, але не в одній площині. Середня зветься "мелодія" — вона дає тему-голос. Натягнута вона поверх клявіатури ... Другі струни лежать нижче, з боків. Одна з них "тенор" ... друга "байорок". Струни лежать на кобилках (підставках. — І.Р.) рухомих і їх легко притиснути і відпустити від смичка. Смичок — дерев'яне гладенько оточане коліщатко. Приставлене периферією перпендикулярно до струн, воно крутиться за корбу (ручка, якою крутять колесо. — І.Р.) і дає на струнах звук, як неперервний смичок*»⁸³.

Отже, функцію витриманого органного пункту виконували дві бокові струни, що настроювались у квінту (найчастіше *d — a*) і звучали одномоментно. Основний тон іменувався «байорок» («бас») — найтовстіша струна; «тенор» (він же «підбасок») — тонша струна витриманої квінти. «Мелодія» (або «співаниця») — середня струна, (*a*, на октаву вище від «тенора»), на якій виконувалась основна мелодична лінія, що наслідувала співану лірником мелодію. «Така система настроювання музичних інструментів (відповідний етнічний звукоряд у мелодії та бурдонна квінта

⁸² Цит. з монографії В. Кушпета (2007: 93) за: ІМФЕ — Ф. 6–2. — Од. зб. 23/2. — С.55.

⁸³ Цит. з монографії В. Кушпета (2007: 94) за: ІМФЕ — Ф. 6–2. — Од. зб. 24. — С.38.

в супроводі) є виразником стародавньої музично-виконавської естетики у світовій культурі» (Кушпет, 2007: 101).

Звучання колісної ліри слов'яни пов'язували з творами духовного, повчального змісту. Не можна не враховувати, що традиційні музичні інструменти «відсвічують складну систему образно-звукових уявлень етносу та певної епохи. <...> Не можна зрозуміти особливості інструмента <...> без вивчення його в щільному зв'язку з виконуваною на ньому музикою. В тій же мірі, годі розібратися у стилістиці інструментальної музики без аналізу знаряддя, що її видобуває» (Мацієвський, 2012: 16–17).

Характерне безперервно-подовжене звучання витриманого квінтового тону «*ре-ля*» (звідки походить інша назва ліри — *реля*) на тлі розгортання мелодичної «співаниці» виявляється семантично-обумовленим як знак позачасового виміру (вічність) та апелює до візантійської традиції церковного співу з іссоном (основним або квінтовим витриманим тоном), а також розспіву Києво-Печерської Лаври (з витриманим квінтовим тоном в нижньому голосі).

Головною ознакою виконавської манери Т. Компаніченка, втіленої у співогрі, є *наратив* — зосереджене музичне висловлення з сумірним рівнем експресивності виголошення та виконавської свободи.

Виконавська реконструкція Т. Компаніченка базується на цілковитому відтворенні тексту псалми у варіанті П. Демущького, що налічує 22 поетичні строфи і звучить понад вісім хвилин. У способі розгортання виконавської драматургії констатуємо *етнохарактерну знаковість*, за О. Козаренком: «неспішність, гіпнотична завороженість у нанизуванні малозмінних варіантів основної поспівки породжують відчуття зупинки часу, особливої концентрації духа в осягненні Божих правд» (Козаренко, 2000: 104). Відчуття позачасового виміру і простору оспівуваних у псалмі подій як актуального, моделює особливий часопростір — відповідний хронотопу етнічної картини світу. Час етнічної картини світу постає певним ідеальним (позаісторичним) часовим відрізком, що з точки зору світогляду є способом зв'язку минулого з майбутнім (Римаренко, 1996: 92). У цьому контексті прикметним є визначення самим виконавцем місії власної творчості в одному з інтерв'ю: «*Це — сув'язь минуле-сучасне-майбутнє*» (Компаніченко, 2018).



Тарас Компаніченко із колісною лірою

Зупинимось на особливостях співогри виконавця. Вокальна рецитація зумовлена специфікою звучання інструмента, його техніко-акустичними закономірностями і виражальними можливостями. Так, характерне співоцьке інтонування Т. Компаніченка втілено у доволі сильній і виразній подачі звуку, у виборі панівним середнього регістру голосу і гучності, співмірної звучанню колісної ліри. Імпровізаційні перегри (інструментальні фрагменти-вставки між куплетами), які наслідують мелодію співу, проте не дублюють її, тембральною характеристичністю

утримують заданий образний стрій псалми. Йдеться про усталений «звуковий образ» колісної ліри, що став атрибутивним для духовної піснетворчості традиційного співоцтва⁸⁴.

З одного боку, виконавець тяжіє до природності вислову у відповідному характері інтонування, а з іншого — до максимальної живої виразовості звучання колісної ліри. Таким чином, виявляється виконавська віртуозність, що полягає в залученні всього арсеналу виразових засобів, увиразнюючи специфіку псалми як духовної піснетворчості.

Отже, виконавська манера Т. Компаніченка як вияв закономірностей художнього мислення співця демонструє ступінь глибинного проникнення у духовний світ образів, оспівуваних у псалмі «Алексію», та адекватність його відтворення; отже, увиразнює епічний стиль виконавства. Відтак можемо говорити про втілення в індивідуалізованій творчості колективної свідомості усталених засад традиційної виконавської практики.

На підставі вищевказаного, дійдемо наступного узагальнення. Лірницька співогра Т. Компаніченка відтворює розгортання музичного вислову не лише

⁸⁴ Цей аспект окремо розглядається у працях І. Мацієвського (2002: 27) і М. Хая (1993).

як *інтонування* — як процесу руху, як «подолання шляху» від звуку до звуку (Мацієвський, 2002: 13). Вагомою ознакою якості виконання є *контонування* — споглядання, співчутність об'єктивно існуючої множинності різномембральних звуків співо-гри у синхронності і реальне оперування ними одним виконавцем. Співіснування лінійно спрямованої *ін*-тонаційної («з тону в тон») складової з *кон*-тонативною (букв. «*спів*-чутною») — різномембральною по вертикалі — графічно можна зобразити як †.

Даний принцип викликає контекстуально-асоціативні зв'язки з іконографічною традицією письма житійних ікон.

Естетика житійної ікони базується на органічному сприйнятті зображення святого в центрі ікони та епізодів із його життя на полях в клеймах. Такий принцип слугує «розгортанню» повноти і глибини первинно «згорнутого» смислу ікони — осягненню життя як низки епізодів життєпису (одномоментного його «прочитання» на іконі) в одночасному спогляданні лика святого у молитовному передстоянні (див. ікону преподобного Олексія, чоловіка Божого у ілюстрованому Додатку до ч. II).

III. Як відомо, цінність жанрів традиційної культури полягає в тому, що музичний артефакт живе в усній формі та існує лише в момент виконання⁸⁵. Доцільним при дослідженні виконавської інтерпретації псалми постає її аналіз як **слухацького тексту**, що увиразнює комунікативну функцію кобзарсько-лірницької традиції. Стисло викладемо основні положення.

У музичному культурі усної традиції існує диференціація жанрів на ті, що виконуються:

- «для себе» (за відсутності необхідності розмежування функції виконавця і слухача),
- «для інших» (з наявною комунікативною складовою).

Контактна комунікація виконавця з слухачами або іншими носіями традиції «є однією з *найважливіших*, визначальних ознак традиційного інструменталізму як художнього феномена» (Мацієвський, 2007: 179). Як наслідок — вивищується роль співця, протиставленого слухачам, котрий чітко усвідомлює психологічну опозицію «виконавець — слухач» і, так чи інакше, враховує факт присутності слухача.

Усвідомлення виконавської комунікації є однією з генеруючих ознак народного професіоналізму: «утворення психологічної дистанції між

⁸⁵ Визначення жанру у фольклористиці як функції, реалізованої в структурі (Є. Гіппіус).

виконавцем і слухачем, концертування, спрямованість виконання “зовні”, на слухача — одна з найприкметніших рис професіонального мистецтва взагалі» (Мацієвський, 2007: 181–182). Звідси — у порівнянні зі стихійністю народного виконавства, властивого, як правило, музикуванню «для себе», кобзарсько-лірницька традиція як сфера народного професіонального мистецтва є *усвідомленою* творчістю, що виявляється в розумінні її носієм творчого процесу та усвідомленні акту творчості (там само).

Адекватне слухачьке сприйняття традиційного виконавства на рівні діалогу «виконавець — слухач» віддзеркалюється в акті *усвідомленого* слухання, на яке вказує К. Черемський, і яке передбачає співпереживання через занурення у світ співаного, а також входження у певний резонанс зі співогрою — шляхом внутрішнього співу слухачів (2017: 185). Дослідник розмірковує над феноменом невимушеного підспівування (!), що полягає у повторенні слухачами мелодії і тексту твору, і визначає його маркером «активного» слухання співця (там само). Врешті, «активне слухання кобзаря, лірника чи стихівничого — коли слухач <...> підтримував його внутрішнім чи зовнішнім підспівуванням — в українській традиції вважалося *важливим психогігієнічним* актом» (Черемський, 2017: 173). Чи не може бути факт внутрішнього чи зовнішнього підспівування слухачів проявом контонації (як дієвого спів-слухання, як слухачького спів-звучання), що спрацьовує на рівні музичній комунікації в контексті кобзарсько-лірницького виконавства? Це питання залишаємо відкритим. (Принагідно відзначимо, що контонаційність І. Мацієвський пов’язує з просторовим аспектом).

Далі. Детермінантами професіоналізму як естетико-феноменологічної ознаки кобзарсько-лірницької традиції у проекції на постать її репрезентанта постають знання, майстерність, практичний досвід тощо. Осердям слугує потужне особистісне першоджерело співця, його професіоналізм (творчий, виконавський) та уважне відчуття аудиторії, діалог зі слухачем (за відсутності прямого зорового контакту, враховуючи факт незрячості співців) без пасивного підкорення публіці. «Професіоналізм і талант музиканта — передусім, в тому, аби залишаючись у межах традиції, активно *впливати на слухача, рішуче правити аудиторією*», зазначає І. Мацієвський (2007: 188). У такому випадку вагомої ролі набувають сонорно-візуальні характеристики (термін С. Грици⁸⁶), котрі не фіксуються у вербальному та музичному текстах, а реалізуються безпосередньо у процесі виконання: роль артикуляції, тембру голосу, способу гри на інструменті, міміки тощо.

⁸⁶С. Грици (2002: 147, 154).

Сприйняття у момент живого виконання неодмінно пов'язано з дією не лише слухових, а й візуальних уявлень. Співець із музичним інструментом, на якому видобувається звучання (кобзар, бандурист чи лірник), постає перед слухачем як творець звуко-візуальних образів, що впливають на сприйняття виконуваної музики та зумовлюють її просторову перцепцію. Дослідники привертають увагу на усталений у традиційному музично-виконавському просторі тип розташування слухачів *колом* або *півколом* на одному з рівні з співцем, що забезпечувало повноцінне і безпосереднє враження співогри, урівноважувало задану психологічну опозицію «виконавець — слухач» і вирівнювало простір сприйняття⁸⁷.

На слухача кобзарсько-лірницького виконавства неабияку роль відіграє і кінетика інструментального виконавства. Одночасне *слухання* і *бачення* жестів виконавця при сприйнятті інструментальної музики — це закономірність. Рухи тіла, пов'язані з грою на інструменті, жести, міміка формують естетику виконавського жесту, кінетику виконавця в цілому і складають досвід просторового сприйняття — невіддільного в осягненні слухачем краси виконуваного музичного зразка в її онтологічному розумінні (гр. *κόσμος*, «*космос*») як впорядкованої системи. Адже краса — це гармонія між духом та тілом. Це та «золота середина», де тіло починає бути духовним і дух стає тілесним.

Просторово-слухові і просторово-візуальні уявлення в їх єдності (аудіовізуальний симбіоз) є неодмінними складовими у формуванні повноцінного сприйняття слухачем чутного твору, відтак повинні враховуватись при дослідженні зразків живої виконавської практики.

Своєрідність комунікативної функції кобзарсько-лірницького виконавства зумовлена, в тому числі, його психофізіологічним впливом на слухача, в тому числі — лікувального⁸⁸. Кость Черемський — цехмайстер Харківського кобзарського цеху, лікар за фахом, у своїх працях торкається малодослідженого питання етномедичної практики співців із сучасних позицій методичної антропології. Виконавська традиція автентичних співців, із урахуванням етичних і художньо-естетичних якостей, опосередковано була спрямована на врівноваження внутрішнього, душевного стану людини, соціально-духовну адаптацію в традиційному суспільстві, сприяла гармонізації стосунків у громаді та родині, навіть сприяла фізичному виживанню (Черемський, 2017).

⁸⁷ К. Черемський (2017: 184).

⁸⁸ Детальніше про це див.: Кушпет (2007), Хай (1993), Черемський (2002, 2017).

Таким чином, урахування комплексної дії живої виконавської практики (співогри) на свідомість слухача та її багато-аспектного слухачького сприйняття у безпосередній музично-виконавській комунікації складає зміст аналізу зразків кобзарсько-лірницької традиції як слухачького тексту.



Георгій Ткаченко

«ІСУСЕ МІЙ ПРЕЛЮБЕЗНИЙ». На прикладі аудіозразка псалми у виконанні Георгія Ткаченка⁸⁹ у супроводі традиційної бандури зосередимо увагу на аналізі виконавської специфіки⁹⁰ з подальшим виходом на виявлення засадничих ознак виконавського стилю митця в аспекті ціннісної семантики. Г. Ткаченко як спадкоємець традиційного співоцького виконавства є останнім бандуристом ХХ століття і свідком «живої» *словідської* школи гри на старосвітській бандурі, імена представників якої набули всесвітнього визнання (Гнат Гончаренко, Петро Древченко, Степан Пасюга, Павло Гащенко та ін.). На сьогодні збережені відео, на яких можна побачити і почути 90-літнього старійшину кобзарства ХХ століття⁹¹.

За вище поданою класифікацією «*Ісусе мій Прелюбезний*» є зразком *псалми-молитви*. Як зазначав сам Г. Ткаченко, це — основна кобзарська

⁸⁹ Георгій Ткаченко (1898–1993) — художник-архітектор, бандурист. Народився на Слобожанщині (Курщина). Випускник Харківського художнього училища і Вищих художньо-технічних майстерень у Москві (ВХУТЕМАС). Навчаючись у Харкові (з 1917 р.), перейняв традицію гри на старосвітській бандурі від одного з найкращих тогочасних кобзарів — Петра Древченка. В репертуарі Г. Ткаченка налічувалось вісім дум, псалми, історичні та побутові пісні, народні танці. У 1970-х рр. інспірував створення Київського кобзарського цеху. Є автором «Основ гри на народній бандурі»; створив креслення, за якими стали виготовляти інструменти. Його послідовниками, які ХХІ ст. продовжили справу відродження традиційного співоцького виконавства: М. Будник (1953–2001), М. Товкайло, В. Кушпет, В. Мішалов, Т. Компаніченко, К. Черемський та ін.

⁹⁰ Основні положення запропонованого аналізу викладені у статті І. Романюк (Романюк, 2017).

⁹¹ Як приклад, можемо навести фрагмент фільму «Кобзо моя...» (1989), Українська студія хронікально-документальних фільмів, в якому Г.Ткаченко оповідає про традиційну бандуру, виконує пісню про Морозенка та псалму «Нема в світі правди».

<https://www.youtube.com/watch?v=UZxkZgNHfM8>

молитва, яку має знати *кожен* співець. Саме про неї згадується у славнозвісній ліро-епічній поемі Т. Шевченка:

Ішов кобзар до Києва
Та сів спочивати,
Торбинками обвішаний
Його повожатий,
Мале дитя, коло його
На сонці куняє,
А тим часом старий кобзар
Ісуса співає.

Т. Шевченко «Катерина»

Увага до виконавського аспекту аналізу як невід'ємної складової вивчення народної псалми обумовлена наступним твердженням. Спосіб *усного* побутування кобзарсько-лірницької традиції, що є основним критерієм його відмінності від писемної традиції, дає можливість виконавцеві бути не лише інтерпретатором, а й творцем особистісного промовляння духовного епосу («... *злитися з долями його героїв, відчувати їх, як живих, промовляти від їхнього імені до сучасника, “сповідатися” йому*»⁹²). Оскільки творча індивідуальність співця стає провідником у розкритті глибинної суті вербального першоджерела, то виконавська творча манера, втілена у співогрі, набуває неабиякого значення. «Без попереднього ґрунтовного засвоєння кобзарських рецитацій, манери виконавства і знання традиційного інструмента сучасний бандурист просто немислимий», констатує К. Черемський (2002: 320).

Об'єднуючим чинником індивідуально-виконавської практики в стилістичному аспекті є переважання речитативно-імпровізаційної творчої манери. Для втілення такої самобутньої стилістичної доміанти музикування, зокрема, в епічному музичному творі, вагомою стає дія принципу орнаментатії. За визначенням С. Грици, вона пронизує твір у вертикально-горизонтальному зрізі на рівнях тексту, мелодії-речитативу, інструментального супроводу, «утворюючи монументальний цикл варіацій на трьох рівнях словесної, вокальної та інструментальної партій» (Грица, 2002: 146).

Розглянемо дію принципу орнаментатії, який постає ключовим у структурі та виконавській інтерпретації барокової псалми «*Ісусе мій Прелюбезний*» — зразка з вираженими епічними ознаками.

⁹² С. Грица (2002: 171).

Джерелами при аналізі слугували: 1) аудіо-запис псалми (1992 р.) у виконанні Г. Ткаченка, здійснений за рік до смерті митця; 2) наукова розвідка С. Грици (2002), що містить детальний огляд духовного репертуару Георгія Кириловича, нотні зразки аудіозаписів, розшифровані дослідницею, а також аналіз виконавських прийомів і нюансів майстра.

В основі псалми — покаянна молитва, звернення до Христа. Структура вербального тексту регламентована та огранена акростихом як вияв задокументованого авторства. У добу бароко витвору мистецтва належало бути певним символом того, що необхідно декодувати. Акростих «ІСРОМОНАХ ДІМІТРІ[й]» вказує на автора тексту — православного святого, нашого земляка — святителя Димитрія (Туптала)⁹³.

З метою наглядності запропонуємо текст молитви:

*Ісусе мій Прелюбезний, серцю сладосте,
Єдина в скорбі утіха, моя радосте.
Рци душі моїй: твоє єсм Аз спасеніє,
Очищеніє гріхов і в рай вознесеніє.
Мні же Тебі Богу благо прилеплятися,
От Тебе милосердія надіятися.
Никто же мні в моїх бідах грешину поможе,
Аще не Ти, о преблагий Ісусе Боже.
Хотеніє мні єдино з Тобою бути.*

*Даждь мі Тебе Христа в серцю всегда мати.
Ізволь во мні обитати, Благ мні являйся,
Мною грішним, недостойним не возгнушайся.
Ісчезе в болєзні живот без Тебе Бога,
Ти мні крепость і здравіє, Ти слава многа.
Радуюся аз о Тебі і веселюся,
І Тобою во вся віки Боже хвалюся⁹⁴.*

⁹³ Свт. Димитрій (у миру — Данило Савич Туптало; 1651– 1709) походить із шляхетського козацького роду Савичів, вихованець Києво-Братської школи. Як богослов-агіограф іменується *Златословесним* учителем Східної Церкви. Є автором визначної пам'ятки доби бароко — фундаментального зібрання «Житія святих», яке не втрачає своєї актуальності дотепер. Над працею всього життя — своєї *словесної ікони* — працював понад двадцять років як систематизатор усіх житій святих, відомих на той час. Канонізований у XVIII ст.

⁹⁴ Текст молитви подано в адаптованому українському правописі.

На рівні вербального тексту орнаментация проявляється безпосередньо у природності вислову та розгортання думки, у багатстві образної системи. Смилова кульмінація на самому початку зумовлює свободу і простір розгортання подальшого вислову (таку особливість початку твору можна вважати авторським знаком її творця).

Сприйняття й осмислення псалми можливо лише в повноті її музично-поетичного тексту. Авторський текст є довершеним, а метрика, увиразнена секвентною послідовністю початкових мелодичних фраз, задає структурування лаконічних стислих сегментів (цезурований вірш, тринадцяти-складник, 4+4+5).

Є свідчення, що псалму «*Исусе мій Прелюбезний*» Г. Ткаченка виконував у власній, реконструйованій за давніми записами, версії. Початок рецитації співця — семантичне зерно, «розмережане» подальшими варіаційними сегментами (варіюванню піддається мелодичний контур вокальної партії). У цілому, мелодичні сегменти об'єднані і споріднені *говірковим характером мелосу*, який дослідники визначають родовою ознакою епічного мелосу⁹⁵.

Характеристика голосових якостей Г. Ткаченка наступна: «...у співака несильний голос (поміж баритоном і тенором), але інтонує він виразно, з експресією» (Грица, 2002: 190). Музичний інструмент Г. Ткаченка дзвінкого, ніжно-м'якого звучання; виконавець тримав бандуру «на серці» (атрибутивна ознака «*зінківського*» способу гри). Іншим важливим показником, що впливає на внутрішню будову рецитації псалми, стає темп виконання. Музичний речитатив Г. Ткаченка не надто швидкий. Спів доповнений і збагачений бандурними переграми, які «підхоплюють» його, підсилюючи тим самим мелодичну лінію шляхом інструментального дублювання (співогра).

У виконанні псалми Г. Ткаченком спостерігається сталий прийом орнаментации закінчень фраз. Основний структурний блок інструментального супроводу, що заснований на лінійному розгортанні основної мелодичної формули, періодично повторюючись у вільному ритмі *rubato*, піддається незначним варіаційним доповненням.

⁹⁵ С. Грица (2002: 162).

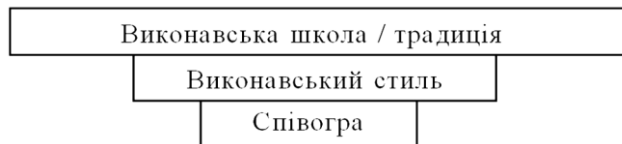
ІСУСЕ МІЙ ПРЕЛЮБЕЗНИЙ

І - су - се мій прелю-без - ний, сер - цю сла - дос - те,
с - ди - на в скор-бі - є у - ті - ха, мо - я ра - дос - те.
Ме - ні к то - бі, Бо - гу бла - го при - лі - п'я - ти - ся
і на тво - є ми - ло - сер - діє у - се на - ді - я - ти - ся.

С. Грица (2002: 193-197)

Очевидно, що принцип орнаментації є провідним засобом розвитку цілісної драматургії аналізованого зразка. Його дія, ілюстрована С. Грицею на прикладі жанру думи, чи не ідеально характеризує стриману довершеність архітектоніки псалми: «Вона (*орнаментация — І.Р.*) природно поєднується з канонам, з “остинато” середньовічної споглядальності, нагадуючи фундаментальну і багато оздоблену будову барокового відродження» (Грица, 2002: 146).

Когнітивний підхід до аналізу комплексу виконавських прийомів, а також особистісних емоційно-психологічних відтінків у трактуванні твору (рівень виконавської стилістики) здатен, у свою чергу, через виконавський стиль виявити сталі ознаки традиції виконавської школи її представника (рівень виконавської школи / традиції)⁹⁶. У наступній схемі представимо спрямованість виконавського аналізу як певного алгоритму:



⁹⁶ За влучним спостереженням С. Грици щодо чіткого підпорядкування індивідуального творчого першоджерела традиційному усталеному, «... митець не творить нічого поза традицією. Імпровізатор володіє передусім талантом пропускання через власний світ створеного попередніми поколіннями. У фольклорі ця закономірність дуже сильна» (Грица, 2002: 154).

Підсумуємо дані методологічні настанови на прикладі проаналізованого зразка.

Співогра. Творча манера виконавства втілюється у *співогрі як стратегії розвитку словесно-музичної цілісності* твору у подвійному втіленні (вокальному та інструментальному). На прикладі аналізу псалми «*Ісусе мій Прелюбезний*» можемо констатувати наявність самотньої речитативно-імпровізаційної манери виконання Г. Ткаченка — стриманої, аскетично-споглядальної та, водночас, виразної — епічного складу. Усвідомлюючи, що традиційна співогра не обмежується рівнем вокальних здібностей та технічної довершеності, «услід за співцями, Георгій Кирилович розумів шлях удосконалення майстерності не у підвищенні зовнішньої механіки виконавства, а у розвитку глибинних почуттів, закладених у співогрі» (Черемський, 2002: 328).

Виконавський стиль. Панівною і прикметною ознакою виконавського стилю Г. Ткаченка, що апелює до тонкощів традиційної естетики ХІХ століття, є першорядна увага до змістовної драматургії композиції. Наголосимо, що особливий емоційний стрій досягається виконавцем при цілковитій відсутності зовнішньої афектації чи нарочитої ілюстративності тексту — за допомогою виразної осмисленої артикуляції⁹⁷. Такий підхід у виконавстві є свідченням достеменної майстерності, що відповідає сутності традиційного співоцтва та якою неперевершено володів Г. Ткаченко⁹⁸.

Виконавська школа / традиція. Цілісний епічний виконавський стиль Г. Ткаченка є відображенням унікальної слобідської виконавської школи⁹⁹. *Співоцьке «любомудріє»* Г. Ткаченка, що ґрунтується на якостях краси душі та багатій внутрішньої культури митця, є промовлянням живого особистісного духовного досвіду, ба більше — втіленням етичного виміру української картини світу. Життєтворчість і достеменна майстерність слобожанина Георгія Кириловича Ткаченка стають для сучасних послідовників еталоном традиції та уособлюють дух виконавської школи кобзарства Слобідської України.

⁹⁷ «Кобзар не співає, він переживає» — навчав Георгій Кирилович учнів (Кушпет, 2007: 280).

⁹⁸ «Кожне його слово, кожна фраза зігріті внутрішнім чуттям і розумінням твору, а величезний життєвий досвід підказує міру “дотику” до епічних коштовностей, щоби не знівечити їх краси, гармонії, вікового покриття», зазначала С. Грица (2002: 171).

⁹⁹ На думку самого Г. Ткаченка як спадкоємця традиційного співоцтва ХІХ–ХХ століть, «...елемент кобзарської творчості мусить іти тільки від чіткого розуміння та уявлення про виконавську традицію, а не від абстрактного фантазування» (Черемський, 2002: 329).

Підсумки

Узагальнимо ключові положення розділу стосовно ціннісної семантики кобзарсько-лірницького виконавства.

I. Ціннісні смисли є глибинно змістовними і досягаються до засад культури, яку вони увиразнюють. Передусім, зазначимо, що у контексті буття української музичної культури мистецтво кобзарів і лірників постає втіленням ментальної структури національної самосвідомості культури.

Кобзарсько-лірницька традиція є способом життєтворчості, що постає як ієрархічна система життєвих, художньо-естетичних та світоглядних настанов незрячих співців. Звідси визначено духовно-творчу місію мандрівних народних музикантів.

Виокремлення кобзарів і лірників у локалізовану цілісність зумовлене, окрім факту цехової приналежності (корпоративні товариства), наявністю християнського проповідництва в побуті, що дозволяє визначити кобзарсько-лірницьке виконавство як паралітургічну творчість (за О. Богдановою), а кобзарсько-лірницьку традицію загалом — феноменом духовної традиції національної культури.

II. Найбільш типовим і виконуваним жанром співців став *духовний епос*. Ціннісна семантика жанру народної псалми, враховуючи філогенез та атрибутивні якості жанру, відображає етичні світоглядні пріоритети.

Спільним чинником об'єднання існуючих різновидів народної псалми у жанрову систему слугує тематика як семантична характеристика образної організації, що, в свою чергу, виявляє наявність зв'язків з історично усталеними явищами у сфері канонічної церковної піснетворчості (храмові канонічні піснеспіви).

III. На підставі здійсненого аналізу псалми *«Алексію»* як тексту (нотного, виконавського, слухачького) засвідчено дію контонації як *співчутності* і споглядання об'єктивно існуючої множинності звуків на різних рівнях типологічних складових музичного смислу (когнітивні структури).

Дія принципу контонації на рівні співогри виявляється в:

- співставленні артикулювання різномембральних вокальної та інструментальної складових звукоутворення;

- принципи «складеності» голосів (контонування одноголосного музичного складу у співі та багатоголосного — в інструментальному звучанні);

- семантичному розпізнаванні «звукового образу» колісної ліри як атрибутивного для кобзарсько-лірницької традиції з його характеристичним «генетичним кодом» (бурдонний супровід) як прояву музичної стилістики канонічного церковного співу.

Так увиразнюється роль контонації як онтосонологічної характеристики кобзарсько-лірницького виконавства.

У процесі осмислення і розуміння духовної комунікації в структурі традиційної музичної культури контонація набуває значення когнітивного механізму. Об'єктом сприйняття слухача постає звукова якість лірницької співогри в слухацькому колі спілкування, функційні властивості якої відображають єднання в духовному просторі людини та Бога.

Таким чином, виконавська реконструкція Т. Компаніченка, яка задана відповідною звуковою якістю і керована жанровою специфікою, з одного боку, втілює етос духовної піснетворчості кобзарсько-лірницької традиції, а з іншого — перебуваючи в межах сучасного слухацького простору як «інтерпретаційного поля» транслює національний звуковий ідеал, який «... не є арифметичною сумою певних рис виконавства, а глибинною парадигмою національного інтонування, що охоплює весь його варіантний потенціал, який реалізується у безмежній кількості можливих інтерпретацій» (Козаренко, 2000: 95). Йдеться про певний герменевтичний простір, принципом звукообразної організації якого постає контонація.

IV. Здійснений аналіз псалми-молитви «*Ісусе мій Прелюбезний*» Г. Ткаченка засвідчив переважання речитативно-імпровізаційної творчої манери як самобутньої стилістичної домінанти музикування (роль співогри). Виявлені засадничі ознаки виконавського стилю Г. Ткаченка у сукупності виформовують цілісність і увиразниками ціннісної семантики.

Методологічні настанови виконавського аналізу через дію когнітивних механізмів уможливають розкриття ієрархії рівнів моделювання співоцького виконавства як структурованої системи:



Співогра як комплекс виконавських прийомів і відповідних творчо-індивідуальних якостей співця характеризує його виконавський стиль, який, у свою чергу, виявляє сталі ознаки традиції виконавської школи її представника.

Відроджуваний інтерес до таких знакових феноменів як кобзарсько-лірницька традиція спрацьовує на ствердження національних ціннісно-орієнтованих мистецьких пріоритетів та увиразнює духовний космос української музичної культури XXI століття.

Бібліографічний список

Бенч-Шокало, О. Г. (2002) *Український хоровий спів : Актуалізація звичаєвої традиції*. Київ : Український Світ.

Богданова, О. (2001). Збірник Порфирія Демуцького «Ліра та її мотиви» у контексті лірницької традиції. *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ ім.П.І.Чайковського, 30, 116-129.

Богданова, О.В. (2002). *Лірницька традиція в контексті української духовної культури*. (Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ.

Богданова, О. (2012). Унікальні записи з репертуару українського традиційного лірництва. *Демуцький П. Ліра і її мотиви. Додатки. Біографічні матеріали* (упоряд., покажч. О.О. Савчук; передмови О. В. Богданової та Ю. Є. Медведика ; інципітарій текстів Ю. Є. Медведика ; примітки О. М. Герашенко, Ю. Є. Медведика ; уклад. бібліогр. П. О. Андрійчук). Харків : Видавець Савчук О. О., 9-17.

Боржковський, В. (1889). Лирники. *Киевская старина*. IX. 659.

Грица, С. (2002). *Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки*. Київ-Тернопіль.

Демуцький, П.Д. (2012). *Ліра і її мотиви. Додатки. Біографічні матеріали* (упоряд., покажч. О. О. Савчук ; передмови О. В. Богданової та Ю. Є. Медведика ; інципітарій текстів Ю. Є. Медведика ; примітки О. М. Герашенко, Ю. Є. Медведика ; уклад. бібліогр. П. О. Андрійчук). Харків : Видавець Савчук О. О.

Зайцева, Л.А. (2004). *Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів*. (Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.

Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Львів, 2000.

Зосім, О. Л. (2017). *Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір : монографія*. Київ : НАКККіМ.

Колесса, Ф. (1920). *Українські народні думи. Перше повне видання з розвідкою, поясненнями, нотами і знімками кобзарів*. Львів.

Компаніченко, Тарас (2018). *Треба бути чесним з самим собою, служити щиро своїй царині...». Нове життя*. Retrieved from:

<http://newlife.rv.ua/holovna/9-різне/6793-тарас-компаніченко-“треба-бути-чесним-з-самим-собою,-служити-широ-своїй-царині-”-html>

Кушпет, В. (2007). *Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.)* : Наукове видання. Київ : Темпора.

Мала енциклопедія етнодержавознавства (1996). (Упоряд. і авт. передм. Ю.І. Римаренко). Нац. АН України, Ін-т держави і права ім. В.М. Корецького. Київ : Генеза: Довіра.

Мацієвський, І. (2002). *Ігри і співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки*. Тернопіль.

Мацієвський, І. В. (2012). *Музичні інструменти гуцулів*. Вінниця : Нова Книга.

Мацієвський, І. В. (2007). *Народна інструментальна музика як феномен культури* : монографія.

Медведик, Ю. (2006). *Українська духовна пісня XVII — XVIII століть*. Львів : Видавництво УКУ.

Мішалов, В. (2013). *Харківська бандура. Культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті*. Харків : Видавець Савчук О. О.

Немкович, О. М. (2006). *Українське музикознавство XX століття як система наукових дисциплін* : монографія. Київ.

Нолл, В. (1993). Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів на Україні. *Родовід*, 6, 16-26.

Романюк, І. (2009). *«Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури)*. (Дис. кандидата мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків.

Романюк, І. (2017). Народна псалма кобзарсько-лірницької традиції: до методології виконавського аналізу. *Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників* : матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю, 2 червня 2017 року. Харків : Видавець Олександр Савчук ; НЦНК «Музей Івана Гончара», 11–21.

Романюк, І. & Зінченко, В. (2022). Українська народна псалма як репрезентант національної картини світу. *Fine Art and Culture Studies*. 6. 22–28. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-3>

Рябуха, Н. О. (2017). *Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід*. (Автореф. дис. доктора

мистецтвознавства. 26.00.01– Теорія та історія культури). Харківська державна академія культури. Харків.

Хай, М. (1993). Лірницька традиція як феномен української духовності. *Родовід*, 6, 37-43.

Хай, М. (2011). *Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)*. Монографія. Київ-Дрогобич.

Черемський, К. (2017). *Етномедичні аспекти практики українських традиційних співців-музикантів. Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників* : матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю, 2 червня 2017 року. Харків : Видавець Олександр Савчук ; НЦНК «Музей Івана Гончара», 168-193.

Черемський, К. (2008). *Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури*. Харків : Атос.

Черемський, К. (2002). *Шлях звичаю*. Харків.

Дискографія

Берви: Традиційна музична культура України (мультимедійний компакт-диск). *Проект «Моя Україна. Берви»* (Арт Екзистенція, УЕЛФ, Арт Велес). Київ, 2001.

Кто кріпко на Бога уповая... Псалми і канти (аудіо компакт-диск). Київ, 2003.

Микола Будник. Гей, на Чорному морі... (аудіо компакт-диск). *Проект «Моя Україна. Берви»* (Арт Екзистенція, УЕЛФ, Арт Велес). Київ, 2001.

Поліський лірник. Традиційні лірницькі пісні Західного Полісся (аудіо компакт-диск). *Проект «Етнічна музика України»* (Атлантік). Київ, 2004.

Тарас Компаніченко. Кобзарсько-лірницька традиція. Народна бандура, ліра (CD-audio). *Проект «Берви»*. Київ, Арт Екзистенція, 2005.

Українська епічна традиція (мультимедійний компакт-диск). Київ, 2003.

КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ:

1. Охарактеризуйте атрибутивні складові кобзарсько-лірницької традиції, що обумовлюють її самобутність.
2. Назвіть музичні інструменти, приналежні до кобзарсько-лірницької традиції. Аргументуйте, чим зумовлений їх вибір.
3. Хто є автором теорії контонації в музикознавстві?
4. Назвіть два історично усталені жанрові різновиди народної псалми. На яких критеріях заснована класифікація жанру?
5. Якою є спрямованість тематики жанру народної псалми? За якими групами можливий розподіл тематики народних псалм?
6. У чому полягає унікальність збірника П. Демущого «Ліра і її мотиви» (1903)?
7. Охарактеризуйте поняття «співогра». У чому полягає його відповідність феномену традиційного співоцького виконавства?
8. Хто є автором тексту псалми «Ісусе мій Прелюбезний»?
9. Що таке акростих?
10. Якою є роль творчої постаті Г. Ткаченка у справі відродження традиційного співоцького виконавства наприкінці ХХ століття?
11. Перелічте ознаки, які увиразнюють ціннісну семантику кобзарсько-лірницького виконавства.

Довідкова інформація

1. «Алексію» у виконанні Тараса Компаніченка



2. Старійшина кобзарства ХХ століття Георгій Ткаченко оповідає про традиційну бандуру, виконує пісню про Морозенка та псалму «Нема в світі правди».



Розділ 5

**АКТУАЛІЗАЦІЯ ВИВЧЕННЯ ФІТ УКРАЇНСЬКОГО ОКТОЇХА
ЯК КАНОНІЧНОГО ЕЛЕМЕНТА ВІТЧИЗНЯНОГО ОСМОГЛАССЯ
(текстологічний аналіз)**



Вікторія ЗІНЧЕНКО
кандидат мистецтвознавства

Канонічна традиція українського богослужбового співу є «колискою» музичного професіоналізму, яка нині відрефлексована композиторами в якості скарбниці національного українського мелосу. Невід'ємну частку церковних піснеспівів становлять фітні розспіви. Однією з методологічних настанов для молодого дослідника є думка, що фітні формули віддзеркалюють принципи фразування/дихання; інтонаційній будові фіт відповідає особлива виконавська техніка.

Дослідження фіт є актуальним напрямом музикознавства ХХІ століття, тому що в сучасній культурі існує практика відродження традицій знаменного співу, позначена високим виконавським та слухацьким інтересом до духовної музики. Важливим завданням медієвістики є проблеми укладання каталогів фіт, що дозволяє систематизацію широкого матеріалу з праць зарубіжних дослідників. Принцип маркування окремих силаб сакрального тексту виразними мелізматичними формулами, запозичений з Візантії, став стійкою рисою *знаменного співу* Київської Русі і зберігся у східних слов'ян до нині (у традиціях старообрядців, окремих монастирів, Києво-Печерської лаври). У наслідок східнослов'янської богослужбової реформи ХV століття і формування мелодики книги «Октоїх» — осердя знаменного співу — корпус фіт було оновлено й збагачено, їх графічні формули стали розмішувати разом з назвами в *азбуках*. Ця традиція тривала і надалі. Однак фітні розспіви, широко представлені в збірниках української богослужбової практики, донині залишалися невивченими.

Мета розділу — систематизувати уявлення про атрибуцію фітних формул в системі українського богослужбового співу, визначення ареала її поширення (україно-білоруський / східнослов'янський) та вербально-музичні ознаки.

У вітчизняній музичній медієвістиці склалася міцна джерелознавча основа для розробки проблематики церковної монодії — майже півстолітнє успішне дослідження україно-білоруського нотолінійного *Ірмологіона*. Ця книга є збірником мішаного складу, яка з кінця ХVІ до середини ХІХ століття була єдиною, призначеною для запису монодії (праці Ю. Ясіновського, О. Цалай-Якименко, Л. Дубровіної, Ол. Шевчук, Л. Терещенко-Кайдан). Центральний розділ Ірмолая, Осмогласник став осердям музично-стильових ознак знаменного *стовпового* співу.

Структурну основу піснеспівів Октоїха становить принцип *центону* — комбінація формул різних видів: *поспівок*, *фіт*, *лиць* і меншою мірою нефітних мелізматичних «блоків». У дослідженні українських нотних джерел XVII століття постає складне завдання *диференціації* структурних сегментів мелодичної лінії піснеспівів, оскільки в лінійній нотації (на відміну від формульної крюкової) їх межі ніяк не відображено.

Різноманітність походження Ірмологіонів дозволяє отримати уяву про те, які жанри піснеспівів та елементи стилістики підлягали (і не підлягали) фіксації, *яким чином в сучасній медієвістиці представлені* збірники монастирської, соборної й парафіяльної традиції. Неодмінно важливим є виявлення динаміки історичних перетворень мелодики, принципів її запису. У контексті систематизації та концептуального осмислення різних аспектів, пов'язаних з фітами, слід розрізнати:

– **фіту як знак** крюкової нотації (елемент семіографії «*фітного накреслення*», що вказує на скорочену мелодичну формулу);

– **розспів фіти** як однієї з мелодичних формул структурної основи піснеспівів Октоїха, принципа центону, що становить комбінацію *поспівок*, *фіт*, *лиць* і, меншою мірою, нефітних мелізматичних елементів.

Наявні як у візантійських, так і слов'янських півчих книгах фіти означають різні за тривалістю й складністю мелодичні формули. Фіта маркує окремі синлаби в ключових словах піснеспівів і сповнена сакрального смислу. «Тайнозамкнення» фітна формула знаменної нотації, починаючи з кінця XV–XVI століть, — це завжди графема Θ в оточенні інших знаків; кожна формула означає певний мелодичний зворот, назву якого (чи кілька назв) наведено в абетках. Як важливий структурний елемент знаменного співу фіту розглядають як на рівні цілого піснеспіву, у чергуванні з поспівками й *лицями*, так і з погляду композиційної структури власне фіт.

Фіти — це різні за тривалістю та складністю мелодичні формули, певний сегмент центону з характерною інтонаційністю, відмінною і від іншої фіти, і від мелодії піснеспіву в цілому. У «Абетках знаменного співу», теоретичних посібниках знаки фіти називаються «*тайнозамкненими*», «*рядками мудрими*». Знання всіх фітних розспівів мали лише самі освічені півчі. Дослідники наголошують на тому, що використання фіт в піснеспівах впливає на музичний час і є одним із способів створення особливого його відчуття. Текст Служби Божої заснований на «переплетінні» рядків піснеспівів та викладу сюжету Свята.

Відсутність музично-сюжетної логіки викладення пов'язана з позачасовою сутністю подій, уникнення «земної» логіки упорядкування часу на користь їхнього божественного сенсу.

У знаменній нотації знак фіти репрезентує сакральний простір і пов'язаний із символом *Трійці* та словом «*Θεος*» (Бог). Фіта Θ - восьма літера грецького алфавіту, позначає також і цифру дев'ять, яка є священним числом, символом потрійної Трійці. Символіка числа дев'ять пов'язана і з дев'ятьма службами добового кола¹⁰⁰, які згруповані у три богослужбові корпуси: вечірній, ранковий і денний.

Палеографічні дослідження монодичного співу унаочнили функціональні зв'язки мелізматичних зворотів зі структурою вербального тексту. Інтонаційна побудова фіт пов'язана і зі спеціальною виконавською технікою. Звертає на себе увагу той факт, що «тяглість» фітного розспіву залежить від жанру та *гласу* піснеспівів, а збільшення внутрішньоскладового розспіву змінює швидкість відтворення вербального тексту піснеспіву, отже, і музичний час.

Результатом науково-теоретичного осмислення практики фітного співу стало укладання фітників і каталогів фітних розспівів. До середини XVI століття, коли почали укладати *фітники*, короткі списки фітних формул з назвами розміщували в так званих *азбуках-перечисленнях* — перших східнослов'янських музично-теоретичних посібниках з переліком крюкових знаків і деяких формул.

До наших часів збереглося два українські списки *азбук* XVI століття, де містяться ті самі назви фітних формул, наявні в інших джерелах, унаслідок чого вважаємо назви фіт загальними східнослов'янськими. У північно-слов'янських знаменних списках їх продовжували відтворювати у XVII столітті й пізніше, тобто тоді, коли в українських Ірмологіонах цю інформацію не було збережено. Ця обставина має принципове значення для здійснення атрибуції фіт.

Фітник — це окремий розділ у крюковій книзі, де отримують «розвод дрібним знаменем» фіти, наявні в цій же книзі. Фіти часто представлені диференційовано, що зумовило звернення сучасних медієвістів до розгляду фіт окремої півчої книги.

Насправді фітні комплекси окремих півчих книг є «розімкненими». Видатний знавець знаменного співу інок Христофор зазначив на початку

¹⁰⁰ Архієпископ Сімеон Солунський пояснював кількість відправ добового кола тим, що ці служби ніби нагадують про 9 Ангельських чинів, які так само поділяються на 3 групи по 3 чини в кожний.

XVII століття: «...а что прочих фит в охтаи, то те ж, кои и в стихорале...»¹⁰¹. Це означає, що фіти кожної півчої книги не становили окремого циклу мелодичних формул, ізольованого від інших книг. Тому визначаємо віднайдені нами українські фіти Октоїха як *корпус* — таку сукупність явищ, яка, з одного боку, об'єднана спільністю застосування й частково проявляє ознаки *циклічності* (замкненості), а з іншого — має спільність з іншими жанровими циклами (книгами) знаменного співу.

У XX столітті стала помітною тенденція до укладання *осмогласного фітника*, де крюкові формули та їх розшифровки розміщено за гласами на основі аналізу суми віднайдених варіантів. Болгарський медієвіст Б. Карастоянов¹⁰² у своєму фундаментальному дослідженні опрацював видатне музично-теоретичне джерело «Фітник Федора Крест'янина». Дослідник склав таблицю фіт за матеріалами півчої книги *Празники*, ідентифікував формули та розглянув їхню будову з урахуванням модифікованих версій. Б. Карастоянов розглянув крюкові формули, створив нотолінійний переклад та з'ясував повноту текстологічного викладу у паралельних зразках. Наукова цінність коментарів Б. Карастоянова посилюється залученням матеріалів Синодальної півчої збірки, двознаменника Соловецького монастиря 619/647. Значення опублікованих джерел знаменного розспіву полягає в тому, що в них унаочнено як регіональні варіанти, так і усталені загальні східнослов'янські версії фіт, які можна виявити у процесі порівняльного аналізу.

У працях українських медієвістів кінця XX — початку XXI століть, присвячених проблематиці фітного співу, увагу приділено переважно *джерелознавчому* та *герменевтичному* аспектам. У низці джерелознавчих робіт згадується збірка, залучена нами для уточнення розташування фіт у співах Октоїха за фітними формулами знаменного співу. Цю крюкову збірку українсько-білоруського походження з фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського було введено в науковий обіг дослідниками О. Цалай-Якименко, Ю. Ясиновським¹⁰³ та Л. Корній¹⁰⁴. А вже у 2010 році

¹⁰¹ Христофор: *Ключ знаменной 1604*. (1983), 160.

¹⁰² Карастоянов, Б. П. (2005). *Мелодические формулы знаменного распева в Фитнике Федора Крест'янина*. Вена.

¹⁰³ Ясиновський, Ю. (2010). Українські та білоруські кулізмяні пам'ятки XVI століття. *КАЛОФΩΝΙΑ : наук. зб. з історії церков. монодії та гимнографії*, 5. Львів, 337-342.

¹⁰⁴ Корній, Л. П. (2005). Проблеми джерелознавства української музичної культури (безлінійні нотовані рукописи сакральної монодії XI–XVI ст.). *Студії мистецтвознавчі*. 6 (10). Київ, 7-14.

вона була кодикологічно описана у каталогах рукописів НБУВ О. Івановою, Л. Гнатенко¹⁰⁵ та Е. Клименко¹⁰⁶. Результати порівняльного аналізу текстів саме цієї збірки відіграли найважливішу роль при виборі *методики порівняльного аналізу* україно-білоруських та північнослов'янських піснеспівів.

Одним з фундаментальних досліджень української гімнографії і церковної монодії є Каталог Ірмологіонів Ю. Ясиновського¹⁰⁷, складений за результатами аналізу структури та змісту більше тисячі україно-білоруських Ірмологіонів з українських та зарубіжних фондів¹⁰⁸. У вступі до свого Каталогу Ю. Ясиновський, відзначивши наявність знака Θ у 16 примірниках зі сховищ Києва й Харкова кінця XVI — XVIII століть, подав коротку характеристику способів позначення фіт у кодикологічному описі. Хоча в Каталозі кількість знаків Θ в кожному збірнику та місце їх розташування в піснеспівах не вказані, подана інформація слугує точкою відліку для пошуку фіт в Ірмолоях.

Каталог Ірмологіонів Ю. Ясиновського є ґрунтовною джерелознавчею працею: дефініція одного з основних типів структури Ірмологіону як *гласового*, у якому зростає роль центрального розділу — осмогласника. Його специфіка полягає в тому, що до підрозділів з «*октайними*» ірмосами дописували також *ірмоси з інших книг* — Мінеї (святкові) і Тріоді (Великого посту). Це характеризує осмогласник Ірмологіона як багатожанровий розділ, ширший за півчим змістом, ніж власне цикл Октоїха, і це, зокрема, **визначає національну самобутність україно-білоруського Ірмологіона**. Тому розгляду підлягають *ірмоси з різних книг*.

Герменевтико-семантичний підхід до вивчення українських поспівок і фіт Октоїха започатковано в дисертації О. Прилепи (2011), в якій розглянуто фонд *поспівок* богородичних стихир з Ірмологіонів Києво-Печерської лаври, а також Синодальних видань. Ґрунтовне дослідження поспівок Октоїха через *текстологічний* аналіз монодичних формул у лінійній нотації доводить своєрідність української традиції.

¹⁰⁵ Іванова, О. А. (2010). *Слов'янська кирилична рукописна книга XVI ст.* з фондів Інституту рукописів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського : наук. каталог : палеогр. альбом. Київ.

¹⁰⁶ Клименко, Е. С. (2011). *Кириличні співочі рукописи монодійної традиції XVII – початку XX ст.* з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: іст. кодикол. дослідження: каталог: палеогр. альбом. Київ : НБУВ. 305.

¹⁰⁷ Ясиновський, Ю. (1996). *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть : Каталог і кодиколог.-палеограф. дослідження.* Львів : Місіонер.

¹⁰⁸ Дані каталогу були доповнені у двох пізніших статтях автора, але до складу каталогу та доповнень увійшли не всі українські Ірмологіони.

Джерелознавчий та палеографічний підходи до вивчення фіт українського Октоїха убезпечили результати пошуку та атрибуції фіт, характеристику їх фіксації. Актуальність опрацювання текстів Ірмологіонів зумовлена тим, що лінійний запис дозволяє безпомилково визначити зміст мелодій, починаючи з кінця XVI століття, на відміну від російських знаменних текстів *безпомітного періоду*, який тривав до середини XVII століття.

Відправним пунктом текстологічного аналізу нам слугували видатні пам'ятки церковної монодії, локалізовані за місцем походження, передусім *монастирські* Ірмологіони: білоруські Супрасльський 1598–1601 років (ІР НБУВ, ф. 1, № 5391) і Жировицький 2-ї чверті XVII століття (ІР НБУВ, ф. 1, № 3367), Києво-Печерської лаври 1629 р. (ІР НБУВ, ф. 301, № 85л), Києво-Межигірський 20-40 років XVII століття (ІР НБУВ, ф. 8, № 20м), а також Львівський (ЛННБ, ф.3, № 50), західноволинський Турійський 2-ї чверті XVII століття (ІР НБУВ, ф. 28, № 790) та ін.

Згодом кількість розглянутих Ірмологіонів збільшилась і склала більше семидесяти кодексів та стародруків кінця XVI — першої половини XVIII століть з колекцій восьми бібліотек Києва, Харкова, Львова¹⁰⁹. Для виявлення часових меж фітної традиції та зіставлення матеріалів було залучено шість Ірмологіонів першої половини XIX століття. У результаті пошуку текстів зі знаком Θ було виявлено такі збірники, в опису яких у Каталозі Ю. Ясиновського цей знак не зазначено. Отже, уводимо до наукового обігу:

1) 16 Ірмологіонів XVII–XIX століть зі знаком Θ, з-поміж яких два зі словами Θита, Θи[та];

2) три Ірмологіони (1768 р. і початку XIX ст. з фонду НКПІКЗ, Кн. 2078, 2084, 2086) відсутні в Каталозі Ю. Ясиновського і в пізніших доповненнях до нього.

Знак Θ віднайдено переважно в найбільших розділах збірника — в Октоїху та Мінеї з Тріоддю. Встановлено, що кількість знаків Θ в Ірмологіоні залежить від наявності певних жанрів у його розділах. Більшість піснеспівів зі знаками Θ — це Страсні антифони (Тріодь) і стихири. Так, мелодичний рельєф стихири св. Миколаю «*Святителем оудобрєніє*» шостого гласа прикрашають п'ять знаків фіти (ІР НБУВ: ф. 301, 85л, арк. 146 зв.; ф. 1, № 3995, арк. 210 зв.; ф. 1, № 7475, арк. 310).

¹⁰⁹ ІР НБУВ НАНУ (Київ), МКДУ (Київ), ІЛ НАНУ (Київ), НКПІКЗ (Київ), ЛННБ НАНУ (Львів), ХДНБ (Харків), ЦНБ ХНУ (Харків), ХДІМ (Харків).

Чотири графеми Θ розташовані в *антифонах* восьмого гласа «Законоположеници Израїлєви» (Києво-Печерський Ірмологіон 1629 р., ІР НБУВ, ф. 301, № 85л, арк. 234 зв.; Ірмологіон Жировицького монастиря, ф. 1, № 3367, арк. 364) и «Безаконенующеи мои единаче кустодия» (ІР НБУВ, ф. 301, № 85л, арк. 234 зв.; ф. 1, № 3367, арк. 364).

Позаяк повнота складу збірників різна, наявність повного корпусу піснеспівів цих жанрів обумовлює значну кількість знаків Θ у тексті. (Так, у лаврському Ірмологіоні 1629 року (ІР НБУВ, ф. 301, 85л) — 99 знаків Θ у 62 піснеспівах; у Межигірському середини XVII століття (ІР НБУВ, ф. 312, № 112/645 с) — 81 Θ у 66 піснеспівах; *див. Табл. 1, №№ 4, 8*).

Таблиця 1

Кількість знаків Θ в українських Ірмологіонах кінця XVI — другої половини XVIII століть

№ №	Шифр рукопису	Час написання Ірмолая	Місце написання рукопису	Кількість знаків Θ	Кількість піснеспівів із знаком Θ
		кінець XVI — початок XVII ст.			
1.	Ф. 3, № 4779	кін. XVI ст.	Долинянський Ірмолой	2	1
2.	Ф. 1, № 5391	1598–1601 рр.	Супрасльський монастир	1	1
3.	Ф. 28, № 790	2-га чв. XVII ст.	Західно-волинський Турійський Ірмологіон	12	9
4.	Ф. 301, № 85 л	1629 р.	Києво-Печерська лавра	99	62
5.	Ф. 301, № 350 п	1629 р.	Києво-Печерська лавра	-	-
6.	Ф. 1, № 3367	2-га чв. XVII ст.	Жировицький монастир (білор.)	33	24
7.	Ф. 8, № 20 м	20–40 рр. XVII ст.	Києво-межигірський монастир	32	25

		середина XVII ст.			
8.	Ф. 312, № 112/645 с	сер. XVII ст.	Межигірський монастир	81	66
9.	Ф. 301, № 346 п	1652 р.		-	-
10.	Ф. 301, № 647 п	сер. XVII ст.	західно- український	8	7
11.	Ф. 28, № 788	сер. XVII ст.	Турійський Ірмологіон	5	4
12.	Кн № 2097	сер. XVII ст.	Києво-Софійський собор	2	2
13.	Ф. 301, № 646 п	1670 р.	західно- український	5	5
14.	Ф. 1, № 7475	2-га пол. XVII ст.	Немирівський Ірмологіон	31	19
15.	Ф. 1, № 7479	70–80 рр. XVII ст.	Межигірський монастир	28	23
		остання чверть XVII ст.			
16.	Ф. 309, № 565 п	ост. чв. XVII ст.	Видубицький монастир	16	15
17.	Ф. 1, № 3995	ост. чв. XVII ст.	західно- український	25	14
18.	Ф. 1, № 2832	кін. XVII ст.		28	21
		кін. XVII – поч. XVIII ст.			
19.	Ф. 30, № 23	кін. XVII ст.	Києво-Печерська лавра	5	4
20.	Ф. 1, № 7469	70–80 рр. XVII ст.	волинський	15	13
21.	Ф. 1, № 2884	1715 р.		23	14
22.	СД № 408	1720-ті рр.	Києво-Печерська лавра	5	4
		2-га чв. XVIII ст.			
23.	№ 819533		волинський	4	3
24.	№ 819300		волинський	1	1
25.	№ 819519		волинський	2	2

		2-га пол. XVIII ст.			
26.	Ф. 3, № 4780			8	8
27.	№ 819531			2	2
28.	Кн № 2078	1768 р.		2	2
29.	Ф. 1, № 5586	ост. чверть XVIII ст.	Київський Михайлівський Золотоверхий монастир	1	1

З'ясовано, що в 55 піснеспівах ірмолойного Октоїха розміщено 18 фіт і 5 лиць, якими представлено 4 жанрові цикли: два види богородичних стихир: *догматики* й *богородичні* великої вечірні на *стиховні* (далі в тексті іменуються *богородичними*), *антифони степенні* та *ірмоси*¹¹⁰.

Догматики й *богородичні* великої вечірні на *стиховні* займають особливе місце серед зазначених груп піснеспівів з фітами. *Богородичні* вперше названі *стиховнами* у Статутах IX століття. Піснеспіви *догматиків* і *богородичні на стиховні* представляють молитвослов'я Недільної служби, що виконуються в суботу ввечері — на службі Неділі, коли починається седмічне коло чергового *гласа* Октоїха, на Великій вечірні після циклів стихир¹¹¹. Літургійною темою Неділі є мала Пасха. Богородичні вирізняються розвиненою мелодикою, тоді як фіти репрезентують найвищий рівень мелодизації розспіву.

Антифони степенні — одна з важливих жанрових груп Октоїха — виконуються на недільній Утрні після Поліелею (псалми 134 та 135) та

¹¹⁰ Термін «ірмос» був відомий у Візантії з VII століття. *Ірмос* — початкова строфа, тобто перший тропар кожної з 9-ти пісень *Канону*. *Ірмос* слугує зразком для наступних за ним тропарів — тривалість та кількість музичних рядків в *ірмосі* та тропарі мають збігатися. Ім'я жанру стало визначальним в назві українського *Ірмологіона* як збірки мішаного типу, в якому *ірмоси* складають один з найбільших розділів, а також розосереджені у двох-трьох інших розділах. *Канон* — третя з чотирьох частин Утрні — вирізняється від інших і особливо від попередньої, що складається з *псалмів*. Основу *канону* становлять біблійні пісні; з усіх біблійних пісень у *канон* увійшли дев'ять, за кількістю 9 чинів Ангельських. *Ірмоси* канонів є ремінісценціями біблійних пісень, створених Старозавітними пророками. Серед авторів повних канонів — св. Андрій Критський (VII ст.), прп. Косма Маюмський (VIII ст., сподвижник Іоана Дамаскіна). У канонах прп. Косми засадничими є традиційні старозавітні теми (Мойсей, Іона, вавилонські отроки).

¹¹¹ Автором догматиків вважають прп. Іоана Дамаскіна — християнського гімнографа та богослова VIII століття, який систематизував Октоїх Східної Церкви, упорядкував 64 канони, численні корпуси стихир та інших піснеспівів Пасхальної Служби.

іпакої. Своїм аскетичним змістом *степенні* готують тих, хто молиться, до слухання Євангелія. *Степенні* названі *антифонами*, згідно зі способом їх виконання: почергово двома хорами кожен *антифон* співається двічі, по одному разу правим і лівим хорами. Зміст антифонів *степенні* пов'язаний із текстами п'ятнадцяти псалмів 119–133 із 18-ї кафізми Псалтирі, підписаних «пісні ступенів». У циклі *степенних антифонів*¹¹² на вербальному рівні існує принцип парного співвідношення гласів. *Степенні* наслідують псалми:

- у першому та п'ятому гласах — пс.119–121;
- у другому та шостому гласах — пс.122–124;
- третій та сьомий гласи — пс.125–127;
- четвертий та восьмий — пс.128–132.

Антифони першої та другої четвірки гласів об'єднані спільною тематикою: початок строф поетичного тексту співпадає у гласах :1–5, 2–6, 3–7, 4–8. Але *степенні антифони* різних гласів мають тільки власні мелодії.

Важливими жанровими «відгалуженнями» є ірмоси 9-ї пісні канонів Дванадесятих Свят, Лазаревої суботи, Великого четверга й Великої суботи, які водночас є *застойниками*. Крім того, фіти наявні у *тропарях* тих святкових канонів, які співали повністю, виконуючи тропарі за взірцем відповідних ірмосів.

Розподіл фіт за гласами, як і за жанрами, є нерівномірним: вони наявні в *догматиках* третього, четвертого й восьмого гласів, *богородичних* 1–4 та 6–7 гл., *степенних антифонах* другого, четвертого, шостого і сьомого гласів, *ірмосах* 2–8 гласах. Міжгласовими є три фіти, що об'єднують гласи як однієї (другий й шостий; четвертий й восьмий), так і різних груп (перший й сьомий; третій й четвертий).

Класифікація фіт за гласами та жанрами (від моножанрових до багатожанрових) засвідчила наступну статистику:

– більшість «моножанрових» фіт мають індивідуальне семантичне значення та функціональне призначення в межах одного жанрового циклу Октоїха (пов'язані або з одним піснеспівом одного гласа або відносяться до одножанрової групи (*степенні*, *ірмоси*);

¹¹² У 1–7-му гласах розміщено по три *степенні* (з трьох *антифонів* кожна), у завершальному 8-му гласі — завжди чотири *степенні*. Тексти *степенних* сповнені молитовним зверненням до Бога про спасіння душі від пристрастей та гріха. На відміну від *богородичних*, семантика циклу *степенних антифонів* пов'язана на сходженні в кожній трійці *степенних* від Старозавітної тематики до Новозавітної, що символізує зв'язок обох Книг.

– кількість та гласова приналежність фіт є зворотньопропорційними: одногласові фіти становлять більшість — тринадцять фіт, двогласові — чотири, тригласові — одна;

– найбільша частотність застосування відрізняє міжгласові багатожанрові фіти: *кудрявая, чудесная, двосчельная*. Можна припустити, що їх інтонаційне значення наближається у східнослов'янському осмоглассі до універсального, оскільки є спільними для трьох жанрів (Октоїха та мінейно-тріодними ірмосами).

Питання щодо розміщення фіт у піснеспівах певних гласів і жанрів потребує здійснення історико-літургичних досліджень. На сьогодні можливо гіпотетично визначити причину розміщення фіт і *лиць* у шістьох *догматиках*: 2-го (тут *лице-поспівка*), 3, 4, 5 й 8 гласів. Причина може полягати в тому, що згідно візантійської традиції догматики 2–8 гласів (крім сьомого) виконують (крім циклу «*стовпа*») щодня по черзі у службах великої вечірні Світлої Седмиці — з вечора неділі Пасхи до вечора п'ятниці. Як семантично найважливіші й найурочистіші з богородичних, їх прикрашено фітами. Окрім догматика шостого гласа, виконання якого припадає на п'ятницю (для християн це день скорботи, покаяння). Звернімо увагу, що в догматиках першого й сьомого гласів, які не виконуються у Світлу Седмицю, фіти відсутні.

Текстологічний аналіз унаочнив три принципи фіксації фіт у піснеспівах українських Ірмологіонів:

- 1) знак Θ за відсутності розспіву в тексті;
- 2) розспів фіти за відсутності букви Θ;
- 3) наявність і знака, і мелодії.

У першому випадку знак Θ¹¹³ в тексті піснеспіву вказує на місце розміщення фіти за відсутності запису її розспіву (у виконанні фіта може лишатися). Знак Θ записується кіновар'ю, рідше — чорнилом. Іноді, графеми фіт, що написані кіновар'ю і чорнилом розміщуються в одному піснеспіві,

¹¹³ Знак Θ виписаний кіновар'ю (див. ілюстрації до Ч.П, Розділ 5, Іл.2), рідше — чорнилом. Так, у двох Ірмологіонах 2-ї половини XVIII ст. (ІЛ НАНУ, ф. 3, № 4780; ХДНБ, № 819531) чорнилом виписані всі знаки фіти. У шести Ірмологіонах середини XVII — початку XVIII ст. (ІР НБУВ: ф. 1, №№ 3995, 7475, 2884; ф. 8, № 20м; ф. 28, № 788; ф. 312, № 112/645с) знаки фіти написані як кіновар'ю, так і чорнилом. Іноді фіти, записані різним кольором, розміщуються в одному піснеспіві (Ірмологіон (ІР НБУВ: ф. 8, № 20 м, арк. 399 зв.), у стихирі на Різдво Христове 6-го гласа «Сгда время еже на земли» одна графема Θ виписана кіновар'ю, друга — чорнилом).

але при написанні того ж пісенспіву в інших Ірмолях колір знаків фіти не зберігається.

Застосування знака Θ у *київській нотації* має певну специфіку порівняно зі знаменною: в Ірмолях буква Θ одинична, її не оточено іншими графемами. Утім, практичний результат прочитання крюкових і лінійних текстів був однаковим: півчий виконував фіти напам'ять, що вимагало його високопрофесійної підготовки, обізнаності й надійної пам'яті.

Супроводжуючи нотний запис фіти, знак Θ (кіноварний або чорнильний) випереджує чи завершує її, або маркує і початок, і кінець¹¹⁴. У складі подвійної фіти знак Θ визначає водночас кінець першої і початок другої фіти (або один з її розспівів). Запис фіт часом відбиває індивідуальні особливості письма записувача, а саме: відмінність кольору знаків фіти в одному пісенспіві з різних рукописів; ціле слово *Θита*¹¹⁵ або початок слова «*Θи*»[*та*] в нотному рядку («*Θи~*») ¹¹⁶; введення додаткових вказівок, включно зі словами (*ЗРИ*, "з: *εζ*", *таж Θи[та]*¹¹⁷, *кінець Θ*, двокрапка й фігурний знак, знак повторення $\cdot\text{---}\cdot$ поруч з фітою, «гілочка», дужки квадратні або круглі¹¹⁸, кружечки \circ наприкінці мелодії фіти), написання під нотоносцем з фітним розспівом знаків Θ ¹¹⁹ та ін (див. ілюстрації до Ч.ІІ, Розділ 5, **Іл.4, 5**).

Зазначимо, що принцип фіксації фіти може бути обумовлений жанром пісенспіву. Так, у стихирах і Страсних антифонах Тріоди розміщено велику кількість знаків Θ за одночасної відсутності фітних мелодій. Натомість в Октоїху записано переважно розспіви фіт, а знаки є відсутніми. Точний

¹¹⁴ У стихирі Неділі Сиропусної «*Сєде Адамъ прямо раю*» 6-го гласа (ІР НБУВ, ф. 301, № 85л, арк. 201 зв.; ф. 1, № 7479, арк. 345) знак Θ виписаний на початку одного з трьох фітних розспівів. У стихирі Архангелу Михаїлу «*Сорадуйтєся с нами вся Ангел*» 6-го гласа (ІР НБУВ, ф. 1, № 2884, арк. 155 зв.) початок і завершення розспіву фіти позначено графемою Θ (записана чорнилом).

¹¹⁵ Див.: западноукраїнські Ірмолої кін.ХVI — поч. ХVII ст. (ЛННБ, ф. 3, № 50) и 1-й пол. ХVII ст. (ІР НБУВ, ф. 301, № 647п 44) — слово «*ΘИТА*» виписано на нотному рядку повністю. (див. додаток до Ч.ІІ, Розділ 5, **Іл.1**)

¹¹⁶ Див.: Турійський Ірмолой 2-ї чв. ХVII ст. (ІР НБУВ, ф. 28, № 790), західноукраїнський Ірмолой (ІЛ НАНУ, ф. 20, № 3, арк.: 23, 23 зв., 25, 25 зв.).

¹¹⁷ Див.: Ірмолой поч. ХVIII ст. (ІР НБУВ, ф. 1, № 2884, арк. 134 зв.).

¹¹⁸ Див.: Жировицький Ірмолой 2-ї чв. ХVII ст. (ІР НБУВ, ф. 1, № 3367, арк.: 82, 83 зв., 85 зв., 87, 92).

¹¹⁹ Див.: Ірмолой поч. ХVIII ст. (ІР НБУВ, ф. 1, № 2884, арк. 273).

запис фіт Октоїха підтверджує їхню роль як значущих змістово-структурних елементів цієї книги.

Однієї з найскладніших проблем вітчизняної медієвістики є **атрибуція осмогласних фітних мелодій української традиції**. Зовнішньою ознакою фіти в лінійному запису є довгий внутрішньоскладовий розспів на один, рідше два склади. Але за лінійним записом неможливо визначити вид мелодичної синтагми, позаяк у знаменних мелодіях застосовували і поспівки, і нефітні «блоки». Потрібна точна атрибуція синтагм, почасти, диференціація фіт і *лиць*. Це виявляємо у процесі порівняльного аналізу, виходячи з наявності / відсутності знака Θ у крюкових текстах.

В Ірмологіонах відсутні будь-які музично-теоретичні розділи, *азбуки* чи *фітники*, що значно ускладнює, а при ізольованому вивченні унеможливорює атрибуцію українських фіт і, загалом, будь-яких мелодичних формул¹²⁰.

Аналіз списків виявив як частковий збіг, так і відмінності між зразками. Нами визначено 5 груп українських фітних розспівів у компаративному аспекті:

1) 6 фіт, що сходяться з північнослов'янськими аналогами, «переймаючи» завдяки цьому їх назви: *образная* другого гласа, *двоєчельная* третього, четвертого й восьмого гласів, *високая* третього гласа, *мрачная* четвертого гласа, *пятогласная* п'ятого гласа, *троїчная з челюсткою* восьмого гласа;

2) 5 мелодій, які можна вважати варіантами *кудрявої* (богородичні першого та сьомого гласів), *чудесної* (богородичний і ірмоси другого й шостого гласів, *степенні* шостого гласа), *обичної* (ірмоси четвертого гласа), *тихої й високогласної* (відповідно, богородичні шостого й сьомого гласів);

3) 5 фіт — наближені чи віддалені редакції таких прототипів: *зилотная*, *затвор* і *перевяска* шостого гласа, *двоєстрельная* сьомого гласа, *подчаинная* восьмого гласа;

4) дві українські фіти, що не мають аналогів, позначені їх власними стилізованими назвами: 1 — *седмогласная богородичная* (у богородичному сьомого гласа); 2 — *українська версія міжгласової фіти* (у догматику восьмого гласа та ірмосах Страсної Седмиці шостого гласа; хоча не виключено, що це дуже віддалена редакція фіти *мрачная*);

5) 5 формул — це фітні *лиця*, які у крюкових рукописах не містять букви Θ (два — у *степенних антифонах* четветого гласа; *лиця* і його синтезована

¹²⁰ З метою атрибуції україно-білоруські версії фіт було порівняно із зразками двознаменного Соловецького Октоїха поч. XVIII ст.

форма з поспівкою *мережа нижня* — у богородичному й *степенних* сьомого гласа). До числа *лиць* долучаємо українську редакцію поспівки *кокиза*, записаної лицьовим знаменем у догматику другого гласа (двознаменний Октоїх);

Групи фіт (3)–(4) і *лиць* (5) презентують українську богослужбову півчу традицію як відносно самостійну, що сформувала самобутні мелодичні форми.

Семантику фітних мелодій слід вивчати в контексті змісту піснеспівів. Фітний спів є відповідним найвищому духовному стану людини, коли вона перебуває у *безмовній молитві*, тому його звучання віддзеркалює образи Вишнього світу. Із сакральною сферою нерозривно пов'язані фіти *кудрявая* першого гласа, *обичная* четвертого гласа, *тихая й перевяска* шостого гласа й *двоестрельная* сьомого гласа — на словах, які уособлюють сферу Божественного (Син-Слово, Діва, Чудо, Радість, Різдво, Осанната ін.).

Складнішим завданням є розгляд семантики тих фіт, які у вербальному контексті поєднано із Дольним світом, що може обумовити їх неоднозначне тлумачення. Зовнішній зв'язок з мирським («*род*», «*вси*», «*зблудшее*») чи навіть агресивним язичницьким світом («*зуби*», «*грїх*», «*мрак*», «*страсті*», «*тіло злости*»...) виявляють фіти *образная* другого гласа, *затвор і зилотная* шостого гласа, *високогласная, седмогласна богородична й кудрявая* сьомого гласа).

Низку фіт багаторазового вжитку ніби наділено подвійною семантикою: озвучені ними слова характеризують обидва змістових рівня — як у різних піснеспівах, так і в одному (*чудесная* у богородичному й ірмосах другого і шостого гласів, *мрачная* четвертого гласа, *двоєчельная* третього, четвертого й восьмого гласів, *пятогласная* у богородичні та ірмосах п'ятого гласа, *українська версія фіти 6/8* гласів, *подчашная* восьмого гласа).

Проекція семантичних смислів на музичний рівень простежується в певному розташуванні фіт у церковному звукоряді. Пряму відповідність (умовно «зображальне» значення) унаочнено тоді, коли фіти Вишніх образів озвучені у верхній частині діапазону піснеспіву (*кудрявая* першого гласа, *мрачная* четвертого гласа, *чудесная* шостого гласа, *двоестрельная* сьомого гласа, *двоєчельная* восьмого гласа), фіти Земного світу — на нижньому рівні діапазону (*зилотная* шостого гласа, *високогласная* сьомого гласа). Проте іноді співвідношення ускладнюється й стає зворотнім (*затвор* шостого гласа, *кудрявая* сьомого гласа, *українська версія фіти* восьмого

гласа), що визначає більш тонкий духовний підтекст і нюанси у втіленні сакрального змісту.

Досвід аналізу звуковисотної та мелодико-ритмічної організації

У дослідженнях звуковисотної організації української монодії (О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський) було виявлено таку істотну рису письма Ірмологіонів кінця XVI — XVII століть, як застосування кількох *цефатних ключів* (на 1–4 лінійках нотоносця). У партесних *азбуках* їх означено як *дискантовий* (на першій лінії), *альтовий* (на другій і третій) і *теноровий* (на четвертій).

Особливого значення порівняльному аналізу висотного рівня запису піснеспівів («тональності») надавав о. І. Вознесенський. Ол. Шевчук було встановлено, що в *ранніх Ірмологіях* певну теситуру співу й ужиток відповідних ключів обумовлено неоднаковим семантичним статусом піснеспівів Октоїха. Тому піснеспіви різних жанрів (сідальні, степенні, богородичні вечірні та утрени) нотовано в різних *цефатних ключах* навіть у межах одного гласа (що передбачає, ймовірно, неоднакові реєстри виконання). Семантично-теситурні «полюси» Октоїха означено догматиками и степенними¹²¹.

Аналіз *ранніх Ірмологіонів* унаочнив різне висотне розміщення автентичних і плагальних гласів. Піснеспіви 1–4 гласів нотовано в «*дискантовому*» ключі, 5–8 гласів — в «*альтовому*» й «*теноровому*», рідше «*дискантовому*». Однак у примірниках другої половини XVII–XVIII століть всі ці прикмети не було збережено: звуковисотні позиції монодійних співів уніфікувалися, стали визначатись «*альтовим*» ключем. Звуковисотне розташування піснеспівів Октоїха і фітних розспівів розглядається в контексті задіяних гласів, жанрів і різних етапів розвитку київської нотації.

У результаті текстологічного аналізу Ірмологіонів кінця XVI — початку XVII століть з'ясовано, що для *ранньої форми фіксації* піснеспівів з фітами характерним є наступні ознаки:

- 1) висотна позиція фіти визначається тим ключем, у якому нотовано відповідний піснеспів; на вибір ключа дійсно впливає жанр піснеспіву;
- 2) застосування *різновисотних* ключів в одному гласі в різних жанрах Октоїха є найпоказовішим у Супрасльському Ірмологіоні 1598–1601 рр.;

¹²¹ Шевчук, Ол. (2003). Структурні ознаки системи осмогласся (за нотолінійними Ірмологіонами кінця XVI — початку XVIII ст.) *Студії мистецтвознавчі*, 4, 36–48.

3) вибірковий підхід переписувачів до підбору ключів полягав у тому, що в піснеспівах з фітами застосовано переважно три висотні позиції (з чотирьох можливих): «високий альтовий» ключ (на другій лінії) трапляється на початку піснеспіву дуже рідко і частіше розміщується всередині піснеспіву в зоні мутації (перед релятивним бемолем);

4) спостерігається теситурна диференціація як автентичних і плагальних гласів, так і співів різних жанрів: фіти 1–4 гласів нотовано в «дискантовому» ключі (див. ілюстрації до Ч. II. Розділ 5, Іл. 6) — винятки стосуються жанрів низької теситури — степенних); тоді як у піснеспівах 5–8 гласів застосовано «альтовий», «теноровий» і зрідка «дискантовий» (див. ілюстрації до Ч. II. Розділ 5, Іл. 7) — тут винятками є жанри високої теситури — богородичні). Через це розспів однієї й тієї ж фіти виписано в різних ключах (наприклад, фіта *кудрявая* у першому гласі нотована у «дискантовому» ключі, а у сьомому гласі — у «теноровому»; так само фіта *чудесная* у другому й шостому гласах відповідно);

5) підтверджується жанрова диференціація піснеспівів та їх різний семантичний статус, що може зумовити більш високу або нижчу теситуру піснеспівів і застосування відповідних цефатних ключів. Теситурні «полюси» позначені догматиками та степенними. Внаслідок цього в нотації догматиків очікуваним є застосування високо-теситурного «дискантового» ключа (іноді і у другій четвірці гласів), у степенних антифонах — залучення ключів більш низької теситури, зокрема у першій четвірці гласів. Так, у Супрасльському Ірмологіоні в першій четвірці гласів є піснеспіви, нотовані «низько»: у «теноровому» ключі — степенний антифон 2.2 другого гласа з фітою *образная* та ірмос четвертого гласа з фітою *обичная*, що обумовлено невисоким регістром, характерним для піснеспівів цих жанрів.

Протягом XVII століття система ключів лінійної нотації поступово підлягає спрощенню.

Пошук оптимально зручних принципів запису відбувався на всій території України й Білорусі та проявився у списках Ірмологіонів у неоднакових формах, демонструючи як поступовість процесу, так і різкі «зрушення»:

1) зміцнення позицій «альтового» ключа намітилося вже на початку XVII століття (так, у Львівському Ірмологіоні, порівняно із Супрасльським, «альтовий» ключ трапляється значно частіше, «витісняючи» інші ключі;

список прикладів можна продовжити); У західноукраїнських списках, починаючи з другої третини XVII століття стає помітним кількісне переважання у запису піснеспівів «альтового» ключа. Наприклад, у Турійському Ірмологіоні в окремих жанрах задіяний не тільки «альтовий», але і «теноровий» ключ; в західноукраїнському Ірмологіоні 1670 року (ф. 301, 646п) у «дискантовому» ключі нотовані піснеспіви одного жанру; у західноволинському списку середини XVII століття (ф. 301, 647п) — і той, і інший ключі. У рукописі Києво-Печерської лаври 1629 р. (ф. 301, № 85л) корпус фітних розспівів Октоїха записано вже в «альтовому» ключі (виключенням є подвійне проведення фіти догматика 8-го голосу, висотна версія якої виписана в низькому «теноровому» ключі);

2) До середини XVII століття втрачає силу жанрово-гласова диференціація звуковисотних структур, визначена на початку століття. Стає помітним «дифузне», невпорядковане застосування ключів (у першу четвірку гласів «включається» «альтовий» ключ (див. фіту *двоєчельная* у догматиках третього й четвертого гласів в Ірмологіоні Межигірського монастиря 1640-х років). Або навпаки, до другої четвірки гласів «потрапляє» «дискантовий» ключ (див. фіти сьомого гласу в західноволинському Ірмологіоні (ф. 301, № 647п). Приблизно з 1630-х років у запису більшості богородичних піснеспівів усіх гласів наявний «альтовий» ключ.

3) Різку відмову від ключів різної теситури засвідчено в Ірмологіоні Жировицького монастиря другої чверті XVII століття — єдиному, повністю нотованому в «дискантовому» ключі. Цей список є етапним у процесі встановлення єдиного ключа у всьому обсязі півчої книги. Ймовірно, це — єдиний з ранніх збірників, де висотна диференціація піснеспівів і розташованих в них фітних мелодій відсутня. Принципова відмінність нотації цього списку полягає в тому, що піснеспіви (і фіти) 5–8 гласів тут зафіксовано за допомогою ключа високої теситури. Цей своєрідний графічний експеримент — ужиток «дискантового» ключа для всієї книги — згодом не знайшов продовження.

Наприкінці XVII — на початку XVIII століть нотний запис остаточно уніфікується: застосовується лиш «альтовий» ключ *дурального* звукоряду (без бемоля). Унаслідок цього:

1) встановлюється *тотожність висотного положення однієї й тієї ж фіти* (спершу різновисотної) у різних гласах і жанрах;

2) специфічно позначається мутація: її фіксує один знак бемоля, тоді як *цефавтний* бемолярний ключ в середині піснеспіву не наводиться.

Формування українських фіт у східнослов'янському контексті пояснює їх типовий мелодичний стиль, властивий знаменному співу загалом. До поширених видів мелодичної будови фіт слід віднести: 1) розспів з підйомом на початку і поступовим опусканням до кінця розспіву; 2) розспів з висотною кульмінацією в середині; 3) розспів «горизонтальної» будови, що наче обертається навколо оспівуваного звуку або одного висотного рівня.

Огляд мелодичної будови фіт українського Октоїха дозволяє виокремити такі види розспівів:

– з висотною кульмінацією в середині розспіву (фіта *обичная* четвертого гласа, *пятогласная* п'ятого гласа);

– з висотним підйомом на початку фіти та наступним сходження до її завершення (*кудрявая* першого та сьомого гласів, *зилотная* шостого гласа, *седмогласная богородична* сьомого гласа, *подчаинная* і *троичная* з *челюсткой* восьмого гласа);

– з розгортанням навколо оспівуваного звуку або висотного рівня в межах звукового обсягу фіти (*чудесная* другого та шостого гласів, *образная* другого гласа, *двоєчельная* третього, четвертого та восьмого гласів, *високая* третього гласа, *мрачная* четвертого гласа, *тихая* шостого гласа, *високогласная* сьомого гласа, *двоестрельная* сьомого гласа, *українська версія фіти 6/8-го гласа*).

Визначення діапазону фітних мелодій відноситься до дискусійних питань медієвістики. Неоднозначність меж амбітусу фіти пов'язана з тим, що у мелодичному рельєфі фіт є звуки, які можна почути один раз або двічі. Поодинокі звуки можуть бути нотовані в різних зонах фітної мелодії (початковому, серединному, кінцевому) і представлені різними ритмічними одиницями.

Визначаючи амбітус фіт Октоїха, ми враховували і ті одиничні звуки, що зустрічаються, але при цьому стійко присутні при зіставленні версій фіти в піснеспівах різних гласів або різних списках Ірмологіона.

У більшості фіт крайні звуки діапазону задіяні в кінцевому звороті фіти. У переважній більшості українських фіт Октоїха звуки амбітусу (верхній, нижній або обидва) зустрічаються в розспіві не більше двох разів. За звуковим обсягом фіти українського Октоїха можна згрупувати наступним чином:

- чотири фіти з квартовим амбітусом: *чудесная* (другий, шостий гласи), *двоєчельная* (третій, четвертий, восьмий гласи), *мрачная* (четвертий глас), *двоестрельная* (сьомий глас);
- п'ять фіт з діапазоном квінти: *образная* (другий глас), *обычная* (четвертий глас), *тихая* (шостий глас), *подчашная* (восьмий глас), *українська версія фіти б/8 гласів*;
- шість фітних розспівів у межах сексти: *кудрявая* (перший, сьомий гласи), *высокая* (третій глас), *пятогласная* (п'ятий глас), *высокогласная* (сьомий глас), *седмогласная богородичная* (сьомий глас); *подчашная* (восьмий глас);
- дві фіти з амбітусом септими: *зилотная* (шостий глас), *троичная з челюсткой* (восьмий глас).

Отже, амбітус фітних мелодій українського Октоїха охоплює обсяг від кварта до септими (кварта, квінта, секста, один приклад — септима).

Особливості ритмічної організації фітних розспівів було проаналізовано в світлі основних концепцій ритміки знаменного співу. Розрізняються два основних підходи до характеристики цих закономірностей.

Перший пов'язаний з опорою ритму на позамузичний фактор (канонічний текст) та екстраполяцією притаманної йому логіки емоційних і фонетичних акцентів на *інтонаційну логіку* у всіх сегментах піснеспіву: там, де присутнє слово, і там, де його нема (зокрема, у фітах). Ця позиція представлена в дослідженнях О. Цалай-Якименко.

Основними принципами організації ритміки знаменного співу є *формульність* і *мономірність*. Щодо визначальної ролі емоційних акцентів у фітах є сумніви: адже виконання фіти зупиняє виклад словесного тексту і змістові наголоси останнього не впливають на ритміку фітної мелодії.

Теорія ритмічної організації української монодії, розроблена О. Цалай-Якименко, заснована на вияві часових пропорцій синтаксичної будови мелодій. Запропонована методика стосується вербально-мелодичних форм, втім **не** відповідає стилістиці фітних мелодій. Адже відсутність вербального ряду під час розгортання фіти не дозволяє розділити її мелізматичну будову на сегменти, а поділ фіти за опорними тонами дає несумірні стопи.

Інший підхід до дослідження знаменного ритму містять праці Ол. Шевчук, яка в більшій мірі спирається на музичну специфіку його організації.

Аналіз споріднених зразків народнопісенної творчості (О. Мурзіна) свідчить про універсальну природу основних музичних законів давнього східнослов'янського мелодизму. Характерними ознаками ритмічної системи знаменного співу є поєднання *регулярності* (бінарна пропорція тривалостей звуків) і *нерегулярності* (ритмічна асиметрія) з домінуючим значенням останньої; визначає ритміку знаменного співу як *вільну*, оскільки змінність кількості ритмічних одиниць у мелорядку не закріплена у вигляді системи. Ол. Шевчук розрізняє в ритмі знаменного співу два види квантитативного устрою, що кореспондують з народнопісенним ритмом:

- *мірно-хронний* (монохронний і поліхронний);
- *дольний*.

Обидва визначаються мірою відліку вербально-музичного часу; у пізніх наспівах є ознаки протоквалітативного устрою¹²².

Аналізуючи ритмічну організацію фіт, слід дотримуватися другого підходу представленого в працях Ол.Шевчук, позаяк фіти, на відміну від інших структурних синтагм піснеспівів, не пов'язані з вербальним текстом, і дія принципів внутрішньої музичної логіки в них є домінуючою.

У фітах задіяні звуки різних тривалостей, але кількість довгих тонів у них значно більша, ніж у поспівках (власне, як в знаменному співі в цілому). Відмінність в масштабі тривалостей звуків поспівок і фіт дозволяє припустити, що *швидкість виконання піснеспіву від початку фітного розспіву змінювалася, ставала повільнішою*. Довгі звуки (половина, ціла, бревіс) визначають опорні тони розспіву, фази його інтонаційного розгортання та межі розділів у мелодії фіти (початкового, серединного, кінцевого).

Аналіз мелодій фіт дозволив визначити такі форми організації їх ритму:

1) поєднання ознак *регулярності* (бінарна пропорція тривалостей звуків) і *нерегулярності* (асиметрія ритму, комбінація різних ритмічних пропорцій) за домінуючого значення останньої;

2) *дольний* принцип часової організації з димінцією ритмічних одиниць;

3) принцип *аугментації* — розширення ритмічних одиниць (частково, додавання непарних четвертних);

4) *вільна* ритміка (відсутність регулярного чергування однакових ритмічних одиниць і мотивів у мелодії фіти);

¹²² Шевчук, О. (2002). Спостереження над ритмічною організацією української церковної монодії XVII ст. *Метроритм* — 1. 35-40, 146-148.

5) прийом *ритмічного варіювання* сегментів фіт, помітний у версіях різного історичного часу.

Аналіз ритміки фітного розспіву доводить перевагу квантитативного типу часової організації на основі домінування монотонності. При цьому не можна не помітити чітких проявів дводольного (протоквалітативного) ділення, яке стає більш очевидним у пізніх Ірмологіонах.

Основні результати

1. Освоєння змісту наукових праць дозволило усвідомити принципи комплексного підходу до дослідження фіт (їх палеографічних, джерелознавчих і музичних особливостей). У виборі методів дослідження українського Октоїха спираємося на досягнення київської школи медієвістики (НМАУ), орієнтованої на порівняльні дослідження.

2. Аналіз інформації *теоретичних праць* щодо змісту й структури Ірмолюя, Октоїха, долучених до компаративного аналізу джерел (*азбуки*, книги знаменного співу, *двознаменник*), свідчить про більш скрупульозну фіксацію та атрибуцію елементів знаменного співу у північнослов'янській книжності, яка тривалий час унаочнювала не лише локальні, а й спільні східнослов'янські мелодичні формули.

3. Розгляд лінійних Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть дозволив віднайти 55 піснеспівів осмогласника з 18 фітами й 5 *лицями* і впевнитися, що вони наявні в кожному примірнику цього українського півного збірника та є невід'ємним художньо-виразовим компонентом церковно-монодійного співу. Вводимо до наукового обігу 16 Ірмологіонів зі знаком Θ й словом Оита; три Ірмолої розглядаємо вперше (1768 р. і початок XIX ст., НКПКЗ, Кн № 2078, 2084, 2086).

4. У співах Октоїха різних *жанрів* фіти застосовано вибірково — у догматиках, богородичних *на стиховні*, степенних, ірмосах. Уживаючи поняття «*корпус* фіт Октоїха», виходимо з того, що їх сукупність є розімкненою системою: застосовується і в інших півчих книгах — Мінеї і Тріоді. Розміщення тих самих фіт у текстах різних жанрів і річних кіл свідчить про широку амплітуду їх семантичного наповнення, універсальну музичну стилістику цієї форми гласової мелізматика, яка долає межі жанрових циклів. Висловлено припущення щодо літургічних причин застосування фіт і *лиць* у шістьох догматиках.

5. На відбір фіт у певних піснеспівах вплинули літургічні, семантичні й стилістичні особливості гімнографічних текстів, у яких втілено розуміння

догматів віровчення, молитовні прагнення вірян. Зупинка в розспівуванні тексту, яка відбувається в момент початку фіти, дозволяє співвіднести фітний спів з найвищим духовним підйомом людини — станом безмовної молитви.

Виокремлення фіт у нотолінійному тексті й відтворення їх мелодій потребує текстологічного аналізу піснеспівів і порівняння зі словником атрибутованих мелодичних синтагм. З'ясування того, які фіти означено лише знаками Θ, вимагає пошуку повністю нотованих версій піснеспівів.

6. Проблема *атрибуції* фіт вирішується на основі порівняльного аналізу матеріалів рядових рукописів та укладених на їх основі каталогів. Назви фіт у північнослов'янських і збережених (двох) українських азбуках збігаються, завдяки чому вважаємо ці назви загально-східнослов'янськими.

Семантичне поле фіт визначається втіленням образів Небесної сфери, про що свідчать слова, обрані для фітної мелодизації. З'ясовано прямий зв'язок між назвою фіти й розспіваним словом, регістром (так, *чудесная* в богородичні 2-го гласа розспівується на слово «чудо» / «чудесе»; назву фіти *мрачної* співвіднесено з її висотною позицією в четвертому гласі (у *низькому* та *мрачному*).

7. Незважаючи на зміну *літургічної редакції* текстів, яка відбулася в XVII столітті, у вербальному словнику українських фіт Октоїха змін не сталося (слова, які розспівують фіти як носії ключових ідей, не було змінено), що свідчить про їх стійке семантичне значення в розкритті змісту співів. *Звуковисотна фіксація* піснеспівів і фіт — як диференційована (за гласами й жанрами), так і недиференційована — обумовлена часом складання книг і певною мірою визначає географічний ареал, акцентуючи самотність української традиції в історичному становленні східнослов'янської церковно-співочої культури.

Музичні ознаки фітних розспівів є носіями стилістики церковно-моноподійного співу в перехідну добу від його розквіту (кінець XVI — перша половина XVII століття) до пізнього етапу існування. Відмінність фіт від поспівок полягає у відсутності у фітах словесного тексту й самостійному значенні мелодичного первня.

Порівняння фіт Октоїха дозволяє порушити питання про *національні особливості* фітного мелосу. Частина північнослов'янських і україно-білоруських версій фіт XVII–XVIII століть виявляє збіжність (завдяки чому встановлено назви останніх); частина становить варіанти / редакції спільних прототипів, натомість дві українські фіти — оригінальні й не знаходять

аналогів у відповідних знаменних піснеспівах. Варіанти, редакції, різні версії фітних мелодій вказують на певну автономність кожної східнослов'янської традиції.

Результати порівняльного аналізу фіт засвідчили ідентичне стійке співвідношення, встановлене О. Прилепою в дослідженні українських *поспівок* Октоїха (частина українських і північнослов'янських *поспівок* становить спільний східнослов'янський фонд, частина є варіантами, інші розрізняються). Відмінності в мелодиці є доказом самотності української монодії на східнослов'янському тлі. Виходячи з того, що східнослов'янська мелодика Октоїха формувалася з кінця XV століття, можна припустити, що спільні прототипи *поспівок* і *фіт*, сформовані в XVI столітті, отримали в XVII столітті подальший розвиток на Півночі та Півдні Східної Славії, де частково диференціювалися.

Перспективи дослідження полягають у можливому зосередженні на пізній традиції *фіт* (збереженій, зокрема, в багатоголосі Києво-Печерської лаври), на інтонаційних зв'язках *поспівок* і *фіт*; їх «мікроциклах» і «макроциклах». Однією зі складних проблем медієвістики залишається ідентифікація мелодичних формул.

Бібліографічний список

Герасимова-Персидська, Н. О. (2002). Львівський Ірмологіон 1700 року як явище музичної культури. *КАЛОΦΩΝΙΑ: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*, 1. Львів, 19-24.

Казнох, І. Б. (2022). *Стильові особливості сакральної монодії в контексті музично-поетичних формотворчих зв'язків (на матеріалі піснеспівів Цвітної Тріоди кін. XVI — поч. XVIII ст.)*. (Дис. ... доктора філософії). Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів.

Качмар, М. (2020). Мелізматична фігура “хабува” в піснеспівах Великої П'ятниці Ірмологіону 1649 р. Наукови збірник *Українська музика*, 1, 32–37.

Качмар, М. (2020). Фіта у піснеспівах часів Царських Великої п'ятниці. *КАЛОΦΩΝΙΑ: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*, 10(25), 22–31.

Кройц, Инге. (2006). Степенні антифони у криво-невменних рукописах XVI-XVII століть. *Антологія української церковної монодії*, 5. Львів: Вид-во Укр. Католицького ун-ту.

Прилепа, О. П. (2008). Історично усталені форми поспівок у Києво-Печерській традиції. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 78. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 161–171.

Прилепа, О. П. (2003). Лейтмотивна функція поспівки й фіти в Богородичних піснеспівах знаменного розспіву. *Старовинна музика: сучасний погляд: Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 24 (1). Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 27–41.

Прилепа, О. П. (2016). Октоїх. *Українська музична енциклопедія*, 4, 396–402.

Прилепа, О. П. (2016). Осмогласся. *Українська музична енциклопедія*, 4, 532–539.

Терещенко-Кайдан, Л. В. (2012). *Ірмолой Гаврила Головні — унікальний пам'ятник української культури XVII—XVIII ст.* Київ.

Цалай-Якименко, О. (2002). *Київська школа музики XVII століття.* Київ, Львів, Полтава : Наук. т-во ім. Шевченка.

Чижик, І. О. (2006). Мелодичний аспект поспівкового комплексу Осмогласся у нотолінійному Октоїху. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 41(2). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 80–86.

Чижик, І. (2000). Символіка простору в піснеспівах знаменного розспіву. *Мистецтвознавство України*, 1. 158–164.

Шевчук, О. Ю. (2006). Богородичен. *Українська музична енциклопедія*, 1, 229–230.

Шевчук, Ол. (2008). Ірмологіон. *Українська музична енциклопедія*, 2, 246–250.

Шевчук, Ол. (2008). Київська нотація. *Українська музична енциклопедія*, 2. 377–382.

Шевчук, О. Ю. (1995). Київський наспів у контексті багаторозспівності (за матеріалами півчих книг XVI–XVIII ст.). *Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії КДІК.* Київ, 86–107.

Шевчук, О. Ю. (2001). Про конфесійний зміст монодійних наспівів XVII — XVIII ст. (за матеріалами українських та білоруських ірмолоїв). *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 15. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 58-71.

Шевчук, О. Ю. (2002). Спостереження над ритмічною організацією української церковної монодії XVII ст. *Метроритм-1*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 35–40.

Шевчук, О. Ю. (2003). Структурні ознаки системи осмогласся. *Студії мистецтвознавчі*, 4. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 36–48.

Ясиновський, Ю. (1996). *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть : Каталог і кодиколог.-палеограф. дослідження*. Львів : Місіонер.

Ясиновський, Ю. П. (2004). Виправлення, уточнення і доповнення до каталогу нотолінійних Ірмолоїв. *КАЛОФΩΝΙΑ : науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*, 2. Львів, 157–193.

Ясиновський, Ю. П. (2008). Виправлення, уточнення і доповнення до каталогу нотолінійних Ірмолоїв (2). *КАЛОФΩΝΙΑ : науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*, 4. Львів. 197–209.

Jasinovs'kyj, J. (2008). *Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fuenflieniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts' / Jurij Jasinovs'kyj, Carolina Lutzka. Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, S. 377.*

КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ

1. Дати визначення термінам: Ірмологіон, Ірмолой, Октоїх.
2. Поясніть значення терміну «фіта» в монодичному богослужбовому співі. Що таке центон-композиція?
3. Назвіть перші східнослов'янські музично-теоретичні посібники з переліком крюкових знаків і фітних формул.
4. У якому столітті були укладені два українські списки *азбук-перечислень*, де наведені назви фіт?
5. Назвіть напрями дослідження фітного співу в українській медієвістиці кінця XX — початку XXI ст.
6. Як маркуються фіти в піснеспівах українського Октоїха? Як пов'язаний принцип фіксації фіти і жанр піснеспіву?
7. В чому проявляється індивідуальні особливості автора рукопису у фіксації фіт?
8. Назвіть особливості звуковисотної фіксації фіт в лінійних Ірмологіонах кінця XVI–XVII ст.
9. До яких жанрових циклів Октоїха належать піснеспіви з фітами?
10. Перелічити форми організації ритму фітних мелодій.

РУКОПИСИ

ІЛ НАНУ: **ф. 3**, № 4779, № 4780, № 4781, № 4783; **ф. 20**, № 3(№ 4720),
№ 4, № 36;
ф. 141, № 221.

ІР НБУВ НАНУ: **ф. 1**: № 2832, № 2884, № 3367, № 3995, № 5391, № 5586,
№ 7469, № 7475, № 7479; **ф. 8**, № 20 м; **ф. 28**: № 788, № 790;
ф. 30, № 23; **ф. 120**, № 30; **ф. 301**: № 30 п, № 82 л, № 85 л,
№ 91 л, № 92 л, № 346 п, № 350 п, № 646 п, № 647 п;
ф. 309, № 565 п; **ф. 312**, № 112/645 с.

ЛННБУ: **ф. 2**, № 386; **ф. 3**, № 5, № 44, № 50 (МВ 50).

МКДУ: СД, № 408, № 100.

НБ ХНУ: № 581/С, № 1722/С.

НКПІКЗ: Кн № 2078*, № 2082, № 2084*, № 2086*, № 2087, № 2097.

ХДНБ: № 819017, № 819066, № 819087, № 819109, № 819111,
№ 819162, № 819148, № 819158, № 819300, № 819517,
№ 819519, № 819520, № 819521, № 819531, № 819533,
№ 819536.

ХІМ: № (КБ) 6659.

**На зазначені Ірмолої посилаємось вперше, оскільки у складі Каталогу Ю. П. Ясиновського вони відсутні.*

СТАРОДРУКИ

Відділ стародруків та рідкісних видань НБУВ: Львівські стародруки (Львів, 1700 та 1709 рр.).

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

- ІЛ НАНУ* — Інститут Літератури НАНУ ім. Т. Шевченка;
ІР НБУВ — Інститут Рукопису Національної бібліотеки України
ім. В. Вернадського НАНУ;
КБ — книги і брошури (у шифрах ХІМ);
Кн — книги (у шифрах НКПІКЗ);
НКПІКЗ — Національного Києво-Печерський історико-культурний заповідник;
л — опис О. І. Лебедева (у шифрах ІР НБУВ);
ЛННБУ — Львівська національна наукова бібліотека України
ім. В. Стефаника
м — опис С. І. Маслової (у шифрах ІР НБУВ);
МКДУ — Музей книги та друкарства України;
НАНУ — Національна Академія наук України;
ЦНБ ХНУ — Центральна наукова бібліотека Харківського національного
університету ім. В. Каразіна;
п — опис Н. І. Петрова (у шифрах ІР НБУВ);
С — сейф (у шифрах ЦНБ ХНУ);
с — Софійська збірка ІР НБУВ
СД — стародруки (у шифрах МКДУ);
ХДНБ — Харківська державна наукова бібліотека ім. В. Короленка;
ХІМ — Харківській історичний музей
ЦАМ КДА — Церковно-Археологічний музей Київської Духовної Академії.

Частина III

АНАЛІТИЧНІ ПІДХОДИ

Розділ 6

ОСНОВИ ГЕНДЕРНОГО АНАЛІЗУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ



Ірина ЦУРКАНЕНКО (1970-2024)



Вікторія ГІГОЛАСВА-ЮРЧЕНКО
кандидат мистецтвознавства
старший викладач

Сучасне музикознавство, впроваджуючи міждисциплінарні підходи, зокрема гендерний, розглядає музику як значущий елемент культурної ідентичності, соціальних взаємодій та символічних репрезентацій.

Музика, як невід'ємна частина суспільного життя, відіграє важливу роль у художній творчості, сприяючи становленню синтетичних форм мистецтва. Категорії гендеру та музики тісно взаємодіють, впливаючи одна на одну впродовж історичного та культурного розвитку. Тематика, стиль, виконання та сприйняття музики часто обумовлюються гендерними стереотипами, які закріплюються у суспільній свідомості. Водночас музика може слугувати інструментом для переосмислення гендерних уявлень, протистояти усталеним нормам і сприяти створенню більш інклюзивного простору. Аналіз представлених гендерно-музичних аспектів допомагає глибше зрозуміти не лише художні особливості творів, а й соціальні процеси, що впливають на музичну культуру в цілому (Цурканенко, 2011).

Питання дії гендерного чинника на мистецький процес давно цікавлять дослідників психології, соціології, культурології, філософії та освіти. Тривалий час, майже не розглядаючись в музикознавчих дослідженнях, гендер залишався однією з найважливіших складових психології особистості, а його присутність у музичному виконавстві (особливо у вокальному) не переставала бути очевидною.

Гендерний підхід у мистецтві трансформує уявлення про те, як поняття «жіночності» та «мужності» відображаються в творчості та сприймаються публікою. Аналіз впливу гендерної ідентифікації на виконавський процес потребує особливої уваги, особливо в контексті інтерпретаційної практики та художнього результату, а не просто опису гендерних характеристик солістів.

Вплив гендерної психології на виконавський процес недостатньо досліджений у сучасних дослідженнях художнього виконавства. Проте це дуже важливе питання, особливо у вокальному мистецтві, де гендер відіграє ключову роль у формуванні музичного образу.

Аналіз музичного твору з точки зору гендерної перспективи є важливим інструментом для розуміння того, як музика відображає, формує та впливає на уявлення про гендер. У цьому контексті останній розглядається як соціально сконструйована категорія, що впливає на те, як створюється, виконується та сприймається музика. Аналізуючи музичні твори крізь призму гендеру, можна виявити в них приховані упередження, соціальні

норми та стереотипи, які формують музичну культуру свого часу (Цурканенко, 2011).

Авторам розділу (І. В. Цурканенко та В. О. Гіголаєвій-Юрченко) шляхом системно-аналітичного підходу до вищевказаної проблематики вдалося розробити новий формат аналізу, що має назву **«ґендерний аналіз музичного твору»**. Орієнтований на вивчення взаємозв'язків ґендерних аспектів культури та музичних практик, цей розгляд враховує історичні, соціокультурні, психологічні та естетичні фактори та аналізує, як ґендерні конструкти впливають на створення, виконання та сприйняття музики.

Знання основ ґендерно-музичного аналізу спрямовані на розвиток критичного мислення, розширення культурного кругозору та вироблення вміння аналізувати музичні твори в контексті ґендерної чутливості. Ґендерний досвід сприяє розвитку професійних компетентностей музикознавців, виконавців, педагогів та культурологів, дозволяючи їм краще розуміти соціальні процеси, відображені в музичній культурі.

Основи ґендерного аналізу в музиці передбачають локальне вивчення історико-культурного та теоретичного контексту ґендерних досліджень та аналіз їхнього впливу на розвиток музичних жанрів, образів і стилів у інтерпретаторській практиці (виконавської та композиторської).

В запропонованому аналізі ґендерна теорія представлена ключовим міждисциплінарним підходом, який досліджує соціокультурні аспекти ґендеру на противагу біологічній статі. Ґендер¹²³ охоплює культурні та соціальні ролі, норми та уявлення, які суспільство приписує чоловікам і жінкам. Центральними поняттями ґендерної теорії, що знаходять

¹²³Ґендер (англ. *gender* — стать, раса, різновид, варіант, від старофранц. *genre, gendre* - рід, вид, характер, стать, лат. *genus* — рід, плем'я, клан) — соціальні характеристики, приписувані жінкам і чоловікам; соціальні ролі, пов'язані з фемінністю і маскуліністю, які очікуються від жінок і чоловіків у певному суспільстві. Найчастіше ґендер пов'язують зі статевим органом, репродуктивною системою, хромосомним набором, тобто з біологічними характеристиками. Натомість ґендер - це не біологічна, а соціокультурна категорія: індивід не набуває ґендеру автоматично при народженні, а набуває його в процесі соціальної інтеграції

<https://vue.gov.ua/%D0%93%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D1%80#:~:text=gender%20%E2%80%94%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%2C%20%D1%80%D1%96%D0%B4%2C%20%D1%81%D0%BE%D1%80%D1%82,%D0%BE%D1%87%D1%96%D0%BA%D1%83%D1%8E%D1%82%D1%8C%20%D0%B2%D1%96%D0%B4%20%D0%B6%D1%96%D0%BD%D0%BE%D0%BA%20%D1%96%20%D1%87%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%96%D0%BA%D1%96%D0%B2>

безпосереднє відображення в мистецтві, є: *гендерна ідентичність* (усвідомлення індивідом приналежності до певної статі); *гендерна репрезентація* (спосіб зображення чоловіків і жінок у культурних продуктах, зокрема в музиці); *гендерний символізм* (використання символів, пов'язаних з «маскулінністю» або «фемінністю» в мистецтві, зокрема мовою музики).

Гендерне вивчення явищ культури, зокрема музики, ґрунтується також на розвитку теоретичних поглядів на музичну інтерпретацію, особливо крізь призму історичних поглядів на традиції академічного музичного виконавства у Західній та Східній Європі. Крім того, слід визначити дослідження, спрямовані на виявлення загальних та специфічних характеристик музики як виду мистецтва, природи психології творчості та її впливу на створення та інтерпретацію творів. Все це є передумовою інтеграції знань загальної теорії гендеру, і зокрема його психологічної характеристики, в теоретичну та виконавську музикознавчу роботу (Цурканенко, 2011).

Історія гендерних досліджень розпочала своє офіційне існування в працях неординарних філософінь-феміністок, таких як Сімона де Бовуар (де Бовуар, 2017) та поширилася на сферу культурології та музикознавства у ХХ столітті. Видатні вчені, серед яких Сьюзан Макклері, досліджували, як музика формує та підтримує гендерні ідеали, а також створює можливості для їхнього переосмислення (McClary, 1991).

В музиці гендерні ролі, впродовж історико-культурної еволюції, формувалися залежно від соціального контексту. У добу Середньовіччя жінки були практично відсторонені від активної участі у професійній музичній культурі. Незважаючи на це, простором для жіночої творчості слугували монастирі: яскравий приклад тому — Гільдегарда Бінгенська¹²⁴, чия музика поєднувала сакральність з жіночим духовним баченням.

У період бароко жінки-композиторки вже мали визнання (такі, як Барбара Строцці¹²⁵), але їхня творча діяльність обмежувалася приватними або аристократичними колами.

В добу класицизму жінкам-мисткиням відводилася роль лише виконавиць: можливості зробити публічну композиторську кар'єру вони

¹²⁴https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%B4%D0%B5%D2%91%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%B0_%D0%91%D1%96%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0

¹²⁵https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%80%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B0_%D0%A1%D1%82%D1%80%D0%BE%D1%86%D1%86%D1%96

практично не мали. Марія-Анна-Вальбурга-Ігнатія Моцарт¹²⁶ (за прізвиськом Наннерль — Nannerl) є влучним прикладом музикантки, чий талант поступався лише таланту її брата Вольфганга Амадея.

У XIX столітті ідеалізацію «жіночності» в музиці започаткувала епоха Романтизму. В цей період жіночі образи ототожнювалися з природою, емоційністю, мелодійністю, тоді як чоловічі символізували силу, логіку та технічність. Композиторки того часу — Клара Шуман¹²⁷ та Фанні Мендельсон¹²⁸, почали отримувати визнання, але їхня творчість поступово була затьмарена діяльністю чоловіків із їхнього оточення (Stefaniak, 2021).

Прорив у сфері гендерної рівності відбувся у XX столітті: жінки стали відігравати більш значущу роль у композиторській, виконавській та диригентській діяльності. Підкреслюють внесок жінок у музичну історію (яка раніше ігнорувалася) й дослідниці Джейн Бауерс та Джудіт Тік (Bowers, Tick, 1986). Класичний жанр поп-музики того часу, джаз (що виник на зламі XIX — XX століть), спочатку асоціювався з чоловічим домінуванням, особливо у сфері інструментальної імпровізації та оркестрового диригування. Однак такі видатні виконавиці, як Біллі Холідей¹²⁹ та Елла Фіцджеральд¹³⁰, кинувши виклик цим стереотипам, запровадили новий стандарт музики та розширили уявлення про можливості жінок у джазовому жанрі. Їхня творчість не лише змінила сприйняття жіночих ролей, а й допомогла переосмислити гендерні кордони в музиці (Monson, 1996).

Згідно представленої ретроспективі гендер став головною історично-культурною, соціально-психологічною та естетично-детермінованою ланкою цілої системи взаємодій гендерних стереотипів, які не тільки вплинули на музично-естетичне сприйняття, але й допомогли сформувати сучасну жанрову та стилістичну специфіку музики, закріпивши в ній певні соціальні ролі.

Гендерна класифікація в музикознавстві є багатовимірним поняттям, що відображає історичні, соціокультурні та методологічні аспекти

¹²⁶https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%96%D1%8F_%D0%90%D0%BD%D0%BD%D0%B0_%D0%9C%D0%BE%D1%86%D0%B0%D1%80%D1%82

¹²⁷https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D1%80%D0%B0_%D0%A8%D1%83%D0%BC%D0%B0%D0%BD

¹²⁸https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%96_%D0%9C%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BE%D0%BD

¹²⁹https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%96%D0%BB%D0%BB%D1%96_%D0%93%D0%BE%D0%BB%D1%96%D0%B4%D0%B5%D0%B9

¹³⁰https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BB%D0%BB%D0%B0_%D0%A4%D1%96%D1%86%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%B4

дослідження музики. Наукові студії, присвячені цій тематиці, аналізують роль чоловіків і жінок у формуванні музичної науки, враховуючи різні підходи до музичного аналізу та історичної репрезентації (McClary, 1991).

До ХХ століття музикознавство залишалося переважно чоловічою дисципліною, що зумовлювало домінування формально-аналітичних методів дослідження музики (Cook & Tsou, 1994). Внесок жінок у розвиток музичної науки був маргіналізований, а їхня діяльність обмежувалася здебільшого педагогічною або виконавською сферою. З розвитком феміністичних досліджень і гендерної критики відбулося переосмислення історичних наративів, що сприяло визнанню жінок як повноправних учасниць наукового дискурсу (Solie, 1995).

Чоловіче та жіноче музикознавство розрізняється за методологічними орієнтирами. Традиційний музикознавчий аналіз, що склався в європейській академічній традиції, базується на структурному та формально-аналітичному підході (Maus, 1993). Натомість гендерно-орієнтовані дослідження акцентують увагу на соціальному контексті, культурних кодах та психологічній рецепції музики (McClary, 1991). Такі концепції відкривають нові можливості для осмислення взаємозв'язку музики й ідентичності.

У сучасному музикознавстві спостерігається інтеграція різних методологічних підходів. Зокрема, **чоловічі дослідження** традиційно тяжіють до аналізу музичної теорії, гармонічних структур та математичного моделювання музичних форм (Cook & Tsou, 1994). Водночас **жіночі студії** зосереджуються на дослідженні культурної антропології музики, впливу соціального контексту на виконавство та емоційної комунікації в музиці (Citron, 1993). Сучасні тенденції музикознавства включають квір-аналіз та дослідження перформативних аспектів гендеру в музиці (Brett, Wood, & Thomas, 2006).

Гендерна класифікація в музикознавстві не є жорстко розмежованою, проте виявляє специфіку в підходах до аналізу музичних явищ. Сучасні дослідження демонструють необхідність комплексного підходу, що враховує історичні, соціокультурні та теоретичні аспекти гендерної репрезентації в музикознавстві. Таким чином, подальші студії мають спрямовуватися на розширення меж наукового дискурсу та пошук нових перспектив у дослідженні музики.

У музичних вищих України *вперше* на музикознавчому рівні гендерну проблематику у вокально-виконавській проекції було впроваджено на

кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського у 2015 році. Під керівництвом кандидата мистецтвознавства та доцента кафедри І. В. Цурканенко в дослідженні «Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX — початку XX століть» (Гіголаєва-Юрченко, 2015) дисертанткою В. О. Гіголаєвою-Юрченко із врахуванням міждисциплінарних складових було успішно аргументовано гендерний вплив на вокально-виконавський процес (зумовлений функціональністю співочої психофізіології, акторською подачею матеріалу та ансамблевою специфікою камерно-вокального жанру). **Основною дефініцією гендерно-виконавського аналізу** було визначено музично-виконавський процес у вокальному мистецтві, як завершальний етап співтворчості співака-інтерпретатора, спрямований на презентацію художнього образу твору (шляхом об'єднання співочої психофізіології та акторського подання) й обумовлений специфікою музичної комунікації (Гіголаєва-Юрченко, 2015: 6).

У дослідженні, керуючись поставленим завданням аналізу виконавських інтерпретацій вокальної лірики крізь призму проявів гендерного чинника, було запропоновано та *успішно апробовано когнітивну модель «гендерно-виконавського аналізу вокального твору»*, як результату гендерних проявів у зразках пісенно-романсового творчості різних виконавських версій видатних співаків та співачок.

На основі систематизації отриманих результатів проявів дії гендерного фактора на процес виконавської інтерпретації був сформований новий термінологічний інструментарій шляхом екстраполяції основних термінів та понять гендерної психології («гендерна роль» й «гендерно-рольові стереотипи», «гендерно-рольовий конфлікт», «маскулінність», «фемінність» і «андрогінність», «гендерна ідентичність», «гендерні відмінності», «гендерно-рольова соціалізація») на музикознавчий понятійний апарат.

Авторська методологія «гендерно-виконавського аналізу вокального твору» включає нові *поняття* («гендерно-виконавський потенціал твору», «маскулінний тип виконання», «фемінний тип виконання», «андрогінний тип виконання», «гендерно-виконавська драматургія», «гендерно-темброва специфіка», «гендерно-функційна мінливість» або «гендерно-образна модуляція», «гендерна мобільність» і «гендерна стабільність» у виконанні) та універсальну *класифікацію гендерних типів виконання музичного твору*:

– *маскулінний* — виконавська інтерпретація з домінуванням рис маскулінності, до яких належать інтелектуалізм, раціональність, незалежність, активність, сила, авторитарність, агресивність у поєднанні зі стриманістю в емоційних проявах, вольовий посыл, цілеспрямованість;

– *фемінний* — виконавська інтерпретація з домінуванням рис фемінності у вигляді підкресленої емоційності, м'якості, слабкості, турботливості, певної консервативності, схильності до усталених традицій, інтуїтивності в охопленні художнього змісту твору;

– *андрогінний* — виконавська інтерпретація з паритетним співвідношенням рис маскулінності та фемінності.

До мішаних гендерних типів виконання вокального твору відносяться:

– *маскулінний з рисами фемінності* — виконавська інтерпретація, в якій більшою мірою втілені маскулінні риси і меншою — фемінні;

– *фемінний з рисами маскулінності* — виконавська інтерпретація, в якій більшою мірою проявляються фемінні риси, а меншою — маскулінні.

Всі представлені гендерно-психологічних типи можуть проявлятися у вокальному (а також у музикальному) виконанні у відносно чистому вигляді або поєднуватися.

Кожному з гендерних типів виконання відповідає певна гендерно-виконавська драматургія, що впливає на цілісність і переконливість художнього образу та синтезує у собі дію наступних факторів:

– *гендерну інтонацію*, що в процесі творчого втілення обумовлює взаємозв'язок між певною сюжетною лінією і засобами, обраними композитором, а потім і виконавцем, згідно *гендерної акцентуації* особистості;

– *гендерно-темброву специфіку*, яка, спираючись на типологію вокальних голосів, відбиває закономірності композиторського та виконавського мислення у їхній проекції на слухацьке сприйняття;

– *гендерну семантику*, що пов'язана із співвідношенням гендерної поведінки та емоційного портрета (героя твору);

– *гендерну стабільність* (певна символічна стійкість), або *гендерну мобільність* (динамічність гендерної ідентифікації/самоідентифікації);

– *гендерно-образну модуляцію*, що спирається на передбачувані або раптові зміни образу, його емоційного забарвлення, поведінки співака-актора (Гіголаєва-Юрченко, 2015: 8 — 10).

Концепція гендерного аналізу щодо виконання камерно-вокального твору забезпечила структурований підхід до дослідження впливу гендерних чинників на загальний музично-інтерпретаційний процес вокально-театральної, інструментальної та композиторської трактовок. Остання відкриває можливості гендерного аналізу крізь призму творчого результату композиторської інтерпретації.

Серед наукових послідовників гендерного підходу слід відзначити нещодавно захищену дисертацію Юань Сінь «Жіночі образи в операх Г. Генделя: сучасний досвід прочитання традиції» (Юань Сінь, 2023) під керівництвом докторки мистецтвознавства, проректорки з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційного розвитку ХНУМ імені І.П.Котляревського, професорки кафедри інтерпретології та аналізу музики Ю. В. Ніколаєвської.

Представлений в дослідженні *гендерно-інтерпретативний підхід* Юань Сінь допоміг переосмислити гендерну репрезентацію в опері (*на прикладі генделівських жіночих образів*) не лише як історичний феномен, а й як актуальний матеріал для дослідження соціальних і культурних трансформацій. Завдяки гендерно-інтерпретативному підходу жіночі образи стало можливим розглядати не лише як відображення історичних уявлень про жіночу роль, але і як динамічні конструкти, що змінюються відповідно до соціокультурних трансформацій.

Сьогодні **сучасні підходи до прочитання опер Г. Генделя** розкривають **нові можливості для інтерпретації жіночої ідентичності** та її місця в оперному мистецтві. *Наприклад*, одна з найвідоміших генделівських героїнь, **Альцина з опери «Alcina» (інша назва «Rinaldo»)**, постійно зазнає різних тлумачень у сучасних постановках. Традиційно її трактування зводилося до чарівниці-спокусниці, яка використовує магію задля маніпулювання чоловіками. Однак у сучасному театрі цей образ набув глибшого значення: у постановці Кеті Мітчелл (Festival d'Aix-en-Provence 2015 р.¹³¹) Альцина постає жінкою, яка прагне контролю у світі, який не сприймає її всерйоз. Певний опис підкреслює внутрішній конфлікт героїні: її магічна сила є не тільки символом влади, а й засобом, що компенсує власну вразливість у патріархальному суспільстві. У К. Мітчелл Альцина перестає бути лише антагоністкою головного героя, а перетворюється на складний,

¹³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=tGgn-4gDfHY>

багатогранний образ, що відображає сучасні дискусії про жіночу владу та автономію.

Інша героїня, **Роделінда**, з однойменної опери Г. Генделя «*Rodelinda*», зазвичай інтерпретується як взірць подружньої вірності та покірності. Однак сучасні підходи до постановки цього твору дедалі частіше наголошують на її активній ролі в розвитку подій. Наприклад, у виставі Річарда Джонса (English National Opera, 2014 р.¹³²) Роделінда представлена не лише як жінка, яка терпить страждання заради сімейних цінностей, а як політичний гравець, що використовує інтелект і тактичне мислення для збереження влади та стабільності. Такий підхід відповідає сучасним теоретичним концепціям про жіночу суб'єктність, що розглядають жінок не як пасивних об'єктів чоловічого домінування, а як активних агентів, що діють у межах наявних соціальних обмежень, проте використовують їх на свою користь.

Одна з найбільш знакових героїнь Г. Генделя — **Клеопатра з опери «Giulio Cesare in Egitto»** згідно канонам зображується чуттєвою та кокетливою правителькою, яка досягає своїх цілей завдяки жіночій привабливості. Проте у сучасному театрі її образ дедалі частіше набуває політичного виміру. У постановці Девіда МакВікара (Glyndebourne, 2005 р.¹³³) акцент зроблено не лише на еротичній привабливості героїні, а й на її стратегічному мисленні. Клеопатра в цій інтерпретації — не просто об'єкт чоловічого бажання, а активний політичний лідер, здатний адаптуватися до складних геополітичних реалій.

В наведених прикладах гендерного підходу до інтерпретації жіночих образів у операх Г. Генделя демонструється перегляд традиційних стереотипів щодо жіночої ідентичності в музиці бароко. А застосування гендерно-інтерпретативної призми дозволяє розширити розуміння оперної драматургії, розглядаючи жіночі образи не лише як відображення історичних моделей поведінки, але і як багатовимірні фігури, що адаптуються до нових культурних контекстів. Це в свою чергу відкриває перспективи для подальших досліджень, зокрема в контексті феміністичної музикології та історії оперного театру.

Дійсно, **гендер у мистецтві** — це насамперед відображення образів та репрезентацій, нетрадиційний погляд на характеристики реципієнта, а також

¹³² <https://www.youtube.com/watch?v=hPt6qBhEslE>

¹³³ <https://www.youtube.com/watch?v=oMeXHY086qE>.

соціально значущий та соціально сконструйований зміст понять фемінності та маскулінності. Будь-який митець (поет/композитор/виконавець), який має певну гендерну ідентичність, у своїй творчості неминуче підкреслює найважливіші типологічні характеристики різних представників суспільства через певні гендерні ролі та стереотипи, стаючи «глашатаєм» певного світогляду. В зв'язку з тим, що гендерні складові творчої особистості не завжди можна простежити у чітких проявах, в мистецькій практиці було зазначено поняття «творчий гендер», що пов'язано не стільки із суб'єктом творчої діяльності (чоловіком чи жінкою), скільки з її об'єктом (наприклад, результатом створення твору мистецтва).

Гендерна ідентифікація в інтерпретаційній діяльності концертно-камерних виконавців реалізується лише завдяки інтонаційній специфіці виконання конкретного твору, який може містити пряму або імпліцитну гендерну ідентичність. Це породжує такі поняття, як «чоловічі» чи «жіночі» романси, або навіть «нейтральні» в цьому відношенні твори. У конкретному виконавському варіанті ці характеристики можуть або враховуватися, або суттєво модифікуватися: «чоловічі» романси з успіхом виконуються жінками і навпаки; «гендерно нейтральні» твори за композиторським задумом можуть виконуватися як тенорами, сопрано, так і баритонами (басами) або меццо-сопрано (альтами) (Гіголаєва-Юрченко, 2015).

Гендерна ідентифікація в інтерпретації виконавця є потужним інструментом, який дозволяє дослідити нові аспекти музичного твору. Аналіз гендерних ролей, тембрових та драматургічних особливостей допомагає не лише зрозуміти задум композитора, але й розкрити виконавський потенціал. Прояви гендерної ідентифікації в процесі музичного виконавства мають бути поціновані в музикознавстві та на практиці. Вони є основною ознакою психології особистості, що у свою чергу, серйозно коригує прояви індивіду в різних сферах діяльності, особливо в творчій, художній, музичній та музично-виконавській (Гіголаєва-Юрченко, 2015).

Гендерна символіка (як один з найважливіх засобів музичної репрезентації гендерних ролей, ідентичностей та стереотипів) проявляється на різних рівнях музичного мистецтва — від вибору тем і образів до вокальної інтерпретації та музичних структур, втілюючись не тільки в музичній мові, тембрі та сценічних образах, але і через специфіку динаміки, темпу й інструментування (як особливості вибору інструмента).

Наприклад, *фортепіано* здавна вважалося «жіночим» інструментом, оскільки було популярним серед дівчат з вищих соціальних верств, які отримували музичну освіту в умовах домашньої культури. Натомість інструменти, пов'язані з громадською діяльністю або високим рівнем фізичної активності, такі як *орган* або *труба*, часто розцінювалися як «чоловічі» (де Бовуар, 2017). З історичного сприйняття інструменти *флейта* та *арфа* є типовими для жіночої аматорської музичної практики, а також асоціюються з «жіночністю» через їхнє ніжне звучання та м'які мелодії. З іншого боку, *литаври*, *труба* або *тромбон* ототожнюються з «чоловічою» силою через їхнє потужне звучання та історичну роль у військовій та церемоніальній музиці (Bowers, Tick, 1986: 325). Представлена дихотомія вплинула на формування гендерного уявлення про музичні інструменти, яке частково збереглося і в сучасній культурі.

У *театральній музиці* (особливо в опері та балеті) гендерний символізм поєднує музичні засоби з драматургією та сценічним образом. Наприклад, в однойменній опері Ж. Бізе образ Кармен репрезентує стереотип «фатальної жінки», втілюючи небезпечну спокусу та руйнівну силу. У цьому випадку музика підкреслює характер героїні за допомогою ритмічних структур, що відображають танець хабанери, та виразної вокальної драматургії. Характер іншої героїні Манон Леско в однойменній опері Дж. Пуччіні балансує між невинністю та трагедією, відображаючи соціальний образ жінки в патріархальній культурі (Bowers, Tick, 1986: 348).

Щодо *диференціації «чоловічого» та «жіночого» стилів композиторської інтерпретації*, у західному музикознавстві ХХ століття, склалася неоднозначна позиція, яка ґрунтується на певних особливостях музичної мови. Відповідно до презентованого концепту, «чоловічий» стиль асоціюється з чіткою структурою, драматизмом, напругою та динамізмом (прикладом такої композиторської інтерпретації є творчість Л. В. Бетховена, якій притаманний героїчний пафос та драматична експресія), тоді як «жіночий» стиль характеризується мелодійністю, емоційністю та м'якістю (ці характеристики композиторської інтерпретації можна знайти у творчості К. Шуман, яка підкреслювала ліризм та камерну елегантність у своїй музиці) (Fuller, 1994).

Сучасні дослідники критично ставляться до такої форми розгалуження, наголошуючи, що воно ґрунтується на стереотипах, а не на об'єктивних музичних характеристиках. Науковці стверджують, що стиль композитора

формується під андрогінним впливом його індивідуальних мистецьких поглядів, впливів та досвіду, а не статі. Такий підхід сприяє руйнуванню застарілих уявлень і сприяє більш ширшому аналізу творчості композиторів, незалежно від їхньої статі (Born, Hesmondhalgh, 2000).

На нашу думку, відповідь також криється у біографічному контексті, що на початку розділу історично демонструє, як ґендерні уявлення епохи впливали на стиль композиторів (наприклад, творчість К. Шуман формувалася у межах соціальних обмежень щодо жінок-композиторок; а у творах Л. В. Бетховена домінують героїчні образи, які відповідають культурним ідеалам маскулітності його часу).

У вокальній музиці ґендерні символи найчастіше пов'язують з вокальними тембр-амплуа, що набувають культурного значення. Наприклад, жіноче сопрано традиційно асоціюється з чистотою, невинністю або трагізмом (це наочно демонструють такі персонажі — Мімі в опері «Богема» Дж. Пуччіні або Дездемона — в опері «Отелло» Дж. Верді); натомість чоловічий низький бас зазвичай символізує авторитет, силу або навіть зловісність (яскраві приклади — Мефістофель в опері «Фауст» Ш. Гуно та Сарастро в опері «Чарівна флейта» В. А. Моцарта) (McClary, 1991).

Ґендерний аналіз музичного твору, особливо у вокальній музиці, ґрунтується на міждисциплінарному підході, який поєднує ґендерну психологію, музикознавство та виконавське мистецтво. Ґендерна ідентифікація виконавця або персонажа музичного твору відображається у вокальному виконанні через інтерпретацію, тональну палітру та візуальну драматургію. Ця концепція дозволяє виявити взаємозв'язок між ґендерними характеристиками особистості, музичною драматургією та сприйняттям аудиторії (Ґіґолаєва-Юрченко, 2015).

У камерно-вокальному жанрі, на відміну від оперного, співак є багатofункціональним суб'єктом творчості. Він не обмежений конкретною образною партією (чоловічою чи жіночою), оперним контекстом, визначеним композитором (історичний період, сюжет, костюм), або завданнями режисера та диригента. У цьому сенсі завдання, що стоять перед камерним співаком, багатовимірніші, а інтерпретаційні можливості набагато індивідуальніші та численніші (Ґіґолаєва-Юрченко, 2015).

Традиційно в опері всі партії розподіляються між різними виконавцями згідно їх вокальним тембр-амплуа, тоді як в камерному виконанні соліст

один на один має продемонструвати нюанси кожного образу, змінюючи тембр й манеру співу в межах кожного окремого твору.

Одним із найяскравіших прикладів багатогранності камерного виконання є вокальна балада Ф. Шуберта «Лісовий цар» (*Der Erlkönig*), в якій співак або співачка постають в різних ролях одночасно (відтворюючи чотири образи: оповідача, батька, дитини та міфічного Лісового царя).

Така багатоплановість вимагає від виконавця / виконавиці тонкого відчуття драматургії й вміння швидко змінювати вокальну манеру, аби чітко розмежувати характери всіх чотирьох дійових осіб. Найбільш відомими інтерпретаціями цього твору є *тендерно-виконавські версії Дітріха Фішера-Діскау (баритона)*¹³⁴ та *Джессі Норман (сопрано)*¹³⁵, що суттєво відрізняються через різну тембральну природу голосів та відмінні підходи до трактовки.

У виконанні Дітріха Фішера-Діскау відчувається притаманна йому «мовна» виразність, що є традиційною рисою класичного стилю виконання німецьких *Lieds*. Тепло звучить його гнучкий баритон, а ретельна дикція створює ефект майже «розмовної» інтонації. Д. Фішер-Діскау майстерно передає кожен із чотирьох образів за допомогою тонких вокально-виражальних засобів, що особливо відчутні через зміни у тембральному забарвленні та динаміці. Його *оповідач* зберігає легку відстороненість, немов веде слухача крізь події зовні, але робить це так, щоб не порушити камерної атмосфери; *батько* вирізняється делікатною стриманістю й теплою турботою, яка підкреслює драматичність ситуації, але водночас засвідчує бажання заспокоїти *дитину*, яка в свою чергу звучить крихко та схвильовано (співак створює відчуття страху й трепету, застосовуючи компактну вокальну динаміку та просвітлений тембр); а *Лісовий цар* у Фішера-Діскау викликає тривогу завдяки затемненню тембру й ледь помітній «усмішці» в голосі, яка надає образу зловісності та водночас привабливості.

Джессі Норман, маючи фактурне драматичне сопрано, обирає більш «оперний» шлях інтерпретації. Її виконання «Лісового царя» стає ніби повноцінною міні-оперною сценою, де кожен образ має великий емоційний розмах. *Оповідач* у Норман звучить урочисто й епічно: голос співачки від самого початку занурює слухача у вир подій, справляючи враження глибокої

¹³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=5XP5RP6OEEI>

¹³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=8noeFpdfWcQ&t=97s>

давньої легенди. *Батько* у жіночому виконанні постає сильним і навіть героїзованим: підкреслена опіка над дитиною відображається в насичених *forte*, які демонструють масштаб і виразну силу її сопрано. *Дитина* в інтерпретації Дж. Норман менш «шебітна», ніж у Д. Фішера-Діскау, але співачка теж суттєво звужує звук, змінюючи його тембральне забарвлення, аби передати відчайдушний переляк, що по-особливому віддзеркалює контраст порівняно з «батьком» чи «Лісовим царем». Останній у співачки вражає своїм демонічним розмахом: її широке, потужне сопрано надає постаті царя майже надприродної сили, наголошуючи на його владі та містичності.

З точки зору вокальної техніки, у Д. Фішера-Діскау спостерігається схильність до чітких дрібних агогічних змін (ретельна робота з темпом і фразуванням), що сприяє камерній витонченості й детальному психологізму. Натомість Джессі Норман демонструє основні драматичні структури великими контрастними «зрізами», що відбуваються швидко й масштабно, досягаючи потужного емоційного ефекту. Співачка працює з голосом у більш традиційній для оперної сцени манері: широке *legato*, різкі переходи від *piano* до *forte*, масштабні кульмінації.

Обидва виконавця індивідуалізовано передають й драматичний зміст твору:

- Д. Фішер-Діскау тяжіє до інтерпретаторської камерності, приділяючи увагу найменшим вокально-виразним деталям та якості дикції, що дає змогу слухачеві слідкувати за психологічними відтінками твору та відчутти його більш інтимний характер;

- Джессі Норман розкриває «Лісового царя» з великою емоційною напругою, наближаючи виконання до мініатюрної оперної сцени, надаючи йому виняткової сили та розмаху.

Представлені гендерно-виконавські версії демонструють дві різні естетичні парадигми, кожна з яких по-своєму розкриває драматизм і глибину шубертовської балади. Чоловіче виконання Д. Фішера-Діскау вражає камерною деталізацією й витонченим психологізмом, а жіноча версія Дж. Норман пропонує глядачеві епічний розмах та потужну емоційну виразність. Вибір між цими трактуваннями залежить від особистих смаків слухача, проте обидві версії по праву вважаються еталонними, ще раз підтверджуючи важливість гендерного впливу на творчо-виконавський результат.

В свою чергу, *розроблений та апробований авторами розділу тезаурус гендерно-виконавського аналізу є універсальним інструментарієм*, що дозволяє отримувати нові знання щодо гендерної специфіки самих різних музичних форм, тим самим розширивши рамки класичного функціоналу музичного аналізу твору до гендерно-музичного аналізу твору, як творчого результату композиторської та виконавської інтерпретацій.

Гендерно-музичний аналіз твору дозволяє дослідити взаємозв'язок між гендером і музичною творчістю шляхом:

- репрезентації гендеру в музичних текстах;
- формування гендерної ідентичності через музичну практику;
- впливу гендерних ідей, ідеології та стереотипів на створення, виконання і сприйняття музики.

Наведений підхід *актуалізує* міждисциплінарність музикознавства, підкреслюючи, що гендер є не лише біологічною категорією, а й соціокультурним конструктом, який активно впливає на художню діяльність, дозволяючи розсунути традиційні межі аналізу і інтерпретації.

Гендерний підхід в музиці *надає можливість проаналізувати*:

- вплив соціокультурних уявлень про маскуліність і фемінність на розвиток музичних жанрів;
- стереотипізацію інструментів та виконавських практик (зокрема, асоціювання певних інструментів з чоловічим або жіночим початком);
- історичні трансформації у репрезентації гендеру в музиці.

Структурними категоріями гендерно-музичного аналізу є:

- *ліричний суб'єкт*: хто є центральною постаттю в творі, його/її гендерна ідентичність та роль у сюжеті;
- *сюжетна лінія*: як розвиваються гендерні відносини між персонажами;
- *музичний стиль та виразність*: як вербальний текст (носій гендерних ідеологій), ритм, мелодія і гармонія підкреслюють гендерні характеристики персонажів музичних творів.

Звичайно, найбільш наочно *схема гендерного аналізу працює на прикладі вокальної музики*, де гендерна ідентифікація є невід'ємною частиною «маскулінного», «фемінного» та «андрогінного» виконання (вокальні твори практично завжди містять чітко окреслені гендерні ролі, пов'язані з персональністю та сюжетністю, особливо музично-театральні жанри), що безпосередньо впливає на темброву специфіку голосу, драматургію та акторську гру кожного з виконавців.

В інструментальній музиці, де немає явної гендерної прив'язки через текст або образи, гендерні аспекти проявляються завдяки якостям динаміки, темпу, оркестрового простору та виконавського стилю. «Гендерно-виконавська драматургія» в інструментальній музиці може віддзеркалювати різні емоційні та психологічні аспекти, залежно від характеру твору. Тому, «маскулінний тип» більш асоціюється з потужними, різкими атаками звуків, тоді як «фемінний тип» — з ніжними, плавними переходами.

У камерній музиці (вокальній й інструментальній), де важлива творчо-професійна паритетність між виконавцями, «андрогінний тип» є більш доречним та гармонійно підкреслює баланс гендерно-виконавських рис маскулінності та фемінності.

У сучасній електронній музиці «гендерно-темброва специфіка» залежить від вибору якості тембрів звучання, їхнього емоційного забарвлення та асоціацій. Так, синтетичні тембри можуть бути обрані для підкреслення певних гендерних символів.

В музично-театральних жанрах, де «гендерна мобільність чи стабільність» безпосередньо впливають на побудову образів неоднозначних персонажів, розповсюджені складні і багатогранні гендерно-виконавські версії змішаних типів (маскулінний з рисами фемінності та фемінний з рисами маскулінності).

Застосування гендерного аналізу в композиторській інтерпретації вимагає вивчення стилю, технічних прийомів, драматургічного та візуального світу твору крізь призму гендерних концепцій. Такий підхід дозволяє дослідити, як гендерні особливості впливають на художню мову композитора і як соціокультурні аспекти формують його творчість.

У музичному мистецтві композиторська інтерпретація відзначається різними стильовими та гендерними характеристиками, що відображають баланс між динамізмом та енергією, експресією та ніжністю, плавністю і камерністю. Враховуючи представлені градації, тип композиторського письма також можна класифікувати за маскулінними, фемінними або андрогінними критеріями.

Маскулінність у музиці проявляється через напруженість, силу, контрастність та активний розвиток музичного матеріалу: **динамічні контрасти** (різкі переходи між *pianissimo* та *fortissimo* створюють ефект драматичної виразності); **активну ритмічну пульсацію** (чіткий, маршоподібний або моторний ритм надає музиці відчуття руху та

рішучості); *гострі гармонійні зіткнення* (використання дисонансів, модуляцій, гармонічної напруги для підсилення драматизму); *героїчний характер* (епічні, масштабні форми підкреслюють велич та силу образів). *Прикладом* композиторської трактовки маскулітного типу є творчість Л. ван Бетховена, зокрема його симфонії (особливо Третя («Героїчна») та П'ята, що демонструють потужний драматизм, сильний характер та непохитну волю).

Фемінність у музиці асоціюється з ніжністю, мелодійністю, емоційною чуттєвістю та камерною інтимністю, що реалізуються завдяки *плавності мелодійних ліній* (співучій, кантиленній мелодії, що звучить природно і витончено); *легкій динаміці* (відсутності різких акцентів, переважанню м'яких градацій гучності); *делікатній гармонії* (використанню теплого, консонансного звучання, мінливих модуляцій); *інтимному характеру* (камерним жанрам, ліричним образам, що створюють відчуття близькості й тепла). *Прикладом* фемінного типу є музика К. Шуман і Ф. Мендельсона — камерні твори К. Шуман відзначаються особливою витонченістю та проникливістю, тоді як музика Ф. Мендельсона сповнена елегантності та мелодійної пластики (як у його «Піснях без слів»).

Андрогінність у музиці, поєднуючи елементи маскулітності та фемінності, створює гармонійний баланс між енергією та ніжністю, експресією та мелодизмом через *драматично-ліричне наповнення* (взаємодію контрастних емоційних станів); *збалансованість динаміки та темпоритму* (чергування імпульсивних та спокійних епізодів); *різноманітність тембрової палітри* (гнучкість у використанні оркестрових барв і текстур); *гармонійну універсальність* (поєднання простих і складних гармонічних структур). Яскравим *прикладом* андрогінного типу є композиторський стиль В. А. Моцарта (Симфонія №40 або опери на кшталт «Весілля Фігаро», де драматична насиченість та витонченість мелодичної лінії створюють гендерно збалансовану художню картину).

Звичайно, композиторська інтерпретація маскулітного, фемінного та андрогінного типів не є жорстким поділом, а радше художнім інструментом вираження емоцій та тлумачення (багато митців поєднували певні підходи у своїх творах, створюючи унікальні художні світи). Однак аналізуючи музику саме з гендерної перспективи, ми отримуємо можливість краще зрозуміти стильові особливості й естетику різних епох та їх творчих сучасників.

Таблиця 1

Ґендерні типи композиторської інтерпретації		
«маскулінний тип»	«фемінний тип»	«андроґінний тип»
відтворюється завдяки динамічним контрастам, активній ритмічній пульсації та напруженості (приклад, драматичний та героїчний характер творів Л. ван Бетховена)	характеризується ліричністю, плавністю мелодійних ліній та інтимністю камерного звучання (наприклад, витонченість музики К. Шуман та Ф. Мендельсон)	представлена ґендерною збалансованістю маскулінних і фемінних рис, що відтворюється шляхом драматично-ліричних прийомів (зразковий приклад — гармонійно-багатогранний стиль В. А. Моцарта).

«Ґендерна драматурґія» в музичному творі реалізується композитором через способи побудови конфлікту, напруги та їх розв'язання.

Для «маскулінної драматурґії» музичного твору характерні *драматична напруженість та динаміка* (енергійні кульмінації, різкі контрасти та напружені емоційні стани; перевага великих форм, таких як симфонії, опери, оркестрові твори, з масштабними драматичними структурами), *структурованість та логічність* (чітка організація музичного матеріалу з акцентом на архітектоніку твору; складна поліфонія, ритмічна чіткість, логічний розвиток тем), *епічність та монументальність* (звернення до епічних сюжетів, героїчних образів, міфології чи історичних тем; використання музичних засобів для створення величних, монументальних вражень), *сила та експресія* (потужне звукове насичення, використання низьких регістрів, масивних акордів; енергійні та експресивні ритмічні малюнки, часто маршовий характер), *контрастність та конфліктність* (зіткнення тем, настроїв і музичних блоків для досягнення драматичного ефекту; використання дисонансів, акцентів, гострих гармоній для підкреслення напруги), *героїчність та перемога* (твори часто завершуються урочисто, з тріумфальним фіналом, що символізує перемогу чи катарсис; домінування тем мужності, боротьби, досягнення великих цілей), *роль оркестру* (перевага потужних оркестрових партій з насиченим тембровим і динамічним спектром; активне використання духових і ударних інструментів для створення емоційної напруги), *прямолінійність і сила*

жесту (музичні образи часто мають чіткий і однозначний характер; прямолінійність мелодійного розвитку, відсутність надмірної деталізації). *Приклади* — «Симфонія № 5» Л. ван Бетховена (героїзм, боротьба, чіткість форми та драматична напруга), «*Carmina Burana*» К. Орфа (сила ритму, драматичні контрасти, експресія голосу та оркестру), опера «Тарас Бульба» М. Лисенко (маскулінність у музичному зображенні героїчного образу Тараса, патріотичний пафос), Р. Вагнер «Політ валькірій» з опери «Валькірія» (епічність, динамізм, героїчність музичного розвитку).

«Фемінна драматургія» музичного твору яскраво віддзеркалює **емоційну глибину та ліризм** (підкреслення внутрішніх переживань, інтимних станів та емоційної чуттєвості; перевага тонких, делікатних нюансів над експресивною масштабністю), **плавність та елегантність форми** (тенденція до органічного розвитку музичних тем, без різких контрастів; використання мелодійної лінії, що відзначається витонченістю та співучістю), **домінування інтимного та камерного характеру** (орієнтація на менші музичні форми, камерні жанри або вокальні мініатюри; акцент на близькість між виконавцем і слухачем, створення атмосфери співпереживання), **природність та натхненність** (звертання до образів природи, жіночих архетипів, національного чи фольклорного колориту; використання мотивів, що асоціюються із життєвим циклом, материнством, любов'ю, турботою), **поліфонію емоційних станів** (одночасне висвітлення кількох психологічних чи емоційних аспектів; глибокий символізм у музичному рішенні, що стимулює до інтерпретаційної індивідуальності), **роль інтонації** (домінування інтонацій, які підкреслюють чуттєву складову музичного твору; тенденція до пластичної, співучої мелодійної лінії), **синтез традиційного та новаторського** (використання традиційних форм із додаванням нових експресивних засобів, що відображають актуальність часу; пошук нових тем і сюжетів, що відповідають сучасним викликам та цінностям). *Приклади* — Ноктюрн ор.6 №2 *F-Dur* з циклу «Музичні вечори» К. Шуман (ліризм та витонченість форми передають інтимність та чуттєвість), вокальний цикл «Настрої» Л. Дичко (національні мотиви поєднані з глибокою емоційною виразністю, яка підкреслює образ жіночності), цикл вокальних мініатюр «*Clairières dans le ciel*» Н. Буланже (відображення внутрішніх переживань, чутливості та ніжності через тонке музичне рішення), камерні та вокальні композиції Г. Гаврилець (базуються на українських поетичних текстах, зображуючи ніжність, драматизм

і витончену емоційну палітру), «Мелодія» М. Скорика (чітко відчутний ліризм, плавність мелодії та інтонаційна багатогранність).

«**Андрогінна драматургія**» музичного твору поєднує риси маскулінної та фемінної драматургії, створюючи гармонійне, цілісне та багатогранне музичне полотно: **баланс контрастів** (збалансоване поєднання ліричних і драматичних моментів; гармонійний розвиток музичних тем із плавними переходами між емоційними станами), **поєднання сили та витонченості** (використання масивних, монументальних структур, які врівноважуються делікатними, інтимними деталями; розмаїття динамічних відтінків — від ніжного *pianissimo* до потужного *fortissimo*), **двоплановість і багатогранність** (складна багатопланова структура, яка одночасно передає різні емоційні рівні; переплетення мелодій, що асоціюються як з жіночністю, так і з мужністю), **гнуцкість форми** (відмова від традиційної симетричності або суворої логіки заради вільного художнього самовираження; поєднання традиційних форм із новаторськими ідеями), **символізм та глибокий зміст** (використання інтонацій та тем, які мають подвійне чи багатозначне трактування; емоційна відкритість та інтелектуальна насиченість), **рівновага між оркестром та сольними партіями** (оркестрове аранжування відзначається динамічною взаємодією соло та ансамблю; використання оркестру як «інструмента-діалогу», що доповнює та розвиває сольні партії), **універсальність музичних образів** (які не мають чіткої гендерної маркованості, але відображають загальнолюдські емоції та переживання; теми гармонії, єдності, синтезу протилежностей), **емоційна відкритість із епічною перспективою** (підкреслення інтимності почуттів у контексті масштабного драматургічного розвитку; органічне вплетення особистих тем у загальноісторичний чи універсальний контекст). *Приклади* — четверта частина «Симфонії № 9» Л. ван Бетховена (поєднання драматичної сили та ліричної мелодійності у фіналі «Ода до радості»), «Симфонія №5» (*Adagio*) Г. Малера (ліризм та тонка емоційна палітра, яка гармонійно розвивається в межах потужної симфонічної форми), «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі (витончена музична мова, що балансує між чуттєвістю і драматизмом), «Карпатський концерт» М. Скорика (вільне поєднання національного ліризму та драматичної масштабності), симфонія-*диптих* для хору а *capella* Г. Гаврилець (витончена драматургія, що поєднує ніжність хорових партій із силою оркестрової палітри), коротка *меса* для змішаного хору та контратенора Л. Бернстайна (синтез жанрів, контраст між духовністю та драматизмом).

Таблиця 2

Риси «гендерної драматургії» в музичному творі		
«маскулінна драматургія»	«фемінна драматургія»	«андроґінна драматургія»
драматична напруженість та динаміка структурованість та логічність епічність та монументальність сила та експресія контрастність та конфліктність героїчність та перемога роль оркестру прямолінійність і сила жесту	емоційна глибина та ліризм плавність та елегантність форми домінування інтимного та камерного характеру природність та натхненність поліфонія емоційних станів роль інтонації синтез традиційного та новаторського	баланс контрастів поєднання сили та витонченості двоплановість і багатогранність гнучкість форми символізм та глибокий зміст рівновага між оркестром та сольними партіями універсальність музичних образів емоційна відкритість із епічною перспективою

«Гендерно-темброва специфіка» музичного твору залежить від вибору композитором певних інструментів — арфа, флейта з ніжним тембром звучання у поєднанні з камерними фактурами відтворює *фемінну образність*; потужне звучання оркестру з домінуванням ударних, духових підкреслюють *маскулінний характер* твору. Збалансований контраст «чоловічих» і «жіночих» інструментальних тембрів або їх поєднання вказує на *андроґінний характер*.

Важливими інструментами гендерного аналізу є *гендерні архетипи* (гендерні стереотипи) та *гендерна семантика*, що розширюють уявлення про маскулінність і фемінність як соціальних конотацій музичних творів, дозволяючи краще оцінити зв'язок між музикою та культурним контекстом.

В музичному творі гендерні архетипи кожного з персонажів створюються та формуються композиторами під впливом драматургічного розвитку сюжетних градацій, які реалізуються завдяки основним складовим гендерної семантики.

На відміну від концертно-камерного в музично-театральному жанрі композитори різних епох, використовуючи «гендерні архетипи» для підкреслення соціокультурних ролей чоловіків і жінок, за допомогою засобів виразності створювали їх яскраві музичні портрети, як відображення гендерної символіки.

Так, в однойменній опері композитором Ж. Бізе через **образ Кармен** втілено гендерний архетип «фатальної жінки» (*femme fatale*), що символізує

пристрасть, незалежність та небезпечну спокусу. Чіткий танцювальний ритм її «Хабанери» в першому акті підкреслює сексуальність і впевненість героїні, а ритмічні акценти і синкопи створюють відчуття внутрішньої напруги. Хроматично спадні інтонації символізують спокусливість та грайливий характер циганки. Оркестровий супровід з використанням м'яких і темних тембрів (струнні, кларнет, фагот) підсилює емоційну насиченість.

Ж. Бізе трактує жіночий фаталіз Кармен як втіленням жіночої свободи, яка кидає виклик традиційним гендерним нормам. Фемінний портрет головної героїні сильно контрастує з маскуліним портретом іншого головного героя Хозе, підкреслюючи конфлікт між традиційними ідеалами чоловічої влади та жіночої незалежності.

Інший варіант гендерного архетипу «*femme fatale*» уособлює **Леді Макбет** в однойменній опері Дж.Верді — це жінка, яка попри традиційно фемінні якості, вирізняється активністю, владністю та агресивністю, що більше асоціюється з маскулініними рисами. Саме вона стає рушійною силою трагедії, штовхаючи свого чоловіка на злочини. Щоб досягти своїх цілей героїня використовує особисту владу над Макбетом, граючи на його амбіціях та почутті обов'язку. Леді Макбет прагне влади та готова пожертвувати моральними принципами для її досягнення. Однак отримання бажаного призводить її до морального падіння та самознищення. Дж. Верді використовує дисонанси та напружені гармонії, щоб підкреслити зловісний і агресивний характер героїні.

Яскравим прикладом гендерного архетипу «жертви» є жіночий **образ Мімі** з опери Дж. Пуччіні «Богема», що символізує ідеальну фемінність, з її ніжністю, емоційністю, але водночас слабкістю у фізичному та соціальному сенсі. Тендітна натура героїні проявляється як духовно, так і фізично: вона хвора на туберкульоз, що уособлює її внутрішню і зовнішню вразливість, контрастуючи з динамічним та «життєрадісним» середовищем навколо. Композитор музично малює портрет Мімі, задіючи м'які гармонійні переходи, щоб підкреслити її ліричний і мрійливий характер.

Відтворення «безпорадної героїні» в однойменній опері Г. Доніцетті є **Лючия ді Ламмермур**, яка асоціюється з емоційною вразливістю, невинністю й трагізмом, що відповідає традиційним патріархальним уявленням про жіночність.

Класичним втіленням гендерного архетипу «чоловіка-завойовника» є чоловічий **образ Дон Жуана** в однойменній опері В. А. Моцарта. Він

символізує чоловічу силу, спокусу, прагнення до необмеженої свободи та відсутність моральної відповідальності за свої вчинки.

Дон Жуан — харизматичний, дотепний, але морально нестабільний персонаж андрогінної природи, що живе заради власного задоволення. Він є майстром маніпуляції, який спокушає жінок, ігноруючи будь-які соціальні або етичні норми. Це єдиний персонаж у опері, чия музика охоплює широкий спектр настроїв та стилів, що підкреслює його багатогранність як маніпулятора та актера.

Гендерний архетип «батька», як джерела маскулічних рис — авторитету, мудрості та стабільності уособлює інший герой В. А. Моцарта — **Зорастро**, верховний жрець з опери «Чарівна флейта». Тембральне забарвлення низького басового соло героя символізує силу, владу та стабільність. Його арії відзначаються гармонічною простотою, що підкреслює велич і моральну чистоту персонажа. Чіткі, урочисті ритми створюють враження впевненості та непохитності героя. Переважання духових та струнних в оркестровці додає урочистості. В даному випадку маскулітні якості героя асоціюються з порядком та владою. Сарастро в опері виступає антиподом «темних» персонажів, таких як Цариця ночі.

Гендерна семантика у музичних творах проявляється через музичну символіку, що асоціюється з гендерно-культурними конотаціями — ритмом та тембром, як загальними категоріями.

Прикладами танцевальних ритмів, пов'язаних з фемінністю є хабанера Ж. Бізе, (символ спокуси та пристрасті) й вальси Й. Штрауса (зображення жіночої грації та елегантності). Танцювальні ритми, *пов'язані з маскулітністю*, — марші (символ сили, порядку та героїзму, приклад — «Весільний марш» Ф. Мендельсона, що асоціюється з урочистістю та традиційною роллю чоловіка) та енергійний танець тарантела (використовується для зображення чоловічої динаміки та пристрасті, наприклад, в музиці Дж. Россіні).

Ніжні та ліричні «жіночі» **звукотембри** притаманні арфі, флейті, віолончелі. Флейта у «Прелюдії до полудня Фавна» К. Дебюссі створює чуттєвий, ліричний характер, що можна асоціювати із фемінністю.

Сильним та напруженим «чоловічим» **тембральним звучанням насичені** фанфари, литаври, труба, тромбон. Фанфари в «Так казав Заратустра» Р. Штрауса асоціюються з героїчністю та авторитетом. Для «маскулітної семантики» характерні чіткі ритмічні акценти та драматичні кульмінації (приклад, твори В. Л. Бетховена). «Фемінна семантика» зазвичай вирізняється плавністю, мелодійністю та поступовим розвитком (приклад, «Пісні без слів» Ф. Мендельсона).

Так, в камерній музиці гендерний аналіз надає можливість спостерігати як гендер впливає на текстири та тембри; у симфонічній музиці — допомагає дослідити драматургічні засоби; у вокальних творах — сприяє аналізу образності та ролей персонажів.

Підсумовуючи сказане, підкреслимо, представлений тип аналізу (гендерно-музичний аналіз) є універсально-адаптованим для будь-якого музично-мистецького твору. Надана термінологія має набір нових понять, що логічно інтегруються в музичний аналіз композиторської, інструментальної, камерної, театральної та сучасної інтерпретацій.

Гендерний аналіз музичного твору допомагає розкрити нові аспекти його змісту, форми та функції, особливо крізь призму культурно-історичної та соціальної динаміки. Це важливо для розуміння ролі музики у формуванні гендерних стереотипів, культурної пам'яті та суспільних цінностей.

Розуміння основ гендерного аналізу як наукового методу дослідження музичних творів та вироблення навичок, необхідних для його застосування в музично-теоретичній практиці, сприятиме розвитку критичного мислення та культурної чутливості.

Гендерно-музична проблематика відкриває нові горизонти для міждисциплінарних досліджень у музиці, сприяючи більш комплексному розумінню інтерпретаційної діяльності не тільки виконавців, а й композиторів.

Бібліографічний список

Булатова, Л. О. (2008). Гендерні особливості сприйняття музичного мистецтва. *Теоретичні питання культури, освіти, виховання: збірник наук. праць*, 35, 51.

Гіголаєва В. (2007) Гендерні особливості вокальної інтерпретації. *Наукові асамблеї : матеріали магістерських читань, 10–11 квітня 2007 р.* (с. 47–62). Харків: Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Гіголаєва В. (2008). Гендерний аспект в музичній теорії та практиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та практики освіти: збірник наук. праць*, 21, 118–129.

Гіголаєва-Юрченко В. О. (2015). *Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX — початку XX століть* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.

Гіголаєва-Юрченко В. О. (2024). Вокальний голос та гендер: культурний, соціальний та біологічний аспекти. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : К 90 матер. міжнар. наук. конф., присвяч. 95-річчю ХДАК (21-22 листоп. 2024 р.)* (У 2 ч. Ч. 2, 234–236). Харків : Харківська державна академія культури.

Жарков О. М. (2020). Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 29, 140–152.

Катрич О. (2000). *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*: Дослідження. Київ.

Каширцев Р. (2018). Інструментування як чинник художньої інтерпретації у композиторській творчості. *Музикознавчий універсум. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*, 42–43, 169–185.

Кияновська Л. (2005). «Жіноче» музикознавство: утопія чи реальність? *Музична україністика: сучасний вимір. Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства Лю Пархоменко*. 1, 29–35.

Колесник О. (2014). *Художня інтерпретація як феномен культури*. (Дис. ... дра культурології). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.

Сімона де Бовуар (2017). *Друга стаття* (Н. Воробйова, П. Воробйов, Я. Собко, пер.). Київ: «Основи».

Цурканенко І. (2017). *Гендерний аспект музичної інтерпретації. Традиції та інновації у підготовці сучасного фахівця закладів культури і мистецтв (питання удосконалення організації навчальної та виробничої практики у вищих навчальних закладах культури і мистецтв I — II рівнів акредитації)*. Харків : Константа.

Цурканенко І. В. (2010). Гендерна семантика в дослідженнях виконавського процесу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наук. праць*, 29, 424–433.

Цурканенко, І. В. (2011). Гендерна тематика в дослідженнях музичного виконавства. *Мова і культура*. 14, 65–72.

Юань Сінь (2023). *Жіночі образи в операх Г. Генделя: сучасний досвід прочитання традиції*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків.

Born G., Hesmondhalgh, D. (2000). *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. (pp. 1-58). Berkeley, CA, and London: University of California Press.

Brett P., Wood E., & Thomas G. C. (2006). *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. Routledge.

Cook S., & Tsou J. S. (1994). *Cecilia reclaimed: Feminist perspectives on gender and music*. University of Illinois Press.

Drinker Sophie (1977). *Music and Women: A History of Women in Their Relationship to Music*. Washington: Zenger.

Fuller Sophie (1994). *Pandora's Guide to Women Composers: Britain and the United States from 1629 to the Present*. London: HarperCollins.

Jane M. Bowers, Judith Tick (1986). *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*. Urbana: University of Illinois Press.

Marcia J. Citron (1993). *Gender and the Musical Canon*. New York: Cambridge University Press.

Maus F. (1993). *Masculine Discourse in Music Theory*. Indiana University Press.

Monson I. (1996). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.

Solie R. A. (1995). *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. University of California Press.

Stefaniak Alexander (2021). *The Making of Clara Schumann: Strategies and Aesthetics of Performance in the Culture of the Musical Canon*. Bloomington: Indiana University Press.

Susan McClary (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press.

Tillard Françoise (1996). *Fanny Mendelssohn* (C. Nash. Trans.) Portland, OR: Amadeus Press.

КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ

1. Як музикознавство використовує міждисциплінарні підходи, зокрема гендерний?

2. У чому полягає взаємозв'язок гендеру та музики?

3. Як гендерні стереотипи впливають на тематику, стиль та сприйняття музики?

4. Які основні методи використовуються у гендерному аналізі музичного твору?

5. Як музика може слугувати інструментом для переосмислення гендерних уявлень?

6. Яку роль відіграє гендерний аналіз у розумінні соціокультурних процесів у музиці?
7. Які складові враховує методика «гендерного аналізу музичного твору»?
8. Які основні поняття використовуються у гендерному аналізі вокальної музики?
9. Як визначаються «маскулінний», «фемінний» та «андрогінний» типи виконавської інтерпретації?
10. У чому полягає відмінність між гендерною стабільністю та гендерною мобільністю у виконанні?
11. Як гендерна ідентифікація впливає на виконавський процес у вокальному мистецтві?
12. Як гендерні риси проявляються у вокальній та інструментальній інтерпретації?
13. Як змінювалися жіночі та чоловічі вокальні ролі в історичному контексті?
14. Як гендер впливає на вибір інструментів у музичному виконавстві?
15. У чому різниця між камерним і оперним виконанням з погляду гендерної ідентифікації?
16. Які основні риси «маскулінної», «фемінної» та «андрогінної» драматургії музичного твору?
17. Як у музиці проявляється гендерна семантика?
18. Які риси характерні для «маскулінної» та «фемінної» тембрової специфіки?
19. Як змінюється трактування жіночих образів в операх Г. Ф. Генделя у сучасних постановках?
20. Які гендерні архетипи використовуються у музично-театральних творах?
21. Які особливості гендерного аналізу композиторського письма?
22. Як проявляється «маскулінний», «фемінний» та «андрогінний» стиль у композиторській творчості?
23. Які музичні засоби можуть підкреслювати гендерну драматургію твору?
24. Як сучасні дослідники ставляться до розмежування «чоловічого» та «жіночого» стилю в музиці?

Розділ 7

**ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ КРИЗЬ
ПРИЗМУ ФЕНОМЕНОЛОГІЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ**



Дар'я ЖАЛЄЙКО
кандидат мистецтвознавства
доцент

*Виконавець, незалежно від свого бажання,
є толмачем твору і відроджує його,
переломивши крізь призму свого “я”.*

П.Казальс

*У творенні беруть участь виконавці, стаючи
співтворцями: якщо я йшов од внутрішньої пільми
до світла-тексту, то вони беруть світло тексту,
розтоплюють його у своїй індивідуальності
і повертають мене в ту пільму, з якої він виник.*

В. Сильвестров

Мотиваційне підґрунтя виконавського аналізу музичного твору в навчальній та професійній діяльності музиканта

Одним із завдань музичної інтерпретології як науки про музичну інтерпретацію є пошук адекватного підходу до розуміння та втілення авторського задуму музичного твору. Це сміливо можна назвати *надзавданням* для дослідника (виконавця), оскільки для досягнення цієї мети йому не достатньо лише наявності творчої уяви, результатів композиційно-драматургічного аналізу музичного твору та інформації щодо історичної епохи, в якій жив його автор. Тому реалізація у звучанні музичного твору — для виконавця є місією не тільки відповідальною, а й можна сказати — *«екстремальною»*: з погляду пошуків *первісних* смислів, які були віднайдені автором у таїні власної творчості. Але здатність «доторкнутися» і стати причетним до цієї таїни, щоб відтворити те, що звучало в уяві композитора, — дар, яким володіє не кожен музикант навіть з феноменальними музичними здібностями. Якщо поставити питання ще радикальніше, то воно буде звучати так: «А чи можна виконати це надзавдання через пошук власного емоційного “відгуку” на музичний твір? Чи можливо “впізнати” власні індивідуальні переживання, власну рефлексію — в образному змісті музичного твору й після цього створити його інтерпретаційну версію?». І дійсно, питання абсолютно закономірне та вказує на рішуче бажання дослідника з такою настановою — осягнути «всесвіт» музичного твору, не шукаючи його першопричини, тобто *особистості, що його створила*. Але хіба впізнати себе — як особистість із досвідом власних переживань у змісті музичного твору не означало б дістати змогу розпочати діалог — із творчою особистістю композитора?

Навіть із великої часової відстані та не будучи з ним особисто знайомим? К. Юнг одного разу висловив думку про те, що «установка на особистісне, що провокується питанням про особисті спонукальні причини творчості, абсолютно неадекватна твору мистецтва тою мірою, в якій твір мистецтва не людина, а щось надособистісне. Воно — така річ, яка не має особистості й для якої особистісне не є тому критерієм» (Юнг, 1996: 32). Неможливо не погодитися з висновком видатного психолога, адже художній твір апелює до позачасового виміру духовної реальності, що є *більшою* за особистість та ввібрала в себе позаособистісне. Проте носієм досвіду причетності до цієї реальності та «архітектором» її простору у звучності є якраз індивідуальність Митця — особистість, яка віднайшла спосіб прояву того «позаособистісного», що було притаманним її духовному досвіду та якому стало тісно в «...тимчасовості, обмеженої індивідуальністю» (там само:32). Наголосимо тепер тільки на тому, що *виконавська інтерпретація* є тим духовним перехрестям шляхів реалізації пізнавальної творчості, що розташоване виключно в позачасовій та позаособистісній системі координат, на якому все ж таки зустрічаються композитор і виконавець (дослідник) із власним життєвим та духовним досвідом, у свідомості якого, його творчій індивідуальності — відбивається безмежний океан художнього змісту музичного твору.

Визначення драматургії, семантики, композиторського задуму музичного твору — обумовлює завдання виконавського аналізу як складової частини художньої інтерпретації музичного твору, що, своєю чергою, можуть бути вирішеними за умови не тільки наявності художнього досвіду, але й, зокрема, тактильного, рухового, сенсорного та інших видів досвіду виконавця. Виконавська інтерпретація охоплює вирішення цілої низки завдань, що постають перед музикантом-практиком: від визначення інтонаційної форми музичного твору (зуківисотності, ритму, сили звуку, динаміки, агогіки, артикуляції тощо), осмислення художнього образу, інтонаційної «енергії» та драматургічного «сюжету» музичного твору, усвідомлення метроритмічних та інтонаційних тяжінь, відчуття інтонаційних зв'язків між частинами музичної форми до розуміння кореляції між собою всіх цих завдань, розв'язання яких підпорядковується єдиній меті — осягненню музичного твору: його музичної ідеї та композиторського задуму, щоб створити його інтерпретаційну концепцію (виконавську версію). За словами В. Москаленка, «...для інтерпретатора нотний запис твору — це не

сама музика, а “сміслові русло”, яке знову і знову вимагає свого наповнення потоком живої музичної думки. Читаючи ноти, інтерпретатор відразу ж уявляє музично-інтонаційні значення, що стоять за ними <...>. Перетворюючи слухові уявлення в музичні звучання, він включає у творчий процес *енергію власної виконавської моторики*. За всім цим незримо стоїть творчий потенціал музично-інтонаційного тезауруса інтерпретатора, який природним чином впливає у потік музичного розгортання, запліднюючи музично-інтонаційну сферу твору композитора своїми значеннями» (Москаленко, 2013: 24).

Для того, щоб зрозуміти що є виконавський аналіз, насамперед слід пам'ятати, що його **предметом** є *специфіка виконавської інтерпретації музичного твору*, а його функції мають амбівалентний характер: з одного боку, **результатом** такого аналізу може стати дослідницький опис виконавської версії музичного твору або навчально-методичні настанови, що можуть використовуватися в педагогічній діяльності музиканта, завдяки яким можливо виявити виразово-смісловий потенціал музичного твору; з іншого, — безпосередньо процес виконання музичного твору, створення його інтерпретаційної версії в реальному звучанні, ширше — *виконавський текст музичного твору*. Тому виконавський аналіз може здійснюватися з позиції реципієнта музичного твору: музикантом-дослідником, музикантом-виконавцем (зокрема — з власним виконавським досвідом інтерпретації музичного твору, що аналізується) і композитором, що може уявляти можливі способи виконавського інтонування свого твору.

Д. Вечером запропоновано визначення поняття виконавського аналізу як «специфікованого дослідження музичного твору, що спрямоване на його виконавську інтерпретацію» (Вечер, 2005: 6) та обґрунтування специфіки виконавського аналізу як «самостійного жанру системи аналітичних процедур, здійснюваних у рамках комунікаційної тріади «композитор — виконавець — слухач (музикознавець)» (там само: 6).

Дидактична мета розділу¹³⁶ — допомогти здобувачам вищої освіти підготуватись до практичних занять із навчальної дисципліни «Аналіз

¹³⁶ Матеріал розділу частково базується на наукових та навчально-методичних працях Д. Жалейко: Методичних рекомендаціях до вивчення навчальної дисципліни «Науково-дослідницька майстерність» для здобувачів вищої освіти закладів культури і мистецтва III–IV рівнів акредитації, другого (магістерського) рівня вищої освіти, галузі знань 02 Культура і мистецтво, спеціальності 025 Музичне мистецтво (2022), робочій програмі

та інтерпретація музики» за темою «Специфіка виконавського аналізу музичного твору», на які виносяться п'ять окремих питань:

1. Музичний твір як об'єкт інтерпретації;
2. Музичний твір та його розуміння виконавцем. Еталонне слухове уявлення музичного твору та виконавська версія музичного твору;
3. Композиторський задум музичного твору;
4. Виконавський аналіз музичного твору;
5. Компаративний аналіз виконавських версій музичного твору.

Також матеріали розділу можуть бути використані здобувачами вищої освіти для підготовки до написання магістерського дослідження — дипломної роботи магістра та відповідних її розділів: першого (теоретичного), що містить характеристику творчості митця (його творчий портрет), що є у фокусі дослідницької уваги, та другого / третього (аналітичного), що може містити виконавський аналіз музичних творів, аналіз виконавських версій музичного твору та/або їх компаративний аналіз.

Матеріали розділу можуть бути корисними здобувачам вищої освіти для розвитку критичного мислення, стати в пригоді під час написання рецензії на концерт, підготовки до інтерв'ю з митцем та, безперечно, — під час створення власної інтерпретаційної концепції музичного твору. Феноменологічний підхід до вивчення стильових засад музично-виконавської / композиторської творчості розкриває «генетичне» співвідношення між дослідженням феномена творчої особистості та виявленням закономірностей творчого процесу, що детермінуються унікальністю творчого мислення та індивідуального життєвого досвіду Митця.

Виняткової цінності набувають навички та результати виконавського аналізу музичного твору в педагогічній діяльності музиканта-практика, коли він опиняється в ситуації *передачі* виконавських навичок, знань та вмінь щодо створення інтерпретації музичного твору — своєму вихованцеві — через вербальне пояснення (інформацію щодо музичної драматургії твору, музичної ідеї, композиторського задуму та безпосередньо способів виконання музичного твору, звуковидобування, технічних прийомів тощо).

вибіркової навчальної дисципліни «Феноменологія творчої особистості» для здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти (2024), кандидатській дисертації «Кітч та його трансформація у творчості В. Сильвестрова» (2016).

**Виконавський аналіз музичного твору та динаміка взаємодії
його контекстуальних моделей**

Виконавський аналіз музичного твору здійснюється завжди крізь призму трьох вимірів музичного матеріалу за В. Москаленком: «реальних текстів у живому звучанні, у механічному записі та зафіксованих пам'яттю слухових уявлень музичного звучання — психологічних текстів» (Москаленко, 2013: 3). Під час здійснення виконавського аналізу має використовуватися дескрипція способу виконання музичного твору — характеристика особливостей застосування інтерпретатором засобів виконавської виразності, виконавської техніки (системи виконавських навичок / прийомів), а також — характеристика динаміки та комплементарності становлення й розгортання (розвитку) в часопросторі звучання музичного твору в інтерпретації виконавця: слухової антиципації, власне процесу музикування (звукovidобування) та звукорезультату. Тобто результат виконавського аналізу «повинен відповідати» на питання — «Як?»: «Як виконавцем може бути втілено композиторський задум музичного твору?», «Як виконавець актуалізує семантичний потенціал музичного твору?».

Зміст виконавського аналізу музичного твору — комплексне дослідження специфіки виконання музичного твору — виконавського втілення його інтерпретаційної концепції та виявлення багатоваріантної множинності його виконавської інтерпретації, простір якої детермінується композиторським задумом та виразово-смысловим потенціалом музичного твору.

Моделі виконавського аналізу можуть існувати в 3-х «амплуа», залежно від поставлених дослідником *цілей*, вектори яких можуть перетинатися та взаємодоповнювати один одного:

- 1) активна форма музичного інтерпретування, що здійснюється виконавцем як слуховий експеримент під час виконання музичного твору або в слуховій уяві (через психологічний текст музичного твору¹³⁷), метою якого є пошук його виконавської версії (зокрема — відбір єдиної його версії серед інших можливих¹³⁸);

¹³⁷ Зокрема, до такої форми можна віднести виконання інтерпретатором твору напам'ять (за В. Москаленком).

¹³⁸ Зауважимо, що коли ми розмірковуємо щодо творчих здібностей саме — геніальної особистості музиканта, то можна стверджувати, що цей «відбір» серед «рухомих інваріантів» уявлення звучання музичного твору може відбуватися миттєво, тобто результат здійсненої миттєво слухацької інтерпретації виконавця відразу реалізується у звучанні.

2) виклад інтерпретаційної концепції музичного твору, що спирається на засади теорії та методики музично-виконавського мистецтва й містить віднаходження та визначення способів виконавського втілення цієї концепції у звучанні, може виявляти специфіку виконавської версії музичного твору, потенційно можливі варіанти його виконавської інтерпретації;

3) аналіз виконавських версій музичного твору з погляду виявлення специфіки його виконання інтерпретаторами (аналіз «реальних текстів» у живому звучанні чи у звукозапису, хоч і зафіксовані пам'яттю слухові уявлення щодо звучання музичного твору — також можуть аналізуватися). У даному «амплуа» виконавський аналіз допомагає виявити особливості *виконавського стилю* інтерпретатора.

Отже, виконавський аналіз — це процес визначення способу виконавського інтонування віднайденого дослідником (виконавцем / слухачем) смислу музичного твору, що в широкому розумінні означає виявлення специфіки його виконавської інтерпретації.

До категорій виконавського аналізу належать: виконавське мистецтво, виконавська інтерпретація, музичний твір, музична ідея, композиторський задум, виконавське втілення композиторського задуму, інтерпретаційна версія музичного твору, виконавська версія музичного твору, інтерпретаційна концепція, виконавські засоби виразності, способи звуковидобування, виконавська драматургія, компаративний аналіз виконавських версій, виконавський стиль, виконавське мислення, виконавський текст, виконавська техніка, виконавська традиція, виконавська школа, виконавський репертуар, звукотворчість, звукотворча воля та ін.

Виконавський аналіз, так чи інакше, корелює з виявленням специфіки індивідуального виконавського стилю інтерпретатора, параметри якого визначаються особливостями *виконавських засобів виразності*, до яких належать:

- виконавська артикуляція;
- виконавський темпоритм;
- агогіка;
- динаміка;
- артикуляційний комплекс (за О. Тарасовою, 2003);
- педалізація (у фортепіанному виконавстві).

Також враховуються такі аспекти виконавського стилю, як художня техніка (система виконавських навичок, прийомів), туше, специфіка звуковидобування, тембрового «модельювання»; темброва диференціація фактури та фактурних пластів, фразування, атака звука, манера виконання, способи використання резонаторів, особливості інтонування, відтворення архітектоніки інтонаційної форми музичного твору (зокрема — відчуття виконавцем цілісності музичного твору в співвідношенні частин та цілого), особливості виконавської драматургії тощо.

Під час здійснення виконавського аналізу дослідник, безумовно, звертається до результатів як *композиційно-драматургічного аналізу* музичного твору, так і до результатів його *стильового та семантичного аналізу*, завдяки яким намагається досягнути музичну ідею твору, його композиторський задум. Створення інтерпретаційної версії музичного твору завжди спирається на власне уявлення дослідником його музичної ідеї: слухове уявлення інтонаційної форми, що має детермінуватися розумінням художньої ідеї музичного твору. Так само здійснюється аналіз виконавських версій музичного твору: це завжди віднаходження «потенційної» музичної ідеї твору, його авторського задуму й узагальнення аргументів, що підтверджують припущення про те, *як саме* музичну ідею твору / композиторський задум — уявляють собі виконавці. Звернемо увагу на те, що так звані «припущення» — як інтерпретація музичного твору (слухачка, музикознавча, виконавська) — спираються саме на розуміння дослідником композиторського задуму музичного твору, але претендують бути підтвердженими певною аргументацією, тобто усвідомлюватися — як достеменний факт.

Все це є підґрунтям для здійснення виконавського аналізу та створення дослідником виконавської версії музичного твору. І якщо аналіз способів втілення композиторського задуму музичного твору має спиратися на власний виконавський досвід інтерпретатора: наявність виконавської практики, відповідних фахових музично-виконавських компетентностей, знань історії виконавського мистецтва¹³⁹, то розуміння композиторського задуму — як «системи координат» для творчої уяви дослідника (виконавця/слухача) — апелює до пізнання особистості композитора / виконавця.

¹³⁹ Обов'язковість цих умов, поміж іншим, яскраво підтверджує існування історично інформованого виконавства, що вимагає певного аналітичного інструментарію пізнання цього феномена. Але це питання потребує значно більше уваги, ніж може бути йому приділено в даному розділі посібника, та є предметом окремого дослідження.

Саме світосприйняття митця, його музичне мислення — обумовлює його індивідуальний композиторський / виконавський стиль. Одним із найголовніших завдань виконавця у створенні виконавської версії музичного твору є розуміння специфіки індивідуального стилю композитора. Світовідчуття композитора детермінує композиторський задум музичного твору, а також його еталонне слухове уявлення. Виконавець (дослідник) формує своє власне еталонне уявлення звучання музичного твору, але спираючись на розпізнавання та визначення його композиторського задуму. За результатами цього визначення відбувається остаточне формування у дослідника (виконавця) еталонного уявлення звучання музичного твору та водночас остаточне визначення способу виконавського інтонування.

Ось чому так важливо розуміти особливості *світосприйняття* / *світовідчуття* композитора — щоб створити виконавську версію музичного твору, що є адекватною його композиторському задуму. І, навпаки, через виявлення специфіки виконавської інтерпретації музичного твору, виконавська версія якого опинилася у фокусі дослідницької уваги, — охарактеризувати індивідуальний виконавський стиль інтерпретатора, його власну інтерпретаційну концепцію музичного твору, зробити висновки щодо світогляду виконавця як творчої особистості. Безумовно, що знання особливостей світовідчуття виконавця — також впливає на результат виконавського аналізу, тому що на підставі цих знань дослідник може визначити *специфіку втілення* композиторського задуму виконавцем та виявити *виразово-смысловий потенціал* музичного твору.

Зазвичай кристалізації авторського задуму у свідомості Митця передують ланцюг психологічних / соціально-психологічних передумов, що впливають безпосередньо на мотивацію творчості. За А. Мухом (1979), саме психологічна установка Митця є результатом його творчого волевиявлення, що характеризує його *потребу в реалізації* ментального творчого процесу. Психологічний план «генезису» твору обумовлює його творчий задум (Муха, 1979). У продовження цієї думки, С. Шип визначає останній як «умовно виділену фазу психологічного процесу створення музичного твору» (Шип, 2009).

Отже, виявлення специфіки світовідчуття Митця — є одним із головних завдань виконавського аналізу музичного твору, вирішення якого дозволяє створити інтерпретаційну концепцію музичного твору, що є адекватною його

авторському задуму; або **охарактеризувати** інтерпретаційну концепцію музичного твору з позиції створення її «співавтором» — виконавцем музичного твору. Виявлення специфіки світовідчуття Митця є неможливим без вивчення його особистості.

Феномен творчої особистості в дослідницькій оптиці

Особистість Митця завжди є *чимось значно більшим*, ніж його твори. Це — загальновідома істина. Мова йде про творчу енергію, що виникає завдяки всеосяжному, тотальному для свідомості людини принципу творення, що є притаманним душі Митця. Творча особистість (***Homo Creator***) — це людина, що рефлексує світ (за Л.Шаповаловою) та створює щось *нове*. Але творча енергія та принцип творення (власне — так звана *таїна творчості*) здатні посилити особистісний, унікальний та безмежно глибокий внутрішній світ Людини — її *Мікрокосм*. І це є неодмінною умовою прояву творчої екзистенції Митця — процес віднаходження ним цього мікрокосму та вихід за його межі, під час якого відбувається ***самореалізація особистості***. Вихід за межі *власного «Я»* як спроба пізнання світу — *Макрокосму* — та віднайдення високої істини Буття становить екзистенційний сенс життєвого шляху Митця як творчої особистості та реалізується в його творах. Тому унікальною здібністю творчої особистості¹⁴⁰ є здатність до *сміслотворення* через власне пізнання духовної реальності та істини, *здатність до світотворення через художні образи*, що відбивається в змісті її творів. Результат самореалізації творчої особистості композитора стає новою точкою відліку для запуску тих механізмів реалізації власних здібностей музикантом-виконавцем, завдяки яким у звукотворчості народжується *нове життя* музичного твору, його оновлений «художній всесвіт».

За Г. Олпортом, «Особистість — це динамічна організація тих психофізичних систем всередині індивіда, які визначають характерні для нього поведінку та мислення» (Allport, 1937: 26). Повним спектром елементів індивідуальності, що охоплює діапазон її загальних рис та становить стрижень структури особистості, є пропріум (*proprium*). Цим терміном вчений, якого називають «архітектором психології особистості», позначив

¹⁴⁰ Звернемо увагу на те, що в даному контексті мова йде саме про Митця, Художника-творця. Але поняття творчої особистості є значно ширшим: не кожна творча особистість є митцем, тобто людиною, чия творча діяльність є мистецтвом.

«...всі аспекти людини, що створюють її унікальну особистість» (Allport, 1937: 56). Пропріум, на його думку, «...характеризує також позитивну, творчу якість людської природи, що спрямована на розвиток» (там само: 58). Пропріум обумовлює не тільки усвідомлення власної самості, індивідуальності, а й потребу в самоактуалізації, чим для творчої особистості і є, власне, *творчість*.

Потреба особистості в *діалогічності* власної екзистенції — виразити себе, свій внутрішній світ у певному *змісті* (сміслі) — відрізняє її від індивіда. Це відбувається тільки за умови взаємодії її внутрішнього світу із зовнішнім: набуття власних вражень, власного досвіду «спілкування» зі світом та його рефлексії через транслювання смислів, що народжуються у внутрішньому світі, — у світ зовнішній, щоб ці смисли мали можливість розкритися. Музичні твори, що інтерпретуються багатьма поколіннями дослідників та виконавців, свідчать про масштабність особистості, що їх створила, та можливість безсмертя *Homo Creator*. Однак інтерпретувальне мислення особистості — це також рефлексія, спосіб сприйняття світу. Переживання особистості завжди спрямовані саме на осягнення істини Буття, а результати процесу пізнання світу, усвідомлення власних переживань протягом життєвого шляху людини — акумулюються в її особистісному досвіді. Особистість інтерпретує реальність та завдяки розумінню, інтерпретації власного досвіду «створює» свій внутрішній світ. Глибина відображення дійсності, що переломилася через людську свідомість у музичному творі, народжує безмежний простір для його інтерпретації, що є свідомством постійного «відкритого» діалогу між *Homo Creator* та світом.

Німецький психолог та психоаналітик Е. Фромм дає наступне визначення особистості: «Під особистістю я розумію цілісність вроджених і надбаних психічних властивостей, які характеризують індивіда та роблять його унікальним», а творчість він визначає як «...здатність дивуватися та пізнавати, вміння знаходити рішення в нестандартних ситуаціях <...> це націленість на відкриття нового й здатність до глибокого усвідомлення свого досвіду» (Фромм, 2010: 23). Саме життєвий (*особистий і особистісний*) *досвід* та його усвідомлення відіграє провідну роль у реалізації творчого процесу. Психологія творчості здатна відповісти на багато питань щодо психологічних, емоційних та інтелектуальних потенціалів людини. Але, мабуть, одними з головних, центральних її понять, що використовуються для розуміння творчого процесу, є такі поняття, як *творча уява* та *пам'ять*.

Саме пам'ять людини є своєрідним *«резервуаром»* для творчої уяви. Когнітивна теорія пам'яті свідчить, що *пам'ять* — потужна ланка в складному «ланцюзі» сприйняття та переробки інформації, що водночас є психічним процесом. Цей тонкий механізм пізнання світу формує як внутрішній світ особистості, її самоусвідомлення, так й інтенціональність її переживань, зокрема і як постійне тяжіння до *впізнання себе в Іншому*.

Принагідно зауважимо, що саме в надрах **когнітивної психології** зародилася і теорія інтерпретації. Дослідження психологічних закономірностей інтерпретації митцем свого особистого життєвого досвіду дозволяє виявити світоглядні настанови його творчості, що можуть існувати як результат проєкції його власного духовного досвіду на зміст музичних творів.

Життєвий досвід творчої особистості, безумовно, формує її світовідчуття. Тому дослідження індивідуального творчого шляху Митця, що спирається на достовірні джерела інформації (починаючи від документів: щоденників, епістолярію і завершуючи дисертаціями, присвяченими постаті Митця), може допомогти сформувати уявлення щодо його світосприйняття. Вивчення життєвого шляху композитора, складання його творчого, психологічного портрета допоможуть досліднику виявити специфіку його світовідчуття та світосприйняття як передумову створення композиторського задуму музичного твору, в образно-емоційному змісті якого може бути відбито підсумок його душевних переживань, усвідомлення особистого духовного досвіду. Свідомість слухача (виконавця) також спрямована на так зване «впізнавання» власних емоцій, переживань та образів, які можуть існувати в його пам'яті, тому музичні образи в процесі їх сприймання реципієнтом постають для нього як *«тригери»*, що можуть сприяти самоусвідомленню. Саме в цьому полягає один з механізмів запуску *переживання катарсису* під час активного слухання музики.

Складно переоцінити важливість аргументованого дослідницького опису світосприйняття митця через реконструкцію його психологічного портрета, життєтворчості, аналізу його темпераменту, поведінки, національної школи, до якої він належить як митець, впливу оточення, історичної доби, інтелектуального середовища, завдяки яким відбувався процес становлення його особистості, а також виявлення художніх образів музичних творів, що пов'язані з його особистісною рефлексією (життєвим досвідом), певними філософськими, релігійними, особистісними переконаннями. Все, що

вплинуло на формування своєрідної «психограми» Митця та знайшло відбиток у його психографії (за Л. Кияновською), — допомагає досліднику зрозуміти особливості його світосприйняття.

Безсумнівно, накопичення *музично-інтонаційного слухового досвіду / музичного тезауруса* — також корелює з індивідуальним процесом життєтворчості митця, персоногенезом: як от сприймання ним так званого «інтонаційного словника епохи» (інтонаційного фонду доби), вплив національної композиторської / виконавської школи на кристалізацію стилю його творчості. Механізм музичної пам'яті, яка «увібрала» в себе досвід музично-інтонаційних переживань, що відбувалися протягом життя, безперечно, впливає на *акмулювання* «світу» художніх знаків та образів, що породжує свідомість митця, та який віддзеркалюється в його творах (виконавських версіях). Цей механізм є невіддільним складником процесу формування індивідуального композиторського / виконавського мислення.

Творчість як свобода: простір варіантів виконавської інтерпретації та алгоритм їх відбору

Озвучення інтерпретатором тексту музичного твору є творчим процесом та екзистенційною ситуацією, за якої відбувається реалізація особистої свободи, творчого волевиявлення через розкриття перед слухачем потаємних «ландшафтів» духовного світу виконавця. Фактором створення такої реальності є індивідуальний життєвий досвід виконавця, зокрема, пам'ять як резервуар творчої уяви, здатність зберігати та відтворювати переживання минулого, без якої неможливо розпочати процес усвідомлення композиторського задуму музичного твору і, врешті-решт, стати його «співавтором». Ідеали та ціннісні орієнтири як невіддільні компоненти свідомості, що впливають на самотворення особистості, формування власного духовного світу людини та її здатності естетично сприймати дійсність, обумовлюють неповторність її творчого прояву, що є *апріорі персоніфікованим*. Але чи існують межі прояву цієї свободи? Виконавець, як і актор, дійсно, має «вживатися в роль», що маніфестує «всесвіт» музичного твору, творчий *мікро-* і *макрокосм* композитора. Розкриття виразово-смыслового потенціалу музичного твору стає можливим тільки за умови розуміння виконавцем його композиторського задуму, музичної ідеї.

Власне, саме адекватне втілення інтерпретатором композиторського задуму є тим найвищим критерієм «оцінювання» реципієнтом виконавської

інтерпретації, що може достеменно засвідчити «вірність тлумачення» виконавцем музичного твору. З одного боку, розуміння та втілення музичної ідеї твору надає виконавцеві «плацдарм» для реалізації власної творчої свободи, щоб здійснити серед простору багатоваріантної множинності виконавської інтерпретації персональний вибір (створення) тієї версії музичного твору, що є максимально відповідним виразником його *творчого «Я»*. З іншого боку, композиторський задум музичного твору є тим маяком в океані багатовимірної реальності виразово-сміслових можливостей музичного твору, що детермінує свободу творчого волевиявлення виконавця.

Отже, виконавський аналіз музичного твору ґрунтується на зустрічному русі двох напрямків пізнавальної думки: осягненні авторського задуму музичного твору, що є неможливим без розуміння світовідчуття композитора, уявлення про яке має складатися із перевірених джерел інформації, присвячених реконструкції персонігенезу митця, аналізу музичного твору, що інтерпретується, знайомства з його існуючими виконавськими версіями (відповідає інтонаційно-репродуктивному напрямку — за В. Москаленком, 2013). А також виконавський аналіз стає можливим за умови виявлення музичної ідеї твору, пізнання якої перетинається з «інтонаційним пошуком оновлення музичного сприйняття твору» (інтонаційно-продуктивний напрям — за В. Москаленком, 2013), і, як наслідок, остаточного створення власної виконавської версії музичного твору, у якій відбито музичне мислення та світовідчуття як композитора, так і виконавця. Тому, під час створення виконавської версії музичного твору для музиканта-інтерпретатора головною метою стає розуміння специфіки власного виконавського стилю та індивідуального композиторського стилю митця, твір якого виконується.

Славнозвісний бюффонівський вислів «Стиль — це є сама людина» підтверджує наскільки феномен *Homo Creator* для дослідників є єдиною об'єктивною мірою усвідомлення ним же породженого «всесвіту» його творів. І всі, хто в цей всесвіт занурюються, розуміють важливість вивчення психологічно-світоглядних засад музично-виконавської, композиторської творчості через глибинне пізнання цілісності художнього світу митця на всіх етапах його творчого становлення, виявлення особливостей його життєтворчості та світовідчуття, що також є одним з найважливіших умов виконавського аналізу музичних творів.

Виконавський аналіз, який здійснюється крізь призму феноменології творчої особистості, охоплює великий спектр завдань, що виникають в його процесі, вирішення яких допомагає реконструювати та осмислити композиторський задум музичного твору. А саме — виявити значення в персоногенезі — доленосних життєвих подій, вчинків та діяльності людини як факторів її духовного зростання та їх надихаючої сили, що екстраполюється на творчий процес, а також впливу оточення та творчого діалогу на формування світосприйняття особистості як «цілісної індивідуально-своєрідної сукупності психофізіологічних систем — рис особистості, що формуються прижиттєво» (за Г. Олпортом) (Allport, 1937). Розпізнавання життєтворчих процесів, що віддзеркалюють особливості світосприйняття митця — індивідуальності, що будує себе в *персоногенезі* — **унікальному життєвому шляху** Людини, безумовно, здійснюється через розкриття змісту психології творчого процесу і має спиратися на переконливі факти біографії митця, правдиві джерела інформації. Визначення впливу *персоногенезу* — життєвого шляху митця на специфіку формування його індивідуального композиторського/виконавського стилю — становить генеральну практичну мету вивчення феноменології творчої особистості музиканта, результати якого можуть бути ефективно використані під час здійснення виконавського аналізу і, навпаки, коли мова йде про аналіз виконавських версій, то підсумкові результати виконавського аналізу слугують значною мірою підґрунтям для складання уявлення про творчу особистість виконавця.

Вивчення феномена творчої особистості дає змогу відтворити цілісне уявлення щодо композиторського мислення митця / інтерпретаційної концепції музичного твору. Психологічний /творчий портрет митця, що може бути складений на підставі фактологічних даних його життєтворчості, є джерелом пізнання формування композиторського мислення митця, виявлення кристалізації його індивідуального композиторського (виконавського) стилю. Виконавський аналіз інтерпретаційних версій музичного твору у світлі феноменології особистості дозволяє виявляти специфіку виконавської інтерпретації музичного твору, спираючись на характеристику світогляду виконавця, сформулювати наукові гіпотези щодо взаємозв'язку фактів *персоногенезу* композитора із семантикою його музичних творів / *персоногенезу* виконавця з його інтерпретаційною концепцією музичного твору, а також — визначати особливості

індивідуального композиторського / виконавського стилю, враховуючи принципи спадкоємності композиторських та музично-виконавських традицій, специфіку еволюції індивідуального композиторського / виконавського стилю, наявні класифікації (типології) виконавських стилів. До цього слід обов'язково додати, що здійснення виконавського аналізу (як і будь-якого виду аналізу музичного твору), тією чи іншою мірою, завжди буде спиратися на дослідження життєтворчості митця, що своєю чергою, має інтердисциплінарний вимір¹⁴¹. Це відбувається тому, що *пізнання особистості митця, власне, його пропріума є тим ключем* для музикознавчої, виконавської та слухачької інтерпретації, що відкриває для дослідника можливість розуміння індивідуального композиторського стилю та композиторського задуму музичного твору, а також — різноманіття його виконавських версій через усвідомлення особливостей виконавського стилю кожного музиканта, який втілює зміст (художню ідею) музичного твору в його звучанні.

Виконавський аналіз музичного твору, що здійснюється з урахуванням результатів вивчення особистості Митця як *творчої індивідуальності* — може мати умовний **АЛГОРИТМ** (завдання, що відбивають зміст даного аналізу):

1. Опрацювати джерельну базу дослідження, що має складатися з джерел вивчення особистості композитора, музичний твір якого аналізується, а також — особистості виконавця, якщо у фокусі дослідницької уваги — виконавська версія музичного твору. Варто також звертатися до наукових праць із психології особистості, психології музичного сприйняття, історії виконавського мистецтва, виконавської інтерпретації, методики формування виконавської майстерності. Слід використовувати достовірні джерела інформації задля вивчення персоногенезу творчої особистості, а також *джерела особового походження*:

- епістологічні документи (листування митця, листування оточення митця, в якому присутня інформація про нього);
- опубліковані щоденники митця, архівні документи, мемуари;
- автобіографію митця, спогади (зокрема — спогади оточення митця);
- монографії, присвячені дослідженню життєтворчості митця;

¹⁴¹ Основні концепти цього напрямку фокусуються навколо досліджень в галузі філософії, історії, психології особистості, психології сприйняття, психології творчості, персонології, акмеології, герменевтики, епістології, біографістики та ін.

- наукові, науково-популярні, навчально-методичні праці, книги, автором яких є сам митець;
- наукові статті, що висвітлюють життя та творчість митця, а також — рецензії, відгуки (щодо творчості / концертної діяльності митця тощо);
- дисертації, що присвячені дослідженню творчості митця;
- наукові праці, в яких викладені думки оточення митця щодо його творчості / життєтворчості (висловлювання друзів, колег, учителів, учнів);
- наукові розвідки, що присвячені дослідженню історії створення та /або композиційно-драматургічному / семантичному аналізу музичного твору, виконавський аналіз якого здійснюється дослідником, зокрема — критичні статті, рецензії, присвячені аналізу виконавської версії музичного твору;
- інтерв'ю з митцем (аудіозапис, відеозапис, стенограма, прямий ефір, зокрема — власне інтерв'ю (бесіда) дослідника з митцем / оточенням митця, опубліковані інтерв'ю);
- документальні фільми;
- науково-популярні праці, художня література, що ґрунтується на історичних, біографічних фактах, біографічні фільми;
- наукові джерела, що дають досліднику уявлення про історичну / Новітню добу, в яку жив / живе митець.

Виняткове значення для дослідника будуть мати такі джерела інформації, як *епістологічні документи, щоденники, інтерв'ю з митцем*, оскільки вони не містять суб'єктивної інтерпретації біографічних даних / фактів, пов'язаних з життєтворчістю митця, а також — *мемуари, наукові, науково-популярні, навчально-методичні праці, книги*, автором яких є сам митець, та *архівні документи*.

2. Скласти творчий / психологічний портрет митця¹⁴², використовуючи принцип *відтворення*, спираючись на достовірні факти біографії митця, «реконструюючи» образи, події, особистісні мотиви, рушійні сили, що мали вплив на його творчість та формування світогляду:

¹⁴² Складання цілісного творчого портрета Митця є неможливим без знання його творчості, слухацької інтерпретації не тільки музичного твору, аналіз якого здійснюється дослідником, а й всього спектра музичних творів композитора / максимальної кількості записів виконання музичних творів різних жанрів та епох виконавцем, інтерпретаційна версія музичного твору якого аналізується в дослідженні. Тобто для дослідника під час складання творчого портрета Митця важливо скласти уявлення щодо його творчої спадщини / концертно-виконавського репертуару.

1) дослідити основні етапи життєтворчості митця, виявити такі її параметри та факти:

- історична епоха, до якої належить життєтворчість митця;
- місце народження, національна ідентичність, генотип («генокод») — успадкування митцем рис особистості, здібностей, обдарованості, таланту від батьків та пращурів (зокрема — і як припущення);
- приналежність до певної генерації, національної школи;
- періодизація творчості (за можливістю її виявлення — в межах часу для виконавського аналізу музичного твору / за наявністю періодизації творчості, що існує в наукових розвідках);
- період *творчої кризи* (екзистенційної кризи): характеристика її ознак та передумов;
- **акме** — період творчого «розквіту», кульмінаційної вершини самоактуалізації в життєтворчості митця;
- жанрово-стильові домінанти творчості / репертуарні пріоритети (концертно-репертуарний список);
- еволюція індивідуального композиторського / виконавського стилю (за можливістю дослідника встановити цей факт у межах часу для виконавського аналізу музичного твору / за наявності підтвердження цього факту в наукових розвідках);

2) виявити особливості творчої індивідуальності митця — риси його особистості, що можуть бути як вродженими властивостями психіки, або сформувалися через генетичну обумовленість на основі особистого / особистісного досвіду, так і такі, що сформувалися протягом життя (в персоногенезі митця). Для досягнення цієї мети слід звернути увагу на вирішення наступних завдань:

- дослідити «генофонд», **епігенетику, оточення** (за Л. Кияновською), що вплинуло на розвиток митця як творчої особистості: виховання (батьки, родичі, вихователі, наставники), освіта (домашня освіта, вища освіта, приватні заняття, відвідування майстеркласів, навчання в різних інституціях), спілкування з наставниками та Вчителями протягом життя, дружба, сім'я, спілкування з колегами, учнями та ін.;
- виявити фактори, що вплинули безпосередньо чи опосередковано на формування світогляду митця, його композиторської / виконавської

майстерності, творчого мислення: композиторська / виконавська школа, учителі, кумири, оточення, мистецькі напрямки (впливи), філософські, релігійні вчення, практики; а також — хобі, захоплення, наукові дослідження (власні наукові розвідки), відвідування окремих мистецьких заходів (концертів, спектаклів, експозицій тощо), що потенційно могли б вплинути на саморефлексію та творче натхнення митця;

- виявити значні події в житті митця, що мали супроводжуватися глибокими екзистенційними переживаннями: доленосні події, трагічні події, кохання, географічне переміщення (зміна місця проживання), події під час навчання, в кар'єрі та ін.; виявити можливу (або реальну) кореляцію досвіду цих переживань з *програмою музичних творів*, їх *образним змістом*;

- визначити тип темпераменту митця, психотип (інтроверсійні, екстраверсійні, амбіверсійні та ін. риси особистості); ціннісні орієнтири особистості митця та мотиви його діяльності, поведінки¹⁴³, вибору професійних та творчих пріоритетів, вольових вчинків, творчої волі, що виявляють свій особистісний смисл у персоногенезі митця та формують його *емоційний* та *вітальний* інтелект, увиразнюють його прагнення і цілі (*гіпотетичні* висновки дослідника);

- зазначити види діяльності митця з визначенням провідних смислотворчих, допоміжних та ін. видів діяльності для універсальної творчої особистості (за О.Комендою, 2020), спираючись на ієрархію мотивів та виявлення в персоногенезі митця такого феномена як «зсув мотиву на ціль» (за О. Леонтєвим, 1975);

- виявити особливості світовідчуття Митця, спираючись на факти його біографії, його саморефлексію: висловлювання щодо власної творчості, філософських, релігійних, моральних переконань, естетичних почуттів, ціннісного ставлення до мистецтва та ін.;

3) виявити взаємозв'язки фактів біографії митця, психологічних властивостей його особистості (темпераменту / психотипу) з процесом творчості, а також їх вплив на формування **світогляду**, що разом із

¹⁴³ Можна також віднести до цих завдань — визначення провідних рис характеру Митця, що має спиратися на достовірні джерела (об'єктивні висновки дослідників): суб'єктивна інтерпретація мотивів поведінки особистості завжди є припущенням, що має бути коректно викладеним, оскільки характер — є не особистісною, а оціночною категорією.

творчим (композиторським / виконавським) мисленням митця становить єдине ціле та обумовлює кристалізацію індивідуального композиторського / виконавського стилю;

4) виявити ознаки спадкоємності композиторських / музично-виконавських традицій у композиторській / виконавській творчості митця; виявити вплив національних шкіл на формування композиторського / виконавського стилю митця;

5) визначити вплив особистих психологічних рис митця, його світовідчуття на формування цілісності «художнього світу» його творів / інтерпретаційних концепцій музичних творів. Охарактеризувати особливості композиторського / виконавського стилю митця, спираючись на результати проведених досліджень.

3. Здійснити виконавський аналіз музичного твору у світлі феноменології творчої особистості (враховуючи результати попередніх досліджень — вирішення завдань пунктів **1** та **2** даного алгоритму):

1) визначити час і умови (історію) створення музичного твору, до якого періоду творчості композитора він належить, **його місце** в репертуарі виконавця (історія концертних виконань, можливі причини залучення цього твору до репертуару), а також — проаналізувати етап персоногенезу, що відповідав часу створення опусу / інтерпретаційної концепції музичного твору, або передував йому: основні події, вплив оточення, творчі натхнення, думки й почуття (за наявністю документального підтвердження, біографічних свідочств);

2) здійснити композиційно-драматургічний (структурно-функціональний) аналіз музичного твору, охарактеризувати його образний зміст (за визначенням самого дослідника), музичну драматургію;

3) визначити стильову та стилістичну специфіку музичного твору, специфіку трактування жанру композитором:

- проаналізувати засоби музичної виразності (лад, тональний план, гармонію, мелодію, музичну фактуру, ритм, тембріку);
- виявити специфіку жанрової драматургії;
- визначити трактування жанрової назви та виявити можливі жанрові підтексти;

4) виявити як персоногенез автора обумовив формування його світовідчуття, що віддзеркалюється (чи за припущенням дослідника — мало

б віддзеркалитися) в **композиторському задумі** музичного твору як репрезентанті світогляду митця та його особистого досвіду:

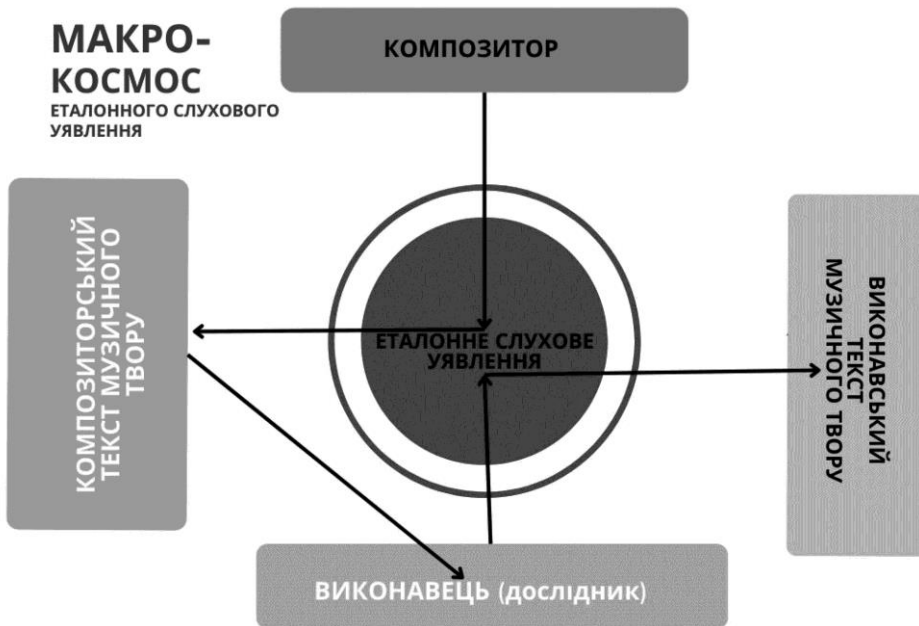
- визначити композиторський задум твору: за наявності — звернути увагу на **програмну назву, авторську присвяту, авторські вказівки, авторську передмову** та визначити їх вплив на образний зміст музичного твору; визначити витоки програми твору (аналогії, інтерпретація сюжетів з інших видів мистецтв; надихаючі образи та факти персоногенезу, їх рефлексії, історичні події, прототипи, філософсько-концепційна спрямованість, інтертекстуальні, асоціативні зв'язки, монограми тощо), а також — віднайти та дослідити підкріплені правдивими свідоцтвами — **авторські висловлювання, коментарі щодо задуму твору** та всю достовірну інформацію, що допоможе встановити реальний композиторський задум музичного твору (за В. Москаленком, 2013);

- виявити зв'язки між організацією музичного матеріалу, технікою композиції, використанням композитором принципу цитування, алюзії, зверненням до фольклорних витоків та ін. — і всієї інформації, що містить **авторський текст** (зокрема, визначення головної тональності твору або його частин, увага до — темпу, метру, зазначеного динамічного плану, авторських рекомендацій щодо способу виконання, ремарок) з *умовно-реальним авторським задумом*, виявлення якого спирається на знання дослідником специфіки індивідуального стилю композитора, принципу композиторського мислення, особливостей стилю епохи, в яку він жив, та визначення особливостей композиторської / виконавської школи, до якої він належить (зокрема — через виявлення особливостей світогляду людини в контексті історичного часу, специфіки національного менталітету);

- завдяки вивченню картографії персоногенезу митця стає можливим здійснити її проєкцію на процес виявлення музичної семантики твору в контексті віднаходження *гіпотетичного* композиторського задуму (за В. Москаленком) через припущення дослідника. Свобода інтуїтивного уявлення інтерпретатора щодо визначення даного типу композиторського задуму може спиратися, зокрема, на встановлення гіпотетичних зв'язків між образним змістом музичного твору та рефлексією автора певних подій свого життя, саморефлексією (втілення почуттів та переживань, що могли бути пов'язані з реальними подіями життя, оточенням композитора, «поворотами» його долі), а також припущення дослідника може спиратися на результати виявлення особливостей темпераменту / психотипу

особистості композитора, його особистісного досвіду та їх впливу на *смісло-* та *формотворення* музичного твору, образний зміст музичного твору, динаміку розгортання музичної драматургії, засоби виконавської виразності, що є «зашифрованими» в авторських вказівках та ін.;

- визначити музичну ідею твору як *складову частину авторського задуму* — музично-інтонаційну установку, яка є результатом творчого слухового експерименту, що «націлений на формування власної версії музичного твору інтерпретатором» (за В. Москаленком, 2013: 26) та визначити **еталонну версію музичного твору** — слухове уявлення його звучання дослідником. Слід зазначити, що саме на цьому етапі відбувається процес **відтворення та** перетворення «сміслового ядра» композиторського задуму музичного твору в його інтерпретаційній версії: своєрідна «зустріч» свідомості композитора та інтерпретатора, народження інтерпретаційної версії музичного твору як результату *творчої слухової уяви реципієнта*;



5) визначити потенціал авторського задуму та музичної ідеї через втілення послідовності музичних подій, їхнього становлення-розгортання в музичному творі та, власне, визначити їхню кульмінацію; водночас — виявити музичну драматургію твору (емоційний модус твору, його образну

сферу та, зокрема, й власні, індивідуальні почуття та переживання, що виникають під час уявлення його звучання, прослуховування чи виконання);

б) проаналізувати авторські позначки, ремарки та коментарі щодо засобів виконавської виразності, способів виконання, що містить композиторський текст музичного твору; виявити як вони сприяють втіленню авторського задуму музичного твору;

7) створити інтерпретаційну версію музичного твору (через її слухове уявлення / звучну реалізацію, виконання):

- враховуючи результати вирішення всіх вищезазначених завдань, проаналізувати засоби виконавської виразності, що мають сприяти втіленню композиторського задуму музичного твору та його інтерпретаційної концепції, що належить досліднику (виконавцю): виконавський темпоритм, динаміку, виконавську артикуляцію, агогіку, педалізацію тощо;

- визначити особливості власної виконавської моторики, що бере участь у творчому процесі перетворення слухових уявлень у реальне звучання; на основі цього аналізу визначити способи виконання (специфіку виконавської інтерпретації музичного твору), що характеризують весь спектр засобів виконавської виразності, арсенал виконавської техніки як системи виконавських навичок, прийомів, специфіку звуковидобування, здійснення тембрової диференціації елементів музичної фактури / фактурних пластів, специфіку виконавського інтонування, фразування, відтворення архітектоніки інтонаційної форми музичного твору (зокрема — відчуття виконавцем його цілісності у співвідношенні частин та цілого), особливості виконавської драматургії;

- охарактеризувати інтерпретаційну версію музичного твору через визначення її відповідності втіленню авторського задуму музичного твору;

- за умови використання виконавського аналізу в працях із методики викладання музично-виконавських дисциплін / методики формування виконавської майстерності — доречним буде визначити виконавські труднощі у віднаходженні та реалізації способу втілення еталонного слухового уявлення музичного твору, його інтерпретаційної версії, що є адекватною авторському задуму, та шляхи подолання цих труднощів;

8) проаналізувати різні редакції та виконавські версії музичного твору з метою виявлення різних інтерпретаційних концепцій музичного твору і, як наслідок, поглибити своє розуміння авторського задуму, відкрити простір варіантів виконавської інтерпретації музичного твору, нові обрії його

образного змісту, що йому іманентно властиві, та специфіку виконавської інтерпретації музичного твору, що залежить від індивідуального виконавського стилю музиканта;

9) для здійснення **аналізу виконавської версії**¹⁴⁴ музичного твору є доцільним розв'язання наступних завдань:

- скласти творчий / психологічний портрет як композитора, так і **виконавця** музичного твору, дотримуючись вказівок пункту **2** даного алгоритму виконавського аналізу, а також пункту **1** — задля опрацювання теоретичної бази дослідження;

- здійснити композиційно-драматургічний, стильовий та семантичний аналіз музичного твору, дотримуючись вказівок пункту **3 (1-6 пп.)**;

- проаналізувати засоби виконавської виразності, що мають сприяти втіленню композиторського задуму музичного твору та створенню його оригінальної інтерпретаційної концепції виконавцем: виконавський темпоритм, динаміку, виконавську артикуляцію, агогіку, артикуляційний комплекс (за О. Тарасовою), педалізацію тощо;

- виявити специфіку виконавської інтерпретації музичного твору через характеристику всього спектра засобів виконавської виразності, арсеналу виконавської техніки (технічної досконалості туше) як системи виконавських навичок, прийомів; особливостей звуковидобування, здійснення тембрової диференціації елементів музичної фактури та фактурних пластів, особливостей інтонування, фразування, відтворення архітектоніки інтонаційної форми музичного твору (зокрема — відчуття виконавцем його цілісності у співвідношенні частин та цілого);

- визначити ставлення виконавця до композиторського тексту музичного твору: до дотримання умов точного виконання авторських ремарок, вказівок;

- визначити специфіку виконавської драматургії музичного твору, виконавська версія якого аналізується: визначити потенціал авторського задуму та музичної ідеї через виконавське втілення «музичних подій», їх становлення-розгортання в музичному творі та, власне, — їхньої кульмінації; виявити принципи «режисерування» виконавцем динаміки становлення та розгортання музичних образів твору;

¹⁴⁴ Матеріалом дослідження є музичний твір у виконавській (слухацькій) інтерпретації. Під час дослідження може здійснюватися аналіз виконавських версій **в аудіо- та відеозаписі**, концертному виконанні, а також — аналіз музичного твору у **виконанні дослідника**.

- на підставі результатів дослідження — охарактеризувати інтерпретаційну концепцію виконавської версії музичного твору: музичну ідею, розкриття виконавцем композиторського задуму, втілення музичної драматургії твору;

- на підставі результатів здійсненого аналізу надати характеристику індивідуальному виконавському стилю інтерпретатора, визначити тип його музично-виконавського мислення, виконавський тип, до якого належить музикант: наприклад, узагальнюючий тип музично-виконавського мислення — аполонічний / діонісійський / орфічний музично-виконавський архетип — за класифікацією О. Катрич (2000: 9); тип музиканта-виконавця згідно з типом його звукотворчої волі: класичний, романтичний, експресіоністичний — за К. Мартінсенем (1937) та за іншими класифікаціями;

10) *компаративний аналіз виконавських версій* музичного твору також може здійснюватися завдяки використанню алгоритму виконавського аналізу та допомагає виявити спільне та розбіжне в інтерпретаційних концепціях музичного твору. Компаративний аналіз має здійснюватися за чіткими «критеріями» порівняння, функції яких виконують засоби виконавської виразності (динаміка, виконавська артикуляція, темп, агогіка, темпоритм, використання педалі), а також — особливості звуковидобування (туше, темброве «модельювання», темброва диференціація фактури, мікроінтонування, фразування, атака звука, манера виконання, способи використання резонаторів та ін.), втілення музичної драматургії твору, ставлення виконавців до кульмінаційних епізодів музичного твору, дотримання умови точного виконання авторських ремарок, позначок, вказівок у нотному тексті та ін. Зазвичай результати компаративного аналізу виконавських версій характеризують специфіку втілення музичної ідеї, композиторського задуму музичного твору кожним виконавцем, а генеральні висновки даного дослідження констатують виявлення специфіки виконавського стилю кожного інтерпретатора (зокрема — специфіки виконавської традиції, школи), зазначають тип його музично-виконавського мислення. А також — встановлюють і вказують на зв'язки виявленої специфіки для кожного виконавця з особливостями його світосприйняття, емоційним та психологічним досвідом, що акумулюється в процесі персонігенезу. Компаративний аналіз виконавських версій музичного твору дозволяє виявити його виразово-смысловий потенціал та *механізми смислотворення* духовної реальності музичного твору в просторі можливих варіантів його виконавської інтерпретації.

11) Створення власної виконавської версії музичного твору ми можемо також вважати його виконавським аналізом.

Отже, у *виконавському стилі музиканта* відбивається його **художня індивідуальність**, що виявляє свою унікальність через весь **комплекс** виконавських виражальних, технічних засобів, способів звуковидобування, яким володіє виконавець та застосовує його в спрямуванні на розкриття образного змісту музичного твору. У розумінні художнього змісту музичного твору та його втіленні інтерпретатором — виявляється світосприйняття музиканта-виконавця, що віддзеркалює психологічні риси його особистості, життєвий досвід та інтелект.

Виявити специфіку виконавської інтерпретації музичного твору — значить вказати на особливості **унікального втілення** композиторського задуму музичного твору та аксіологічний вимір тих *персональних смислів*, які транслуює світу неповторна індивідуальність Артиста. Саме неповторність цієї творчої індивідуальності, що здатна стати співавтором музичного твору, відкрити нові обрії його смислового простору, — становить цінність для культури та суспільства.

Виконавський аналіз музичного твору крізь призму феноменології творчої особистості є процесом виявлення способів виконання музичного твору, що характеризують специфіку його інтерпретаційних версій та їх відповідність авторському задуму музичного твору. Визначення авторського задуму разом з музичною ідеєю твору має спиратися на вивчення творчої особистості композитора, його персоногенезу як простору для формування унікального світосприйняття. Цей вид аналізу музичного твору ґрунтується на принципі невіддільності виконавського та аналітичного підходів.

Індивідуальний досвід *Homo Creator* є аксіологічною засадою виконавської інтерпретації його музичних творів, яку дозволяє виявити феноменологічний підхід до вивчення їх інтерпретаційних версій та процесу музичної творчості.

Виконавський аналіз фортепіанного циклу «Кітч-музика»

В. Сильвестрова крізь призму феноменології творчої особистості

Серед творчих постатей вітчизняної культури вирізняється особистість В. Сильвестрова — музиканта-філософа, творця унікального та неповторного за характеристиками музичного стилю. У сучасному музикознавстві існує потреба наукового обґрунтування феномена

композиторського стилю та ролі творчого методу В. Сильвестрова, геніального митця нашого часу, який започаткував новий етап розвитку української композиторської школи другої половини ХХ ст. (як один із засновників «київського авангарду»). На справедливу думку О. Зінькевич, «...нелегко переповідати твори В. Сильвестрова: музика виступає в них у якійсь оголеній суті, її треба не так слухати, як занурюватися в неї» (Зінькевич, 1986: 13). Складання творчого портрета Митця має велике значення для розуміння концептуального підґрунтя музичної стилістики та здійснення виконавського аналізу його творів. Унікальний стиль композитора обумовлює особливий виконавський підхід для його інтерпретації. Саме творіння особливої звукової матерії, за словами О. Вустіна, — «невмируще мистецьке відкриття наших днів, що робить Сильвестрова першим із перших» (цит. за: Жалейко, 2016: 5). На думку С. Павлишин, «...музика композитора невіддільна від його особистості — неповторно індивідуальної, винятково шляхетної. У його висловлюваннях абсолютно відсутня показність, бо у творчості немає прагнення до так званого епатування слухача чи здобуття популярності за будь-яку ціну» (Павлишин, 1987).

Принципова свобода творчого самовираження — одна з панівних рис особистості В. Сильвестрова як Художника-творця. Глибокий філософський підтекст творів композитора парадоксально поєднується з відтворенням поезії життя, безпосередністю і чистотою його сприйняття: це — «... вміння побачити єдність індивідуальної людської долі та загальних життєвих процесів <...>, коли лірика веде розмову про значущість високого, прекрасного: свого роду це експозиція ідеалів і життєвих цінностей», на думку М. Нестьєвої (2007: 8). З разючою природністю в композиціях В. Сильвестрова відображаються і «співіснують» різні сторони його творчої індивідуальності: технологічна композиторська «оснащеність» і здатність до втілення філософського осмислення буття, прагнення до концептуальності авторського задуму і втілення найтонших граней емоційних станів, відтворення зовнішньої оманливої простоти музичного матеріалу і його внутрішньої складності (там само). Величезну роль у творах композитора відіграє контекст, який «насичує» всю музичну тканину, що звучить, метафоричністю, алегоричністю, несподіваним семантичним перетворенням інтонаційних ідіом класико-романтичного дискурсу. До найхарактерніших особливостей творчості композитора можна віднести втілення ліричного

модусу та концептуальність його творів, яка відсилає слухача до метафізичних підстав її розуміння.

Становлення індивідуального композиторського стилю В. Сильвестрова відбувалося під впливом переосмислення композиторських стилів Й.С. Баха, Г. Малера, І. Стравінського (Нестьєва, 2007: 9). Творчість Ф. Шуберта особливо вплинула на кристалізацію його індивідуального композиторського стилю. Створення природної та невимушеної безперервності протяжних мелодичних ліній, що немовби «трансляють» стан медитативності, взаємозв'язок інтонаційної гнучкості та найтонших нюансів і «поворотів» душевних переживань, що розкриваються в усій своїй повноті за допомогою вираження діалектичної єдності ніжності й трагедійності, — особливості, які вирізняють музику композитора та вказують на вплив творчості Ф. Шуберта на формування його композиторського стилю. Вивчення творчості Р. Вагнера і Г. Малера стало для композитора, на думку М. Нестьєвої, «...школою естетичних ідей», у якій Г. Малер навчив В. Сильвестрова «...використовувати музику побуту, зокрема й банальні наспіви, при цьому точно визначати драматургічну функціональність матеріалу у великій композиції» (там само: 9). Паралелі творчості В. Сильвестрова та І. Стравінського полягають у здатності композиторів втілювати в стилістичних «метаморфозах» будь-який «чужий» музичний матеріал, зберігаючи свій індивідуальний композиторський почерк (там само).

Дух свободи творчої думки митця народжується на шляху невтомних пошуків своєї композиторської інтонації та оригінального стилю, що неможливі без усвідомленого освоєння традицій, віднайдення витоків логіки композиторського мислення на ґрунті близької його індивідуальності музичної мови та її перетоплення в лексиці власних творів. Знаходження потенційно можливих паралелей, що відкривають горизонти до пізнання формування неповторного почерку композитора, є актуальним завданням сучасного музикознавства. Ця місія особливо важлива у вивченні зони наступності, розташованої в координатній шкалі «*вчитель-учень*».

Новаторські здобутки вимагають дослідження ключових ланок творчого становлення геніального митця крізь призму історичних зв'язків і діалектики розвитку всієї музичної культури. Низка стилістичних паралелей з фортепіанною та камерно-інструментальною творчістю Б. Лятошинського пояснюється спадкоємністю стилю В. Сильвестрова, що була об'єктивно зумовлена впливом творчості вчителя на композиторське

становлення учня (Жалейко, 2016). Одним із найголовніших чинників формування композиторського стилю В. Сильвестрова є переосмислення західноєвропейської музичної традиції, що було притаманне творчості Б. Лятошинського. У цьому аспекті базової паралелі між українськими композиторами двох різних поколінь В. Сильвестров постає як спадкоємець і продовжувач розвитку концепцій пізньоромантичної та неоромантичної традицій. Аналіз нотних партитур свідчить про наявність схожих для композиторів принципів формотворення: монотематизму, лейттематизму, прийомів наскрізного, мотивного, жанрового варіювання. Схрещування жанрових ознак (сонатних і варіаційних, циклічних і варіаційних) у ранній творчості В. Сильвестрова — композиторський метод, характерний також для фортепіанної творчості Б. Лятошинського. Помітним є тяжіння композиторів до жанру фортепіанної мініатюри та їх циклізації. У своїх бесідах-інтерв'ю В. Сильвестров згадує, що ще до вступу до Київської консерваторії він знав музику Б. Лятошинського і високо цінував її (Сильвестров, 2010: 54). Композитор із вдячністю згадує той факт, що за твори, які слухали Л. Ревуцький і Б. Лятошинський, його перевели без іспитів із третього курсу Будівельного інституту на перший курс консерваторії (1958 рік) (Сильвестров, 2010: 56). Прагнення навчити самостійно мислити, вимогливість, виховання почуття відповідальності перед слухачем — основні риси Б. Лятошинського-педагога. З моменту вступу в клас до Б. Лятошинського духовна глибина кожного твору стала для В. Сильвестрова *творчим кредо*.

Можливо, що поява в композиторській творчості В. Сильвестрова поставангардного періоду такої необхідної умови для звукової реалізації його творів як нова **виконавська естетика** — пов'язана з враженнями, які випливають із його досвіду гри на фортепіано. Як стверджують сучасники композитора, В. Сильвестров володіє *м'яким туше, бережним, чуйним ставленням до звуку, прагненням захистити фортепіано від ударності* (Сильвестров, 2010: 78). Подібні вимоги до звуковидобування пропонуватимуться автором у ремарках, коментарях до його творів.

«Стрижем» музичної поетики Б. Лятошинського і В. Сильвестрова є така якість, як *психологічна самозаглибленість, інтроспективність* — зосередженість уваги митця на процесах внутрішнього світу.

Також можлива ціла низка інтенцій, висхідних до нових горизонтів переосмислення В. Сильвестровим композиторського методу його Вчителя — Б. Лятошинського:

- від психологічної заглибленості (інтроспективності) образної сфери до медитативності (повільний темп, семантична наповненість пауз);
- від застосування імпресіоністичних фарб до сонористики, виявлення таких параметрів звуку як обертоновий «флер», об'ємність тембру, «внутрішня» проспіваність;
- від використання широкої кантиленності до розспівування як «способу інтонування та архітектоніки, що витримується впродовж цілісної структури» (Нестьєва, 2007: 6);
- від вираження драматичної експресії до створення елегійної;
- від звернення до романтичної традиції до принципу алегоричності інтонаційно-гармонічних фонем романтичного стилю: через символізм інтонаційних формул-кліше до метастилу (Жалейко, 2016).

Фортепіанний стиль В. Сильвестрова, на думку Н. Швець, вирізняється оригінальністю: «Піанізм його витончено відтворює і опуклість візуальних вражень, і довірливу, підкреслено камерну інтонацію висловлювання від першої особи» (Швець, 1991: 140). Палітра фактурних прийомів фортепіано слугує втіленню різноманітних ефектів *«віддзеркаленої», «міражної»* звучності: насичення *акустичного простору обертонами, що сприяє виявленню акварельної та «сріблястої» тембріки інструмента*. Специфічне звуковидобування, на яке вказує автор у своїх творах, спрямоване на досягнення *об'ємності, просторовості звучання*. «Співуча» фортепіанна фактура творів композитора може втілитися тільки через особливу культуру звуку виконавця, яка залежить від винятково шляхетного смаку інтерпретатора, тонкощів його музичного сприйняття.

Рівно рік тривав період творчої кризи композитора (1969), рівно рік тривало творче мовчання..... Так було завершено авангардний період творчості митця. Поява «творчого мовчання» була обумовлена й трагічними подіями в житті композитора: смерть улюбленого вчителя — Бориса Лятошинського та смерть близької подруги та однодумиці, талановитої музикознавиці — Галини Мокреєвої. У своїх листах композитор пише¹⁴⁵: «Зараз не бачу жодних перспектив для своєї діяльності, загальна задавленість, відсутність живого громадського життя, цинізм і демагогія —

¹⁴⁵ 6 жовтня, 1969 рік / Листування Е.Денисова та В. Сильвестрова / архів О. Купровської-Денисової (надання матеріалів — для Т.Фрумкіс, 2021).

всі ці жахливі наслідки узурпації й тарганячого розуміння вбивають у мені всі спроби творчості» (В.Сильвестров).

Відповідаючи на запитання про періодизацію свого творчого шляху, В.Сильвестров зазначив, що в 1974 році розпочався новий етап його творчості — звернення до «метафоричного стилю». Однак зміни, які відбулися, він сприймає «...не як перелом, а як перехід» (Сильвестров, 2010: 98). Композитор стверджує: «...авангардизм можна трактувати як дух ризикованої свободи і тому, слідуючи цьому духу, неможливо влаштуватися на “благодатному полі”. Потрібно всі “поля” стрімко проходити. Авангардизм — це і подолання авангардизму. Необхідно було подолати “автоматизм новизни”, щоб новизна перемістилася вглиб. Тому все подальше в собі я розглядаю як продовження цього духу» (цит. за: Нестьєва, 2007).

Стильова природа музичних творів В. Сильвестрова визначає своєрідність композиторської поетики, що концентрується на свідомості, яка рефлексує світ, на концепції музичного як живої стихії чистого музикування, яка символізує катарсичну причетність до духовної реальності. За висловом композитора, «...музичний твір у сучасних умовах — це пригадування того, що вже було <...>. У такому агонізуючому пригадуванні та вкритому тлінням повторенні й полягають уся чарівність, уся болісність, і уся насолода, що причаїлися в музичному творі наших днів» (Сильвестров, 2010:78).

«Ґрунт», на якому виник «слабкий стиль», з'явився у важкий, за спогадами композитора, період: «Наше життя протікало здебільшого вдома. Це був час захопленя авторською піснею» (цит. за: Нестьєва, 2007: 36). Так відбулося перше звернення В. Сильвестрова до пісні, яка, на думку композитора, «...озвучувала <...> газетні вірші, що вимагали “банального” музичного прочитання. Вона народжувалася ніби на очах, наспівувалася в колі друзів і ні на що не претендувала, мелодії звучали також обеззброєно, “слабко”, особливо порівняно з авангардними опусами. Звідси й виникло разом із цією музикою визначення: “слабкий” стиль, або “кітч”, якому притаманний не “охоронно” іронічний, а ліричний характер» (там само: 37). Пізніше це формулювання знайшло своє відображення в авторській передмові до «Кітч-музики» (1977).

Про те, що «слабкий стиль» є не просто «ретроспекцією», а несе в собі актуальний первень, свідчить висловлювання композитора: «Після авангардних злетів я відчув, що і тут, “внизу” можна очікувати народження з неактуального, застарілого “ніщо” цілком актуального “щось”. Авангард «нікуди не подівся, він просто пішов за сцену, як щіпка солі, що

зсередини просочила музичну тканину. Технічна композиторська оснащеність “працює” тут таємно, в зоні невидимого і невідчутного. І в цьому “смирненні” є свій шлях, своя екстремальна напруга» (там само). Отже, «народження» концепції «слабкого» стилю композитора спиралося на звернення до відтворення прихованого підтексту музичного твору. Можна провести паралель із висловлюванням друга й соратника композитора, художника В. Ламаха: «А найбільшою радістю було духовне проникнення в загальновідомі думки. І особливо для мене було великою радістю духовно проникати й наче наново відкривати так звані банальності, загальні місця. Вони виявлялися найглибшими та найнеобхіднішими думками, <...> але ця банальність якраз не в них, а в людині, яка чує вищу істину і спрощує її до свого розуміння» (цит. за: Сильвестров, 2012: 45).

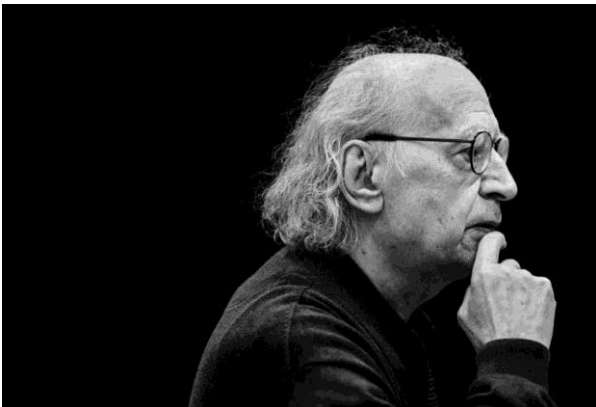
Композитор розмірковує про «слабкий стиль» як про новий: «Я відчув (і не я один!) потребу в мовчанні. “Кітч-музика”, “Тихі пісні” та “Прості пісні” — озвучене мовчання через неактуальну мову, чи “слабкий” стиль. Бувають ситуації, коли банальною мовою говориш не тому, що ти банальний, а тому, що високі слова недоречні, вони неправдиві, їх соромно говорити. Та й ті інтонації, які ми вважаємо банальними, — це, по суті, ослаблені високі структури. Їх можна знайти і в Моцарта, і в Бетховена, і тим більше в Шуберта, якому властива оголена, буквальна чистота» (Сильвестров, 2010: 11). І далі: «...скориставшись застарілими фонемами, я вимовляв їх як свої. Бо те, що живо досі, може бути вимовлено як сьогоденне, миттєве слово. А значить — може виникнути нова мова» (там само: 12).

Зняття опозиції «високе-низьке», «банальне-оригінальне» у філософсько-концептуальному задумі творів В. Сильвестрова «співзвучне» філософії Дзен-буддизму. *Про цю паралель говорить сам композитор* (Сильвестров, 2010). Дзен показує, що існує деякий трансцендентальний «...вираз внутрішнього стану, який недоступний простій інтелектуальній мудрості. Заперечення та ствердження в цій філософії об'єднуються у вищу форму твердження» (за Д. Судзукі, 1993). Сутність дзен — в умінні знаходити інший спосіб оцінки речей: коли, за висловом Д. Судзукі, «...всі цінності поринають у глибини неусвідомленого чи океан забуття, де вони набувають своєї справжньої форми» (Судзукі, 1993: 17). Абсолют, згідно з філософією дзен, знаходиться у світі протилежностей. Відокремити його від цього світу неможливо.

Фортепіанний п'ятичастинний цикл «Кітч-музика», написаний композитором 1977 року, на титульній сторінці містить авторський

коментар: «кітч» — «слабке, знехтуване, невдале», що вказує на специфічну авторську концепцію кітч, що зумовлює виконавську інтерпретацію твору, в якому В. Сильвестров використовує принцип алюзії на «високий стиль» музики минулих епох.

«Кітч-музику» було присвячено пам'яті талановитого київського композитора Петра Соловкіна (1944–1976) — друга В. Сильвестрова, життя якого передчасно й трагічно обірвалося... За словами Є. Громова, «Це дивовижна річ, приголомшливий наїв, замішаний на болю та шоку від того, що сталося. Сильвестров тоді не міг нічого писати, грав лише улюблених класиків та догрався до «Кітч-музики». Раптом серед цих фортепіанних нагрівів у дусі Шуберта, Шумана та Шопена виріс новий цикл. Пригнічений стан смутку й туги за другом Сильвестров зумів втілити за допомогою вінка елегічних піснеспівів, свого роду пісень без слів» (Громов, 2017).



В. Сильвестров. Фото Каупо Киккас¹⁴⁶

Розмірковуючи про **фортепіанний цикл «Кітч-музика»**, С. Павлишин зазначає, що поняттю «кітч» композитор надає елегічного, а не іронічного змісту: «Ніби виправдовуючи відверто емоційну, подекуди сентиментально забарвлену мелодіку, що панує у творі, композитор говорить про силу слабкості, про те, що така зовні ослаблена музика, що знаходиться на межі легкої, насправді є наче співом самої душі. У такій музиці втілено найзаповітніше, найдорожче для художника» (Павлишин, 1987: 4). З різних наявних перекладів частки «мета» В. Сильвестров вважає найкращими «над»

¹⁴⁶ Фото з відкритих джерел *huxley.media*

або «за», визнаючи «метамузику як семантичний обертон над або за музикою, що реально звучить» (Сильвестров, 2010: 56). Такий текст, за словами композитора, має бути організований так, щоб цей «обертон» виникав:

Кітч-музика для фортепіано¹
В. Сильвестров

Andante - Vivo - Andante d'Allegretto
acc - accel - vivace

Andante - Vivo
Andante d'Allegretto
acc - accel - vivace

Moderato (Duetto)

[ped] - це в скобках означає набивне замедлення в пробах темпа, т.б. без наміру - більш заметне замедлення. Мелодично виділяється окремі акорди

Фрагмент рукопису «Кітч-музики» для фортепіано В. Сильвестрова. 1 частина: тт.1–20, 2 частина: тт.1–26.

«...мають бути у звуках музики якісь “провали”, “порожнечі”, “зупинки”, лакуни, які дають можливість для діалогу, за допомогою інших параметрів: динаміки, темпу, манери виконання. Крім прямого тексту має бути текст ніби тіньовий» (там само: 58).

У першій п'єсі циклу, на думку С. Павлишин, «слухач вгадує фактуру романсу “Ліщина” Р. Шумана» (Павлишин, 1987: 5), а остинатний акомпанемент із тріольних арпеджованих фігурацій та деякі гармонічні звороти, на думку А. Ільїної (2005), пов'язані з темою першої частини Чотирнадцятої сонати Л. ван Бетховена. Проте ступінь об'єктивності проведення таких паралелей залишається під питанням, тому що стрімкий та

«польотний» рух тріолей першої п'єси не дозволяє зробити висновок щодо її алюзійної «подібності» (нехай навіть фактурної) до «Місячної сонати» Л. ван Бетховена, а мінорна тональність першої частини циклу «Кітч-музики» суперечить мажорній тональності «Ліщини» Р. Шумана. **Друга п'єса** — нагадує слухачеві прелюдію *e-moll* Ф. Шопена. Можна також провести паралель з Арією з Партити №5 М. Скорика. Мелодія **Третьої п'єси** — віддалено вгадуються алюзії на «Пісні без слів» Ф. Мендельсона, а також на шуманівські романси (початковий мотив романсу «Не сержусь я...»). У **четвертій та п'ятій** п'єсах автор не вдається до використання чітко визначених *quasi*-цитат. Композитор використовує принцип алюзії на музику класико-романтичної епохи, водночас — у цих же алюзіях слухач може вгадати інтонації «шлягерних», «естрадних» мелодій. Отже, у циклі існує лише одна п'єса, в якій чітко вловлюються алюзійні паралелі: це — п'єса №2.

За допомогою занурення тематичного матеріалу в авторський контекст відбувається своєрідне зняття опозиції «кітч-антикітч»: між музикою «високого» стилю (академічною, елітарною) та музикою стилю «низького» (неакадемічною, «масовою», «популярною»). Так, у четвертій п'єсі інтонаційний контур фігури *gruppetto* (1–2 тт.) є ланкою низхідної секвенції, яка повторюється тричі щоразу від вищої мелодичної вершини (кульмінацій-джерел: *e, f, g*). Ланка секвенції є мелодичним зворотом або синтагмою, яка може бути алюзією на інтонаційні звороти, що могли б входити до «інтонаційного» словника епохи романтизму. Про це свідчить не тільки мелодичне оспівування, характерне, наприклад, для композиторського стилю Ф. Шопена (1–2 тт.), а й акомпанемент, що складається з розкладених акордів (в широкому розташуванні), які заповнюють «простір» звучання тривалостей вершини-джерела мелодії. Проте слухач може дійти висновку, що багаторазове повторення даного мелодико-гармонічного звороту як ланки секвенції, з наступним повторенням від різних мелодичних вершин-джерел є малохарактерним для композиторського стилю романтичної епохи та, найімовірніше, може належати стилю музики «естрадної», «популярної», що провокує слухача визначити її як «кітчеву».

Повторність мелодико-гармонічного звороту використовується композитором як спосіб виявлення його позитивного семантичного навантаження, для того, щоб вказати слухачеві на прихований семантичний потенціал музичних фонем, що стали для реципієнта шаблонними, стереотиповими, «кітчевими», розкрити їх первозданну красу та глибину

смыслів. Аналітична форма кітчу в п'єсах фортепіанного циклу «Кітч-музика» представлена мелодією. Саме мелодія є стрижнем композицій — носієм метафоричного стилю композитора та постає у творі виразником поетичного (*ліричного*) модусу: інтонаційні ритмоформули, на думку композитора, є «словами» музики (Сильвестров, 2010), повтори та кадансування пов'язані з *природою* поетичного римування. Композитор виявляє не лише потенційну красу аналітичної форми кітчу, а й семантичне багатство, іманентно їй властиве. За твердженням композитора, «мелодія — маніфестація участі людини в музиці» (там само).

Однією з перших проблем виконавської інтерпретації «нової мови» композитора, а точніше, способу її виконавського втілення, є *поєднання* відтворення «знайомих» слухачеві інтонацій (з їхньою «стереотипною зрозумілістю» та закріпленою за ними семантикою) з щирим, сокровенним «промовлянням» їх інтерпретатором. Тому ключ до здійснення виконавського аналізу циклу та вірної інтерпретації — в розумінні авторського підтексту, що запобігає будь-якому «межуванню» з іронічним трактуванням кітчу виконавцем /слухачем.

Особливу складність для втілення інтерпретатором авторського задуму становить уявна простота музичного тексту «Кітч-музики». Для виконавця, як і слухача, необхідні безпосередність сприйняття, усвідомлення глибини авторського підтексту. Саме «довірлива», щира, спрямована до серця кожного слухача «інтонація» інтерпретаторського висловлювання — є головною умовою втілення композиторського задуму «Кітч-музики». Складність трактування композиторського тексту полягає в тому, що виконання «кітчевих» інтонацій без розуміння авторського задуму та без виконання всіх авторських вказівок у нотному тексті — може призвести до зайвої «виразності», недоречної патетики, пафосу та «надмірної» експресивності, що вмить може перетворити звучання музики в справжній кітч.

«Мелодичні візерунки», що розчиняються у педальному «флері» (термін А. Ільїної, 2005: 284), «підсвічені» зсередини обертоновими фарбами, насичують акустичний простір звуковими відлуннями, в які виконавцю необхідно вслухатися в моментах численних зупинок руху, що створено композитором за допомогою агогічних відхилень. Гранично чіткий запис В. Сильвестровим агогіки, педалізації та інші авторські ремарки сприяють створенню **нової виконавської естетики** (термін М. Нестьєвої), що становить авторський контекст твору. За цих умов здійснюється

трансформація кітчу як інтонаційної форми, що «виявляє» свою причетність *надстильовому*, метафоричному простору — єдиному «музичному метапростору» — свідомості художника, його Солярису. «Відтворення» виконавцем контексту твору, релевантного авторському задуму, спирається на низку умов виконавської інтерпретації. До таких умов належать:

1. Quasi-імпровізаційний стиль виконання. Численні темпові зміни, багата палітра динамічних відтінків, що концентруються в дуже невеликому відтинку музичного часопростору (як у межах одного такту, так і всередині мотиву), свідчать про наявність «*rubat'nosti*» як узагальнюючого модусу руху, що дозволяє виконавцю втілити цілісність форми. Разом зі свободою та невимушеністю руху, інтерпретатору необхідно досягти природності інтонування, втілення ситуації, коли, за висловом композитора, «...музика народжується на очах» (Сильвестров, 2010: 59). Про це свідчить авторська передмова, що написана на обкладинці нотної партитури: «...грати мелодію, <...> мовби обережно торкаючись музикою до пам'яті слухача, щоб музика звучала всередині свідомості, мовби пам'ять слухача сама співала цю музику». Отже, композитор зазначає, що слухач повинен сприймати твір так, ніби він (слухач) разом із виконавцем є його співавтором. Ключ до реалізації цієї умови інтерпретатором знаходиться в розумінні авторської концепції «анонімності» музики: ніби *взяті* з «інтонаційного словника епохи», що належить XIX століттю, та водночас *такі*, що належать музично-інтонаційному тезаурусу людини Новітнього часу, «знайомі» реципієнту стереотипні інтонемі, мелодико-гармонічні звороти є *знаками* «метафоричного» стилю композитора.

2. Особлива диференціація виконавцем фактурних пластів. Ремарки автора «*мелодію грати якомога ближче до акомпанементу*» та «*арпеджіо повинні звучати на другому плані, ненав'язливо*», «*мелодію виділяти дуже обережно*» (у п'єсах №2, №4) вимагають від виконавця максимального слухового контролю, пальцевої надчутливості та тонко градуйованого розподілу ваги руки. Співвідношення мелодії та акомпанементу в п'єсах має відповідати «вимогам» автора: акомпанемент повинен немов «підсвічувати» зсередини тембральне забарвлення мелодії, «доповнюючи» її обертонове звучання. Цьому може сприяти м'який характер туше, делікатний дотик виконавця, прагнення до втілення внутрішньої «проспіваності» кожного елемента музичної фактури.

Інтерпретатору потрібна висока слухова концентрація, розподіл уваги, що дозволяє, спираючись на поліфонічний слух, «вибудувати» горизонталь та вертикаль фактурних пластів.

Так, у п'єсі №4 приглушене звучання акомпанементу немовби народжується та розквітає із самої мелодії. Гармонічному супроводу властиві м'якість, оксамитовість звучання басів. Розміреність руху арпеджіо надає змогу виконавцеві вслуховуватися у внутрішню проспіваність пластів фактури. Виконавцю треба розуміти, що на специфічну поліфонічність «Кітч-музики» вказує наявність дуже важливого фонічного компонента — звучання обертонів. Обов'язковою умовою виконавської інтерпретації, що дозволяє втілити авторський задум, є те, що обертони повинні ніби «підсвічувати» звучання фактури: так, як це задумав композитор (на це вказують численні динамічні нюанси, динамічні «вилки»), виконавцю необхідно зберігати при цьому динамічне співвідношення (звуковий баланс) мелодії та акомпанементу. Композитор вказує на підголоскову поліфонію, використовуючи позначку *«tenuto»*, або ремарки щодо характеру звучання підголосків, що сприяють виявленню їх «індивідуалізованої» тембріки.

У п'єсі №1 в мелодії висхідна інтонація (*b-d-g*, тт. 1–4) немов «злітає» над усією фактурою, має підкреслено «світлоносну» тембріку, ніби відтворює образну сферу піднесеної осяйності, зворушливої крихкості, краси ідеального всесвіту. Образ «світлоносності» звуку, який ніби символізує нематеріальну, *янгольську* природу свого існування, відродиться у «Віснику» для струнних та фортепіано, що буде «зітканий» з алюзією на музику В. А. Моцарта. Басовий хід (тт. 17–19) «*g - f - es - d*» також позначений автором вказівкою *«tenuto»* і може бути інтерпретований адекватно своєму риторичному значенню, що вносить до загального елегантного образно-емоційного модусу п'єси відтінок трагічності, приреченості. Позначки *«tenuto»* у першій п'єсі вказують на внутрішню проспіваність інтонаційних зворотів як модусу вираження сфери глибоких, особистісних переживань і водночас (в інтонаційних «злетах» на широкі інтервали) почуттів ранимості, трепетності. Для виконавця є важливим відтворення тембрової диференціації та співвідношення фактурних голосів, що створюють драматургічний рельєф п'єси (м'які басові «кроки», легкий, «польотний» рух тріолями в середньому голосі та «трепетна» декламація у верхньому голосі), а також виявлення прихованої поліфонії (лінія мелодизованого басу в арпеджованому акомпанементі в партії лівої руки;

в акордових фігураціях, в партії правої руки: тт.23–32), що створюють ефект як «мерехтливості» звучання, так і його просторовості.

У п'єсі №2 особливою тембровою фарбою наділена мелодична лінія, яку автор зазначає в нотному тексті позначеннями «*tenuto*», «*dolcissimo*». Піаністу необхідно відтворити *ніби* просторову «віддаленість» звучання підголосків (терцієві співзвуччя у верхньому голосі: тт. 18, 20, 23, 25): моделювання їх «холодної», «сріблястої» тембріки. Звуковидобування має бути спрямовано на певний звукорезультат — втілення крихкості, «ірреальності» звучання. Враховуючи авторську ремарку до всієї п'єси — «мелодію виділяти дуже обережно», можна дійти висновку: ці підголоски мають бути дуже тонко артикуляційно та динамічно диференційовані виконавцем у музичній тканині. Таке поліфонічне «висвітлення» є необхідною умовою, оскільки збагачує звучання музичної фактури, робить його «переливчастим».

3. Виконання всіх динамічних та агогічних композиторських вказівок. Виписана автором мікродинаміка вказує на інтонування фраз, мікроінтонування мотивів. Мікроінтонування всередині відтінку *p* є досить складним завданням, що вимагає філігранної роботи слуху та пальців, причому слух повинен оперувати як уявним звуком (завдяки концентрації внутрішнього слуху) до його «народження», так і взаємодією / переходом одного звуку в інший на рівні відлунь (обертонів). Для цього необхідний тонкий контакт з інструментом, знання акустичних особливостей зали (приміщення), а також точне використання педалі (*una corda, tre corda*).

У другій п'єсі циклу агогічні відхилення під час їх втілення виконавцем викликають у слухача враження «спонтанності» внутрішніх відхилень темпу і водночас — відчуття природного виконавського фразування (інтонаційного вибудовування фраз згідно з динамічною та агогічною логікою їх розгортання). Виконання піаністом агогічних уповільнень та прискорень створює атмосферу немов імпровізації, або ситуації «*пригадування*» ним під час музикування знайомих йому музичних інтоном. Втілення всіх зафіксованих автором у нотному тексті мікродинамічних і мікроагогічних відхилень може стати для піаніста *надзавданням*: їх часта зміна впродовж невеликої одиниці часу вимагає від інтерпретатора насамперед природності, невимушеності виконання музичного твору і водночас абсолютної точності їх дотримання. Велика кількість авторських вказівок «програмує» виконавську інтерпретацію як втілення «довірчого» тону

музичної інтонації, «відкритої» сприйняттю слухача у своїй «зворушливості», «наївності», первозданній чистоті піднесеного образу.

Спираючись на результати методичної розробки С. Вакуленка, продовженої Г. Тудоровською (1994), спробуємо пояснити наявність численних авторських вказівок у «Кітч-музиці» для фортепіано. Метод мікромотивної роботи забезпечує розуміння, а головне — виконання *сильвестрівського rubato*. Численні агогічні відхилення вимагають від виконавця уваги та, найголовніше, осмислення способу їхнього відтворення. Мікромотиви, сформовані всередині ритмічної сітки, можуть долати її: виникає внутрішня ритмічна амбівалентність, що пов'язана, на думку Г. Тудоровської, з «...поведінкою обертонів усередині мікромотивів» (Тудоровська, 1994) та впливає на формування в часі самого мікромотиву. Швидкість зміни появи обертонів впливає на взаємодію мікромотивів, що в результаті обумовлює ритмічну організацію та є вирішальним фактором визначення темпу: вслуховування в процес появи та зникнення обертонів у акустичному просторі дозволяє піаністу досягти природного *rubato*, в якому виявляється максимальне багатство обертонового забарвлення звуку, мікроінтонації, що формується під впливом «живої» пульсації.

Можна зробити висновок, що В. Сильвестров за допомогою авторських вказівок фокусує увагу виконавця на логіці побудови мікромотивів, що залежить від «життя» обертонів всередині них. Композитор наче «підкреслює» важливість необхідності «почути» обертонові «відлуння», що формують будову мікромотивів та фраз. Як пише Г. Тудоровська, «...почавши роботу над твором на тихому звуці, у дещо нерівному русі, ніби спотикаючись, розгойдуючи музику по мікромотивах, зрештою ми приходимо до природної, живої пульсації. Важливо зрозуміти, що це звучання має народитися поступово і саме у свій час — цей процес прискорювати не можна. <...> необхідно відтворювати звучання кожної ноти акорду так, щоб обертони ладнали між собою, не заважали один одному» (Тудоровська, 1994).

Виконавцю необхідно прислухатися до «розцвітання» звуків у обертонових відлуннях. В. Сильвестров фіксує в нотах ніби «напрямок» *rubato* та немов «розцвічування» звуків природними «відсвітами» обертонів за допомогою численних вказівок мікродинаміки та мікроагогіки. Створена композитором обертонова «аура» твору, складає той шар композиторського контексту, який допомагає виявити слухачеві багатство інтонацій, які ми

називаємо банальними але, за словами композитора, вони є «...ослабленими високими структурами» (Сильвестров, 2012: 304).

Тиха динаміка п'єс може пояснювати не тільки концепцію «слабкого стилю», а й прагнення В. Сильвестрова запобігти форсованій звучності виконання, що «зрізає» насиченість акустики обертонами. Авторські ремарки *dolcissimo*, *leggiero*, динамічні вказівки «*pp*» *ppp*», свідчать про намір композитора ніби вказати на необхідність обережного ставлення до звуковидобування, «захисту» інструмента від ударності, щоб разом із втіленням тендітної крихкості звучання відчуті — його надматеріальну природу та піднесений дух. Виконання авторських вказівок «*pp*», «*ppp*» з внутрішньою градацією мікродинаміки можливо тільки при абсолютній слуховій концентрації інтерпретатора на звуковому образі, Характер дотику при втіленні такого звуку не передбачає навіть найменшої грубості, «прямолінійності»: він має бути делікатним, що немов спростовує уявлення про матеріальний спосіб видобування звуку. Аналіз темпових та агогічних позначок у п'єсі №2 (*ritenuto* в дужках — автор визначає як невелике відхилення від темпу) підтверджує «обов'язковість» їх виконання. З одного боку, вони вказують на деяку спонтанність, імпровізаційний характер руху, з іншого, — можуть увиразнювати стан «задумливості», «самозаглибленості» (*ritenuto* — тт.14–16).

Численні агогічні вказівки з тяжінням до зміни темпу пронизують такти 39-43. Прискорення темпу (*accelerando*) з наступним його уповільненням (*ritenuto*), потім знову прискорення, призводить до темпу *Allegretto* (зауважимо, відбувається це впродовж 4-х тактів), що свідчить не про поривчастість руху, а втілення композитором відчуття трепету, живого імпровізаційного музикування як символу *одухотвореної природи самої музики*, що здатна народитися ніби «на наших очах». Привертає увагу і позначення *ritenuto* на порожньому такті в кінці твору як символ «озвученої» тиші («риторичного» вслуховування в неї), виконання цієї авторської вказівки є неодмінною умовою для піаніста.

Побудови музичних фраз у п'єсі №1 мають форму «хвилі»: на інтонаційному рівні — хвиля «підйом — спад»; навіть на мікрорівні — у безперервному русі тріолей зустрічаємо численні вказівки щодо агогіки, підкріплені змінами динаміки в межах одного такту, що вказують на ніби природне «випромінювання» звуку — на його появу в просторі (імпульс) та зникнення (спад, «луна»). За словами О. Михайлової, «...можливо, саме в цьому

полягає для Сильвестрова значення хвилі, адже вона дає і можливість відтворити процес згасання звуку, який ніколи не може повністю припинитися, перетворюючись на озвучене мовчання» (Михайлова, 1998:170). Початок кульмінаційної зони першої п'єси з т. 22 (*ritenuto* — *accelerando* — *a tempo* — *ritenuto* — *accelerando* — *a tempo*) і власне кульмінаційна зона та її спад (тт. 22–37) також мають хвильову логіку розгортання, що створює розвиток музичної драматургії, в якій композитор увиразнює огорнутий сумом елегійний образ. Надзвичайно важливою для виконавця є увага до мікродинаміки та агогіки: необхідно відтворити «проспіваність» музичних фраз (абрис «хвилі») та водночас їх інтонаційне вибудовування (агогічна гнучкість, свобода) ніби під час імпровізування («народження» фрази «тут» та «зараз»). Постійна хвильова побудова фраз також дає можливість говорити про часткове, але все ж таки відображення композитором медитативності, тому виконавцю слід звернути увагу на відтворення психологічного стану зосередження, спокою та самозаглиблення.

4. Виконання піаністом вказівок щодо авторської педалі. У «Кітч-музиці» композитор дуже докладно виписує педаль, що створює «фон-флер» (термін А. Ільїної), який збагачує акустичний простір обертонами. Виконавцю необхідно контролювати тонкі «філігранні» переходи фази «взяття» і «зняття» так званої тремолюючої педалі. У п'єсах циклу зустрічається як гармонічна педаль, так й особлива авторська педаль, що зводить звучання нанівець і зустрічається у завершенні п'єс: (*Ped.*) > ($1/2$ *Ped*) ----> (0 *Ped*) ----(позначає поступове підняття лапки педалі). На думку О. Тарасової, «ефект педального відгуку (запрограмований Сильвестровим у ремарках) вимагає від виконавця особливого туше — звуковидобування полегшеною рукою, коли пальці вільно падають з високої кистьової позиції <...> при цьому потрібно дуже точне співвідношення сусідніх звуків за динамікою: кожен звук має гармонійно нашаровуватись на слід попереднього» (Тарасова, 2003).

5. Особливий характер звуковидобування. Дотик забезпечується увагою виконавця про низку певних вимог:

- м'який характер туше, дбайливе ставлення до звуковидобування: «захист» інструмента від ударності — гранично легкий дотик до клавіш фортепіано (але водночас такий, що зберігає «чуйність» кінчиків пальців, долаючи «матеріальну природу» ударно-клавішного механізму інструмента, сприяючи утворенню «співучого» звуку);

- виконання «*pianissimo*» дуже делікатним дотиком: ніби не протискаючи «до дна» клавіатури, зберігаючи максимальну чутливість кінчиків пальців;
- необхідно також звернути увагу, на думку О. Зінькевич, «...на матеріальну субстанцію звуку — його обсяг, щільність, момент його народження та згасання» (Зінькевич, 1986);
- завдяки мікродинаміці, динаміці *pianissimo* та детально виписаній педалі в слухача створюється враження «крихкості» матеріального втілення звучання: «життя» звуку відбувається на рівні його «дихання» — обертонового відлуння.

А. Ільїна пише: «Виписані В. Сильвестровим динамічні, ритмічні та педальні (у фортепіанній творчості) хвилі створюють відчуття просторовості, характерної для його музики» (Ільїна, 2005: 290). Спосіб необхідного виконавцю звуковидобування композитор описує метафорично: «Потрібно грати на фортепіано так, ніби ти йдеш по тонкому льоду» (Сильвестров, 2012). У зв'язку з характером дотику до клавіатури, що є потрібним виконавцеві, звернемо увагу на авторську ремарку: наприклад, на початку другої п'єси «*Світло та прозора*»; в такій ситуації — необхідний «чутливий» (навіть «надчутливий») дотик виконавця до клавіатури. Водночас для втілення образу «плинності» часу необхідними є ясне інтонаційне вибудовування фраз, культура звуковидобування в найтонкішому та найделікатнішому відтворенні інтонаційної «пластичності» *legato*. Виконавець має використовувати градуйовану кистьову ресору, що «пом'якшує» рух зап'ястя (при доцільності, виваженості та економії піаністичних рухів). Авторська вказівка «*leggiero*» (як і в першій п'єсі) вимагає від виконавця як м'якості дотику, так і продуманості реалізації «партитури» динаміки: нюансування інтенсивності звучності, втілення її мікроградацій всередині фраз і мотивів, щоб оминати будь-який прояв форсованого звучання.

На думку О. Тарасової, «графічний “букет” авторських вказівок способу звуковидобування народжує особливе туше як систему м'язово-моторних рухів піаніста, внаслідок чого виникає нова якість звучності. Дотик піаніста до клавіатури набуває градуйованості, точності, оскільки без цього звук стає плоским та механічним. Подібна точність закономірно відбувається з “однострунним” звучанням фортепіано, що набуває смислової місткості, яка не залежить тепер від властивостей романтичного концертного рояля» (Тарасова, 2003: 98).

У п'ятій п'есі циклу «акварельність» звучання темброво-регістрових фарб підкреслює концепцію музичної драматургії циклу: «міражна» звучність, що немов віддзеркалює ескізність інтонаційного «контуру» фраз, лірико-споглядальний музичний образ та медитативний рух — все це свідчить про втілення *ніби* стану *блаженства* — занурення у світ піднесеної Краси та одухотвореності. С. Павлишин так характеризує цю частину циклу: «У п'ятій, заключній частині зберігається єдиний для циклу характер, настрої, спосіб виконання. Тут лише настає ще більше просвітлення, затихання, “розпливання”» (Павлишин, 1987: 7). Тембріка звучання *ніби* виявляє специфіку звукової реальності «метамузичного простору» через «внутрішню» проспіваність голосів фактури, їх темброво-регістрову диференціацію в музичній тканині. «Сильвестров фіксує в тексті пошуки засобів подолання інтонаційної інертності фортепіано, програмуючи певний “звукорезультат”. <...> Така програма містить зашифровані вимоги до виконавця: налаштування моторно-м'язових зусиль, точне слухове спостереження за поведінкою обертонів та оперування їх зміною та нашаруванням, багаторівневе відчуття часу як природне вираження зміни статичності та руху» (Тарасова, 2003: 99). Безпосередність відтворення стереотипових інтонаційних зворотів (кітч) в поєднанні з їх найсокровеннішим «промовлянням» — одна з найважливіших умов інтерпретації циклу виконавцями.

Порівняємо дві виконавські версії¹⁴⁷ п'ес № 1 та № 2 фортепіанного циклу «Кітч-музика» В. Сильвестрова з метою визначення відмінностей кожного інтерпретаційного прочитання цих музичних творів.

П'еса № 1 в інтерпретації А. Барішевського¹⁴⁸ з перших тактів виконання захоплює прозорістю звучання, кришталевістю тембрової звучності фортепіано. Виконавська версія вражає відтворенням найтихішої динаміки цієї частини, що досягається дуже делікатним дотиком піаніста до клавіатури, а також — пластичним інтонуванням та вибудовуванням фраз,

¹⁴⁷ Інформація щодо виконавців (творчі біографії, інтерв'ю) :

Антоній Барішевський:

<https://nsou.com.ua/artists/antoni-baryshevskyy/>

https://zn.ua/ukr/ART/antoni-baryshevskiy-v-ukrayini-zbilshuyetsya-auditoriya-yaka-gotova-spriyati-skladnu-muziku-307731_.html

Євген Громов:

Офіційний сайт: <http://evgenyromov.com/menus/view/glavnaya?lang=default>

<https://kyivdaily.com.ua/evgeniy-gromov/>

¹⁴⁸ <https://youtu.be/V-mV0zKLbJs?si=hxkGBMHXwRHNYgAr>

звучання яких викликає в слухача відчуття «внутрішньої проспіваності» мотивів, ніби «ірреальності» звучності верхнього голосу, що на тлі загальної стрімкості руху може асоціюватися з променистістю світла, що струмує в просторі «*sfumato*».

Виконавська інтерпретація першої частини циклу увиразнює образну сферу інтроспективних переживань, що наближаються до елегійного роздуму із семантичною аурую сокровеного тону «промовляння», в якому відчувається ніби прихована тривога. Невимушеність руху імпровізаційного музикування підпорядкована внутрішній *архітектоніці* інтонаційної форми. Піаніст ретельно виконує авторські вказівки, втілюючи світлий, «орфічний» образ музикування, що народжується «тут і зараз», немов самою свідомістю слухача. Така звукотворчість є необхідною умовою втілення ідеї музичного твору, його основної концепції, що викладена в авторській передмові до фортепіанного циклу. Головні якості тембріки звуку у виконавській версії А. Барішевського — світлість, прозорість, втілені виконавцем завдяки відтворенню *найтихішого* звучання динамічного відтінку *p*. Динамічні градації *pp* досягаються піаністом завдяки дуже делікатному дотику (ніби не протискаючи «до дна» клавіатури). Обережне ставлення до звуковидобування, «захист» інструмента від ударності при інтонаційному вибудовуванні фраз викликають у слухача відчуття тендітної крихкості фортепіанного звучання — музичного образу ранимості, беззахисності. А. Барішевський винаходить компроміс між двома авторськими вказівками, що суперечать одна одній: «тремтливо, але спокійно». Цей баланс досягається завдяки помірному, досить спокійному руху та установці на емоційну самозаглибленість у відтворенні музичного образу, але водночас — через імпровізаційний характер руху з агогічними відхиленнями від темпу, що свідчить про створення піаністом «архітектурної» цілісності виконавської драматургії фортепіанної п'єси. Кожний фактурний пласт в інтерпретації А. Барішевського виявляє індивідуалізованість своєї тембральної забарвленості — в умовах найтихішої динаміки відчувається майже «ювелірна» диференціація голосів фортепіанної фактури: кришталево-пронизливий верхній голос, що ніби створює ефект «віддаленої звучності», срібне відлуння висхідних мотивів мелодичної лінії; м'яка звукова «вуаль» гармонічних фігурацій та оксамитова звучність басових ходів.

Виконавська артикуляція підпорядковується інтонуванню мотивів мелодії, що ніби народжуються з єдиної «звукової матерії». Здається, що фактура немов струмує: агогічна гнучкість ґрунтується на принципі створення «живої пульсації» звучності музичної тканини (природна компенсаторна властивість *rubato*, динаміко-агогічні формули «хвиля — спад»). Виконавець чітко дотримується втілення авторських вказівок. Лише в деяких музичних темах піаніст дозволяє собі розширити діапазон агогічних відхилень, відмінних від позначок автора. Так, наприклад, рух висхідної секвенції (тт. 9–12) виконавець «підкорює» помітному *accelerando* (відповідно до авторської ремарки «тремтливо»). Відтворення «*метапростору*», що звучить, А. Баришевський досягає через баланс пульсуючої стрімкості руху так, що слухач відчуває ілюзорні лакуни тиші (тт. 23–32), де рух виривається вперед, а потім набуває характеру загубленості. Згідно з позначками композитора в нотному тексті А. Баришевський відтворює «звучну» міжтактову фермату на паузі з виписаною тривалою педаллю (т. 74). Вслухаючись у гармонії, що немов лунають за межами матеріального, дозволеного людському слуху звучання, виконавець миттєво фіксує не лише зупинку руху, але втілює образ сокровенної миті, її неповторності. В інтерпретації виконавця стрімкий рух гармонічних фігурацій «завмирає» на останній інтонаційній вершині — немов символізує «знак питання», що губиться в далечині та тиші, оповитої диханням обертонових відлунь.

Приділяючи велику увагу авторській ремарці *Allegro vivace*, **Є. Громов**¹⁴⁹ пропонує виконання цієї позначки через увиразнення виконавської драматургії п'єси, що є абсолютно відмінним від виконавської версії А. Баришевського. Польотність, стрімкість руху, що відтворює стан перебування ніби у піднесено-поетичній, зворушливій атмосфері трепетності — становить семантичний «акцент» у виконавській драматургії першої частини циклу в інтерпретації Є. Громова. Можливо, це пов'язано з прагненням виконавця висвітлити трагедійний, драматичний підтекст фортепіанного твору. Саме в цьому полягає кардинальна різниця між інтерпретаціями Є. Громова та А. Баришевського. Якщо в А. Баришевського агогічні відхилення всередині мотивів «архітектурно» співвіднесені між собою та разом із відтворенням стрімкості руху обумовлені логікою

¹⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=-x9OWvnLcbQ>

внутрішньої проспіваності музичних фраз, їх інтонаційною будовою, то в інтерпретації Є. Громова — відчувається їх підпорядкованість загальному руху.

Вже з перших тактів відчутна різниця між інтерпретаціями Є. Громова та А. Баришевського, у якого початок п'єси насичений великими *ritenutissimi* зупинками (тт. 1–2, 3–4), рух ніби «розгойдується»: піаніст зосереджується на авторській вказівці *tenuto* — вслухаючись, розсудливо осмислюючи інтонаційні ходи, немов затримуючи потік руху, втілюючи образ елегійної сповідальності. В інтерпретації Є. Громова — *accelerando* — більш стрімке, з натиском. Звучання фортепіанної фактури ніби струмує: польотність руху набуває характеру окриленості, піднесеності, подекуди — полум'яної драматичності, що межує з відтворенням образу щемкого трагічного передчуття. На відміну від пластичного голосоведення А. Баришевського, з рівноцінністю фактурних пластів і елементів, у Є. Громова відчуваємо пронизливість звучання верхнього голосу, рельєфне підкреслення деяких інтонаційних ходів. Упродовж усієї п'єси експресивно звучить інтонація висхідної терції із затриманням (тт. 19–20, 34–35). Інтонаційно виразно «окреслено» бароковий хід у партії баса (тт. 17–19), який проводиться більш опукло (порівняно з інтерпретацією А. Баришевського), згідно з його риторичним значенням (катабазіс). У виконавській версії Є. Громова інтонаційному контуру верхнього голосу властиве «дзвінке» звучання, а басам — притаманна «глибина» тембрової насиченості. Секвенціям у верхньому голосі виконавець надає пронизливого звучання, що підсилює у слухача відчуття як просторовості звучності, так і ніби прихованого драматизму в алюзіях на музику класико-романтичної епохи (тт. 9–13). Зазначимо, що в інтерпретації Є. Громова амплітуда темпових змін (не зважаючи на меншу їх кількість) видається значно більшою (тт. 21–30 і далі). Дотримуючись авторських вказівок щодо *p* і *pp*, піаніст надає динаміці більш «матеріального прояву», ніж А. Баришевський: градація гучності *p* значно вища, що зумовлено контекстом подекуди майже полум'яного характеру звучання висхідного руху мелодії (тт. 41–44). Збільшуючи амплітуду агогічних відхилень, загострюючи емоційний настрій п'єси в модус драматизму, Є. Громов дуже виразно позначає контраст між драмою і заспокоєнням (тт. 67–69): контраст станів відчувається гостріше, ніж в А. Баришевського. Зауважимо, що в грі А. Баришевського присутні темброва прозорість і теплота, в той час, як звучання фактури під пальцями

Є. Громова насичене густими тембрами, щільністю. Якщо для А. Баришевського виконавський темпоритм = *виразник стану*, то для Є. Громова — виконавський темпоритм = *процес (чинник) драматургічного розвитку* музичного твору.

П'єса № 2 в інтерпретації А. Баришевського занурює слухача в сокровенну атмосферу крихких, елегійних спогадів, що оповиті патиною меланхолії та світлої журби. Звучання мелодії можна охарактеризувати як кантиленне, сповнене пластичності та плинності руху: коли виконавський темпоритм «рефлексує» кожен нюанс інтонаційно-мелодичного розвитку, гармонічних змін. Піаністом відтворюється вказана автором «*прозорість*» *звучності* фортепіанної фактури, що досягається особливо чуйним дотиком виконавця, втіленням відтінку *pp* як «далекої» звучності. Терції верхнього голосу (підголоски — з окремою для них авторською позначкою «*dolcissimo*») розділу *A* в інтерпретації виконавця набувають надзвичайної кристалевості, «віддаленості» звучання, що ніби увиразнює *ніжність*, «крихкість» природи звуку як самоцінності. Авторська ремарка «*мелодію виокремлювати дуже обережно*», виконується піаністом через звукову збалансованість пластів фактури за динамікою. Акомпанемент з акордів звучить тихіше за мелодію, але звучання мелодії відчувається слухачем «*близьким*» до звучання акомпанементу (згідно з авторською передмовою до циклу «*грати близько до акомпанементу*»). Мелодія грається виконавцем із залученням легкої кистьової ресори. Виконанню властиве тонке й гнучке фразування, внутрішня «проспіваність» кожного інтонаційно-мелодичного звороту, вдумлива піаністична інтонація. *Ritenuato* у виконанні А. Баришевського — відчуваються слухачем і як «зупинки-пригадування» мелодії, і як природна закономірність інтонування завершення фраз (з відчутним «розширенням» руху). У розділі *B* (тт. 32–58) часті зміни темпових вказівок автора досягаються А. Баришевським живою «пульсацією» мотивів, що підпорядковані стихії загального руху (хвиля — спад у динаміці; тт. 42–45; 49–51). Циркуляція темпових змін збалансована, є відчуття її продуманості виконавцем: виконавська інтерпретація п'єси викликає у слухача відчуття метафоричного моделювання «збільшення меж» плинності часу. Це досягається досить пластичним переходом з однієї темпової «міри» в іншу, розподілом *ritenuato* й *accelerando* в «часопросторі» одного такту згідно з природним інтонуванням фраз, і, безперечно, — з тонко вибудованою виконавцем «архітектурою»

музичної драматургії через збереження відчуття єдності у співвідношенні цілого та його частин.

Стиль *rubato* знаходить свій прояв у гнучкій агогіці та способі інтонування, що залежить від будови мікротивів, утворення яких пов'язане з появою обертонів при зміні звуків та «живою» їх пульсацією, що досягається завдяки вслуховуванню виконавця в обертони верхнього голосу. А. Баришевський точно відтворює динаміку, що виписана автором у нотному тексті, що, по суті, виявляє особливості природи звуку — його «народження», згасання (тт. 4, 8): *diminuendo* витримується виконавцем паралельно згасанню звуку верхнього голосу; *diminuendo* на низхідних секвенціях; невеликі *crescendo* всередині мотиву, що позначають його інтонаційні вершини. Ставлення до звуку як *самоцінності*, виявлення його «тембро-динамічного потенціалу» досягається А. Баришевським через втілення найтоншої «тембрової» диференціації фортепіанної фактури: м'яке, оксамитове звучання гармонічного супроводу, інтонування верхнього голосу як такого, що характеризується «теплотою» тембрової звучності, внутрішньою проспіваністю (з позначкою *tenuto*), викликає у слухача відчуття «віддаленості звучання» (підголоски, терцієві подвоєння).

Отже, виконавській інтерпретації А. Баришевського притаманний *сокровенний тон* музично-виконавського «промовляння», що виявляє свою піднесеність — у ширості, красу — в ніжності: осяяний тихою, елеґійною та світлою тугою, він водночас сповнений — сповідальної сили. Зробимо припущення, що А. Баришевському властивий тип виконавського мислення, що належить до *аполонічного* музично-виконавського архетипу (за класифікацією О. Катрич, 2000).

Інтерпретація Є. Громова П'єси № 2 значно відрізняється від її інтерпретації А. Баришевським за двома параметрами порівняння — це динамічна партитура та характер руху. В інтерпретації піаніста відчутна диференціація фактурних пластів, верховенство мелодії, її тембральна холодність, дзвінкість, кришталевість звучання, лінія баса — у більш «густому» звучанні (ніж в А. Баришевського). Динаміка *p* в кульмінаціях фраз наближується до *mf*. Звучання верхнього голосу в інтерпретації Є. Громова сповнене пронизливого «сріблястого» відтінку тембріки. Інтонаційні вершини, що утворюють мелодію (в ланцюзі повторюваних мотивів: тт. 19, 21 — *gis*, т. 21 — *c* — у верхньому голосі), мають

у виконанні піаніста властивість інтонаційного «підкреслення». Виконавській версії є притаманними: більш стрімкий рух, більш «широке» фразування (менше агогічних «мікрозупинок» та уповільнень темпу, ніж в А.Баришевського), більш інтонаційно «загострені» кульмінації фраз. Усе це в канві виконавської драматургії — увиразнює почуття вразливості, майже внутрішньої схвильованості. Акордовий супровід відрізняється більшою «терпкістю» звучання гармоній, ніж в А.Баришевського, — підкресленим *tenuto* першої долі. Характер руху також відрізняється від версії А.Баришевського. При однаковості загального темпового рішення п'єси у двох версіях (*moderato*), у Є.Громова переважає характер стрімкості руху, що приводить до відсутності невеликих *ritenuto* ([rit] — тт. 4, 14...). Терції (підголоски, терцієві подвоєння) у верхньому голосі розділу *A* (тт. 18, 20, 22) у виконавській версії Є.Громова мають «віддалену» за динамікою звучність та з'являються ніби «за інерцією» загального руху, нанизані на мелодичний контур верхнього голосу — вони є підпорядкованими пластичному фразуванню (мікророзширення руху перед ними — з'являються у виконавській версії А.Баришевського).

Отже, виконавська інтерпретація Є.Громова наближена до темпу *moderato con moto*. У розділі *B*, порівняно з версією А.Баришевського, відбувається драматичне нагнітання руху (стрімке *accelerando*). У кульмінації (тт. 52–54) «вихор» гармонічних фігурацій на відтінку *f* має характер полум'яності, сум'яття на відміну від виконавської версії А.Баришевського, де він звучав менш емоційно. Стрімкий рух в кульмінації розділу *B* трансформується в поступове уповільнення темпу, відновлення тихої елегантної просвітленості в завершенні п'єси. Виявлення виконавцем семантичної глибини другої п'єси циклу спирається на розуміння її музично-драматургічного розвитку: увиразнення стану заспокоєння, зокрема, через відтворення ніби *розтанення звучання* (*andante* на останніх тактах) сприймається слухачем контрастно до основного образу п'єси — просвітленість завершення п'єси проступає в інтерпретації Є.Громова виразніше, гостріше, внаслідок більш значного контрасту, ніж в інтерпретації А.Баришевського. Викладені особливості виконавської інтерпретації дозволяють зробити припущення, що Є.Громову притаманний тип виконавського мислення, що належить до *діонісійського* музично-виконавського архетипу (за класифікацією О. Катрич, 2000).

Якщо еталоном інтерпретації циклу можна вважати виконання самого автора, то максимально наближеними до нього є інтерпретації А. Баришевського та Є. Громова, оскільки вони розкривають композиторський задум музичного твору. Отже, створити виконавську інтерпретацію фортепіанного циклу, що є адекватною авторському задуму, означає для виконавця подолати опозицію *«кітч–антикітч»*.

У творчості В. Сильвестрова відбувається ціннісна трансформація кітчу. Саме інтонаційна форма кітчу є виразником *особистісного «Я»*, але разом з тим — набуває *надіндивідуального* вираження як символу метамузики: за словами композитора, «метафоричний» стиль стає символом непорушних людських цінностей, прихованих за оманливою простотою і сентиментальністю (Сильвестров, 2012: 116–117). Специфічна виконавська інтерпретація, *зашифрована* композитором у творі як необхідний та незмінно авторський контекст, організація «кітчевого» матеріалу так, щоб він апелював до підсвідомості реципієнта, дає виконавцеві *ключ* до цього *надіндивідуального* вираження. Тому сокровенність тону музично-виконавського висловлювання є важливою умовою втілення авторського задуму. Чим далі кітч йде в опозицію щодо свого негативного семантичного забарвлення, тим є ширшою вільна «зона» для численних варіантів виконавської інтерпретації. Композитор «звужує» цю зону авторською концепцією, яку має знати та правильно розуміти виконавець. Сутність її полягає в надзвичайно відповідальному ставленні інтерпретатора до детальних вказівок автора в нотному тексті: кожен найменший динамічний або агогічний нюанс вимагає такого ж неухильного виконання як саме дотримання власне нотного запису (інтервалів та тривалостей).

Відповідно такий спосіб роботи виконавців над авторським текстом є віддзеркаленням *нової виконавської естетики*. Її найбільш важливим принципом є мікроінтонування, що залежить від вслуховування в обертонову природу звука; «пульсація» звукової матерії, що розкривається в мікродинаміці та мікроагогії (позначених автором у нотному тексті), а також відчуття та усвідомлення виконавцем звука як *самоцінності*. Відзначимо «ефект присутності» живої зустрічі автора з виконавцем, яку слід розглядати як неодмінну умову виконавської естетики В. Сильвестрова. Обов'язковість цієї умови (ефекту присутності) потребує визнання унікальної ролі виконавця в сучасній системі музичної комунікації. Отже, — передбачає також можливість співпраці виконавця із самим

композитором, отримання «живої» авторської настанови¹⁵⁰. Саме в такому ракурсі вона стає для виконавця інструментом втілення композиторського задуму. Здається, що *нова виконавська естетика* ніби «обмежує» виконавця у праві «співаторства» в процесі виконавської інтерпретації музичного твору, але водночас вона дозволяє відтворити образ «живої музичної матерії», коли музичний твір стає носієм «надособистісного», але й зберігаючи для слухачів — можливість «впізнання» автора ХХ століття. Так, В. Сильвестров, звертаючись до романтичної «кітчевої» лексики, немов звільнює її від штампів і кліше та структурує нову *музичну реальність* і мову, яка є *актуальною* для сучасного слухача. За таких умов, музиканту-виконавцю надзвичайно важливо пам'ятати: авторські вказівки — це не додаткові елементи композиторського тексту, які можуть ігноруватися інтерпретатором та «модифікуватися» за його бажанням, це — механізм фіксування в нотному тексті певного «звукорезультату». Оскільки авторські вказівки «відповідають» за вибудовування інтонаційної форми музики та створення її Буття.

Отже, виконавське втілення сильвестрівського способу подачі уявної простоти, закономірностей нової (за словами композитора) «музичної реальності» (Метамузики) уможливорюється завдяки виконанню таких умов:

1. осмислення авторської передмови;

2. бездоганного дотримання виконавцем всіх авторських ремарок:

а) мікродинаміки, мікроагогіки, що регулюють тривалість та «інтенсивність» обертонового відлуння всередині мікромотивів, дозволяючи виконавцеві втілити фіксоване автором у нотному тексті *rubato*, що залежить від реалізації обертоново-мікроінтонаційного комплексу. Це дозволяє відтворити «живе дихання» музичного часопростору, що має бути пов'язано з артикуляцією мотивів виконавцем, що ніби створює ефект «пригадування», «згадування» твору в момент музикування / імпровізованого музикування (музика як пригадування, як спомин);

б) філігранно виписаної педалі, що створює своєрідну звукову ауру — «фон-флер»;

¹⁵⁰ Ознайомитися з фрагментами відеозапису спілкування В. Сильвестрова з виконавцями під час репетицій можливо завдяки перегляду фільму «Діалоги» (режисер та автор сценарію — Доріан Супін): <https://www.youtube.com/watch?v=M9CYVWdXxDw> - Фрагменти: 4: 25” _ / 12: 45 ”/ _ 29:53”/_ 39:48”

в) найтонших градацій відтінку *pp* як увиразнення «тендітності», «крихкості», ірреальності звучання, внутрішньої проспіваності фактурних голосів, сокровенного тону музично-виконавського промовляння, що вимагає максимальної слухової концентрації та чуйності пальців;

3. способу звуковидобування, спрямованого на досягнення певної якості «звукоутворення»: **звук як самоцінність** (авторська ремарка «вслухаючись», численні *tenuto*, зупинки);

4. віднайдення інтерпретатором звукорезультату, адекватного авторському задуму, з метою збереження відчуття невимушеності, спонтанності виконання, оскільки будь-яке перебільшення, патетика межуватиме з пародією (авторське пояснення «грати дуже ніжним, сокровенним тоном, ніби обережно доторкаючись музикою до пам'яті слухача, щоб музика звучала всередині свідомості, мовби пам'ять слухача сама співала цю музику»). Досягнення певного *звукорезультату* може бути зумовлено наявністю чуйного контакту виконавця з інструментом, знання акустичних властивостей приміщення, максимальної слухової концентрації. Безпосередність відтворення інтонаційно-кітчевих формул передбачає особистісне, щире «висловлювання», що і є однією з важливих проблем інтерпретації циклу виконавцями. Аби кітч набув семантичної трансформації, композитор «звужує» вільну «зону» виконавської інтерпретації авторською концепцією твору.

Виконавський аналіз музичного твору в *контексті дослідження філософсько-психологічних параметрів творчої особистості* композитора — дозволяє усвідомити психологічно-світоглядні засади музично-виконавської творчості, а також цілісність художнього світу Митця, зокрема — і на всіх етапах його творчого становлення. Вивчення алгоритму та отримання необхідних практичних навичок виконавського аналізу музичного твору, аналізу виконавських версій музичного твору, виявлення впливу персоногенезу на формування світосприйняття Митця (композитора / виконавця) може стати інструментом розвитку професійної саморефлексії виконавця, віднаходження нових підходів до створення власної оригінальної інтерпретаційної концепції музичного твору.

Бібліографічний список

Вечер, Д. (2005). *Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків.

Жалейко, Д. (2022). Виконавський аналіз фортепіанного циклу «Кітч-музика» В.Сильвестрова. *Методичні рекомендації до вивчення навчальної дисципліни «Науково-дослідницька майстерність» для здобувачів вищої освіти закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації, другого (магістерського) рівня вищої освіти, галузі знань 02 Культура і мистецтво, спеціальності 025 Музичне мистецтво*. Харків: ХНУМ імені І.П. Котляревського.

Жалейко, Д. (2016). Кітч та його трансформація у творчості В. Сильвестрова. (Автореф. дис... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Харків.

Зінькевич, О. (1986). Поринання у ліричну стихію, *Музика*, 5, 7–16.

Ільїна, А. (2005). Постлюдійність у творчості В. Сильвестрова як дзеркало духовного надбання культурної традиції. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського*, 85, 281–298.

Катрич, О. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ.

Кияновська, Л. (2010). Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*, 11, 62–64.

Коменда, О. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*. (Дис.....д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ.

Михайлова, О. (1998). Про структурно-семантичний інваріант симфоній В. Сильвестрова. *Українське музикознавство*, 28, 164–172.

Морозова, Л. (інтерв'юер) & Громов, Є. (2017). *Інтерв'ю для Karabas Live до 80-річчя Валентина Сильвестрова*. <https://karabas.live/ostrovnojchelovek-k-80-letiyu-valentina-silvestrova>

Москаленко, В. (2013). Лекції з музичної інтерпретації. Київ: Національна музична академія України імені П.І. Чайковського.

- Муха, А. (1979). *Процес композиторської творчості*. Музична Україна.
- Нестьєва, М. (2007). Від Дніпра я нікуди не поїду...: до 70-річчя В. Сильвестрова. *Музика*, 5–11.
- Павлишин, С. (1987). *Валентин Сильвестров*. Музична Україна.
- Сильвестров, В. (2010). *Дочекатися музики. Лекції-бесіди*. (За матеріалами зустрічей, організованих С. Пілютиковим). Дух і літера.
- Сильвестров, В. (2012). *Συμπόσιον. Зустрічі з Валентином Сильвестровим* (Уклад . А. Вайсбанд, К. Сігов). Дух і Літера.
- Судзуки, Д. (1993). *Дзен-буддизм. Основи дзен-буддизму. Практика дзен*. Одісей.
- Тарасова, О. (2003). Роль артикуляції в камерно-вокальній музиці ХХ ст. (на прикладі «Тихих пісень» В. Сильвестрова). *Культура України*, 11, 95–103.
- Тудоровська, Г. (1994). *Про мікромотивну роботу музиканта-виконавця*. (Методичні розробки С. Вакуленка, продовжені Г. Тудоровською). <http://tudorovskaja.org.ua/index.php/2011-03-23-01>.
- Фромм, Е. (2010). *Мати чи бути?*. Київ: Український письменник.
- Шаповалова, Л. (2008). *Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексійної свідомості*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ.
- Швець, Н. (1991). Про фортепіанний стиль В. Сильвестрова. Деякі спостереження. *Українське музикознавство*, 26, 132–145.
- Шип, С. (2009). Задум музичного твору у лінгвосеміотичному аспекті. *Музична україністика: сучасний вимір*, 3. <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/39410>.
- Юнг, К. (1996). *Душа та міф: шість архетипів*. Державна бібліотека України для юнацтва.
- Allport, G. (1937). *Personality A Psychological Interpretation*. N.Y.
- Blum, D. (1977). *Casals and the art of interpretation*. Holmes & Meier Publishers.
- Martienssen, C. (1937). *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Verlag Breitkopf & Härtel.

КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ

1. Дайте визначення поняттю «виконавський аналіз музичного твору».
2. Як ви розумієте назву твору «Кітч-музика» В.Сильвестрова? З якою метою автор написав у нотній партитурі передмову до цього фортепіанного циклу?
3. Дайте стисло характеристику композиторському стилю В. Сильвестрова.
4. Чому В. Сильвестрова вважають представником українського музичного авангарду? Чи можна назвати його «Кітч-музику» для фортепіано авангардним опусом?
5. Що таке «метафоричний» стиль В. Сильвестрова? Які ви знаєте твори композитора, що належать до цього стилю?
6. Що таке композиторський задум музичного твору?
7. Роз'ясніть, у чому полягає принцип алюзії?
8. Назвіть основні виконавські труднощі та завдання у фортепіанному циклі «Кітч-музика» В. Сильвестрова, вкажіть на основні способи їх вирішення та подолання.
9. Поясніть, чому в «Кітч-музиці» для фортепіано В. Сильвестрова так багато авторських ремарок та вказівок?
10. У чому полягає специфіка «нової виконавської естетики»?
11. Які виконавські версії «Кітч-музики» В. Сильвестрова ви знаєте?
12. Як музична драматургія «Кітч-музики» В. Сильвестрова детермінує використання композитором вказівок щодо динаміки, агогіки та артикуляції?
13. Назвіть основні етапи виконавського аналізу музичного твору.
14. У яких «амплуа» може існувати виконавський аналіз музичного твору?
15. Що таке компаративний аналіз виконавських версій музичного твору? У чому полягає його основний принцип?
16. Дайте визначення поняттям «особистість», «творча особистість», «персоногенез», «пропріум».
17. У чому принципова відмінність індивіда від особистості?
18. Дайте визначення поняттю «акме».
19. Яке значення для музиканта-практика має виконавський аналіз музичного твору?

20. Який метод створення творчого (літературного/психологічного) портрета митця є оптимальним під час здійснення виконавського аналізу? Охарактеризуйте цей метод.

21. Назвіть основні засоби виконавської виразності.

22. Які ви знаєте класифікації виконавських стилів, типів музично-виконавського мислення, типів музикантів-виконавців?

23. Що таке індивідуальний виконавський стиль?

24. Які джерела інформації мають виняткове значення для дослідників під час складання творчого портрета митця?

25. Що таке музична ідея твору? Що таке виконавська драматургія музичного твору?

26. Як ви розумієте поняття «світовідчуття»?

27. Як ви розумієте поняття «виконавська версія музичного твору»?

28. У чому різниця між особистим та особистісним досвідом людини?

29. Які фактори впливають на формування індивідуального композиторського/ виконавського стилю музиканта?

30. Що таке епістологічні документи?

31. У чому полягає основний принцип мікромотивної роботи музиканта-виконавця?

32. Що таке «епігенетика» творчої особистості?

33. Сформуйте теоретичну базу для майбутнього наукового дослідження, що буде містити виконавський аналіз музичного твору.

34. Складіть творчий (літературний) портрет сучасного музиканта-виконавця.

35. Як ви розумієте поняття «виконавська школа»?

36. Створіть власну виконавську версію музичного твору з її аудіо- та відеозаписом та здійсніть виконавський аналіз цієї версії крізь призму феноменології особистості композитора.

Додатковий (рекомендований) список джерел

Драч, І. (2005). *Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка)*. (Автореф. дис... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П.І.Чайковського. Київ.

Єргієва, О. (2016). Емоційний інтелект музиканта-інструменталіста і транзитивність художньо-естетичних емоцій в концертно-комунікативній ситуації. *Музичне мистецтво і культура*, 22.

Іванніков, Т. (2018). *Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості*. (Автореф. дис. ... док.-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ.

Катрич, О. (2015). Музичне виконавство як інспіруючий чинник «інтонаційної атмосфери музичного твору». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, 35.

Катрич, О. (2000). *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. Відродження.

Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Львів: НТШ.

Копелюк, О. (2018). *Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю*. (Автореф. дис... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Харків.

Копиця, М. (2008). *Епістологія в лабіринтах музичної історії*. Автограф.

Москаленко, В. (1994). *Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації*. (Автореф. дис. ... док.-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ.

Ніколаєвська, Ю. (2020). *Ното interpretatus в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть*. Факт.

Савицька, Н. (2008). *Хронос композиторської життєтворчості*. Сполом.

Тимофєєва, К. (2009). *Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного мистецтва)*. (Автореф. дис... канд.

мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Харків.

Шаповалова, Л. (2021). Розуміння музики як відкриття іншого: діалог з Маріо Азеведо. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 58.

Шип, С. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*. Заповіт.

Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Shehda L., Kazymyryv, K., Kolubayev, O. (2021). Portraits and self-portraits of composers at the musical work. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. Magnanimitas, XVII*.

«Кітч-музика» В. Сильвестрова у виконанні Є. Громова



«Кітч-музика» В. Сильвестрова у виконанні А. Барішевського



Фільм «Діалоги», режисер та автор сценарію Доріан Супін



Розділ 8

СИНЕСТЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ



Катерина ЛОЗЕНКО
кандидат мистецтвознавства

Обґрунтування актуальності методу. Музичне мистецтво ХХ–початку ХХІ століть зазнало кардинальних змін, зумовлених розширенням звукової палітри, переосмисленням традиційних засобів виразності, а також технологічним прогресом. Експерименти з тембром, обертонами, мікрохроматикою, просторовим сприйняттям звуку відображають прагнення композиторів до створення багаточарових звукових образів, які апелюють не лише до слуху, але й до візуальних, тактильних, просторових та інших асоціацій.

У цьому контексті одним із ключових феноменів, що дозволяє глибше зрозуміти естетику цього періоду, є **синестезія** — **явище міжчуттєвих асоціацій, коли одне сенсорне враження викликає асоціації, що характерні для іншого відчуття (наприклад, «кольоровий слух»)**¹⁵¹. Зростання ролі візуалізації у сучасній культурі, розвиток технічних інновацій та мультимедійних технологій також видозмінюють мистецьку практику, призводять до «розгерметизації» меж мистецтв й появи нових аудіовізуальних форм і жанрів. Синестезія у цих процесах виконує не лише перцептивну, а й композиційну функцію, впливаючи на організацію звуку, виконавську інтерпретацію та слухацьке сприйняття, а також стає одним із способів осягнення сенсу:

❧ у *композиторській творчості* (О. Мессіан, І. Вишнеградський, Т. Міюрай, М. Монк, Дж. Кейдж та ін.), де колір, просторові уявлення, форма, рух, стають частиною авторського підходу до створення музики;

❧ у *виконавській інтерпретації*, що потребує особливої уваги до звуко–колеристичного втілення інтонаційної концепції твору у зв'язку з ускладненням тембро–колеристичної палітри музики композиторів ХХ — початку ХХІ століть;

❧ у *слухацькому сприйнятті*, де синестетичне слухання впливає на глибину розуміння та емоційне переживання музики.

Синестетичний підхід дозволяє не лише по-новому осмислити музичні твори ХХ–ХХІ століть, а й розширює межі традиційного музичного аналізу, пропонуючи багатовимірну модель сприйняття звуку, а також поглиблює розуміння взаємодії мистецтв і аудіо–візуального синтезу. Вищесказане відповідає основним тенденціям сучасної гуманітаристики, а саме: тяжінню

¹⁵¹ Матеріал розділу базується на кандидатській дисертації авторки (Лозенко, 2016).

до міждисциплінарності, пошуку нових методологічних підходів, що краще відображають сучасні мистецькі практики, а також зростаючому інтересу до медіа, зумовленому бурхливим розвитком цифрової культури.

Отже, основною метою розділу є обґрунтування синестетичного методу аналізу музичного твору.

Синестезія, синкретизм і синтез: межі та взаємодія

Синестезія як феномен міжчуттєвих асоціацій нерідко розглядається у ширшому контексті взаємодії мистецтв, адже вона сприяє встановленню зв'язків між різними засобами виразності. Відповідно, важливим постає питання її співвідношення із поняттями синтезу та синкретизму. Розмежування цих термінів дозволяє глибше зрозуміти механізми формування міжмистецьких взаємодій і природу художнього мислення, в якому синестезія відіграє структуротворчу роль

Звернемо увагу на те, що поняття «синестезія», «синкретизм», «синтез» мають однакову приставку *sin-*, яка з грецької означає спільну дію, об'єднання, й таким чином визначає їхню схожість.

Під синкретизмом (синкретичністю) у філософії розуміють недиференційованість, що характеризує нерозвинений стан явища, а також неорганічне злиття різнорідних елементів. У контексті мистецтвознавства синкретизмом зазвичай називають нерозчленованість мистецтва на початкових етапах людської культури, особливостями якої були «дифузність» різних способів практичного й духовного освоєння світу та морфологічна «аморфність» структури ранніх форм мистецтва. У процесі видової диференціації мистецтва набули автономності, що, втім, не виключає актів їхнього об'єднання.

В історії мистецтва можна відзначити два паралельні процеси: рух від первинного синкретизму до самостійного існування окремих видів мистецтва та зворотній процес синтезу мистецтв. Це дозволяє спостерігати розвиток системи за спіраллю: сценічний синтез у музичному театрі XVII – XVIII століть, *Gesamtkunstwerk* Р. Вагнера, синтез мистецтв у добу символізму та модерну, поліхудожні форми перформансу та мультимедійного мистецтва, інтерактивні аудіовізуальні інсталяції, тощо. При цьому синестезія виступає одним із засад синтезу мистецтв, механізмом художньої свідомості, що дозволяє співвідносити засоби виразності

диференційованих видів мистецтва та, метафорично кажучи, повертати їх у стан штучного синкретизму.

Таким чином, на рівні окремого твору синтезу мистецтв поняття «синестезія» і «синтез» співвідносяться наступним чином:

- **синтез** — це зовнішній результат об'єднання мистецтв;
- **синестезія** — психологічний механізм, що забезпечує більш глибоке взаємопроникнення засобів виразності різних видів мистецтв, формуючи своєрідну «поліфактуру» синтетичного твору.

Синестезія характеризується дією зв'язків, що забезпечують цілісність системи мистецтв на різних масштабних рівнях. На більш широкому рівні вона проявляється у вигляді **синестезії мистецтв** — взаємопроникненні та наслідуванні мистецтвами одне одного (наприклад, «музикальність» поезії та живопису Символізму).

Можливість взаємодії мистецтв забезпечується здатністю людської психіки до асоціативної діяльності, що полягає у встановленні незліченних аналогізуючих зв'язків між схожими характеристиками різних предметних ознак. Так, для **різних видів мистецтва є спільними такі характеристики**, як: *яскравість, напруженість, насиченість, звучність, масивність, щільність, прозорість, плавність, різкість*, а також фундаментальні структурні параметри будь-якої форми: *простір, час, масштаб, пропорційність* тощо.

Наступним рівнем функціонування синестезії в мистецтві є створення нових синестетичних жанрів (музичний динамічний світложивопис, візуальна музика, евритміка Ж. Далькроза тощо). У таких жанрах відбувається розширення каналів сприйняття, що призводить до посилення естетичного впливу кожного з них завдяки виникненню потужного **синестетичного резонансу**. Таким чином, можна говорити про синергетичні ефекти, що зумовлені синестезією.

Одним із характерних прикладів синтезу в музичному мистецтві є **програмна музика**. Розмірковуючи про взаємодію програмності й синестезії, слід зазначити, що програмність є ключем до ідентифікації знаків музичного твору: перетин семантичних полів слів назви (епіграфа) дає змогу розпізнати особливий знаковий код композиції, а отже, глибше проникнути в її зміст. Музичний знак є продовженням семантичного поля, створеного на основі назви (епіграфа чи сюжетної побудови). Слухач, виявивши його у творі, отримує підтвердження інформації, що виникла

в його свідомості через асоціативні зв'язки. Іншими словами, ці явища сприяють матеріалізації музики, розшифруванню змісту музичного твору. Програмна музика робить це більш очевидним і безпосереднім, а синестезія — більш завуальовано.

Отже, синестезія не лише є механізмом міжмистецької взаємодії, а й глибоко вкорінена у способи сприйняття мистецтва. Вона впливає на формування естетичних вражень, дозволяючи інтегрувати досвід сприйняття різних видів мистецтв у єдину гармонійну систему. Водночас питання механізмів художнього сприйняття та їх закономірностей залишаються важливими темами для досліджень у сфері естетики та психології мистецтва. У цьому контексті значний внесок зробив Густав Теодор Фехнер, який розробив експериментальну естетику, що допомагає пояснити закономірності естетичного переживання. Його теорія дає змогу краще зрозуміти, як сприйняття мистецтва формує наші емоційні й когнітивні реакції, а також як саме синестезія інтегрується в цей процес.

Естетичні основи синестетичного підходу в музичній комунікації

Сприйняття мистецтва завжди було предметом філософських та наукових дискусій, а розуміння механізмів естетичного переживання залишається актуальним і сьогодні. Однією з ключових постатей у формуванні експериментальної естетики став **Густав Теодор Фехнер (1801–1887)** — німецький психолог і фізіолог, який заклав основи кількісного аналізу естетичних процесів. У своїй праці «Введення в естетику» (1876 р.) він сформулював шість законів психологічної естетики, які пояснюють закономірності сприйняття краси й гармонії (Fechner G.:2014):

1. **Закон естетичної допомоги або підсилення** — говорить про те, що естетичне враження посилюється завдяки взаємодії різних компонентів сприйняття. Наприклад, поєднання ритму та мелодії в музиці сприяє більш глибокому естетичному переживанню.

2. **Закон естетичних асоціацій** — підкреслює значення особистого досвіду та пам'яті в естетичному сприйнятті. Те, що людина вже знає або пережила, впливає на її оцінку художніх творів.

3. **Закон відсутності суперечностей (принцип правдоподібності)** — естетичне задоволення виникає, коли сприйняті властивості об'єкта не суперечать одна одній. Гармонія, логічність і узгодженість елементів є необхідними умовами позитивного естетичного сприйняття.

4. **Закон зміни та новизни** — естетичне сприйняття посилюється, коли у творі мистецтва є елементи новизни або контрасту, що викликають увагу і стимулюють сприйняття.

5. **Закон економії мислення** — приємними здаються ті художні образи, які легко сприймаються і не потребують надмірних когнітивних зусиль. Простота та ясність композиції сприяють позитивному естетичному ефекту.

6. **Закон індивідуальної різноманітності** — естетичні вподобання залежать від індивідуального досвіду та особливостей людини. В одному і тому ж творі різні люди можуть бачити різні значення та отримувати різний рівень естетичного задоволення.

Г. Фехнер підходив до вивчення естетики на основі експериментального методу, прагнучи обґрунтувати естетичні реакції кількісно. Його ідеї є основою для розуміння того, як сприйняття музики може бути пов'язане з іншими сенсорними сферами. Серед них особливу роль для розуміння **синестезії** в мистецтві відіграють закон естетичної допомоги або підсилення, закон відсутності суперечностей та закон естетичних асоціацій.

Так, закони *«естетичної допомоги або підсилення»* і *«відсутності суперечностей, або принципу істини, правдоподібності»* можна розглядати як основу синтеза мистецтв, що суголосна ідеям Р. Вагнера та О. Скрябіна.

Синестезія як внутрішній механізм, що забезпечує гармонійний зв'язок різних видів мистецтв, втілює в собі закон «відсутності суперечностей», а асоціативна природа явища корелює із законом «естетичних асоціацій», який визначає значущість асоціативного чинника як невід'ємної частини естетичного сприйняття.

Розглядаючи асоціативну природу синестезії, й беручи до уваги, що синестезія нами розглядається як аналітичний інструмент, то справедливим буде наступне запитання: яким чином «асоціативне» (під яким часто мають на увазі «суб'єктивне») може діяти у сфері художньої комунікації й бути інструментом для осягнення смислу музичного твору?

Згідно з асоціативною теорією, більшість таких зв'язків належить до двох найбільш загальних типів асоціацій — **асоціацій за схожістю та за суміжністю**, і вони підпорядковуються їхнім закономірностям. Так, асоціації за схожістю базуються на об'єктивній подібності фізичних характеристик.

Наприклад, в природі великі предмети видають низьке звучання, тому басові ноти ми сприймаємо як великі, масивні, важкі. Асоціації за суміжністю формуються через контекст, культурний досвід та повторювані поєднання у сприйнятті. Так, органна музика, яка довгий час була музикою церковною, і зараз часто асоціюється з духовністю та сакральністю, навіть її суто світські зразки.

Таким чином, синестетичні метафори, які часто використовують музиканти в своєму спілкуванні, такі як «глибокий бас», «прозоре звучання» тощо, демонструють загальнозначущість синестетичних асоціацій. Тобто ці описи суб'єктивні, але не випадкові, не суто індивідуальні. Вони **інтерсуб'єктивні**, тобто властиві колективному суб'єкту. Варто зазначити, що метафори, засновані на синестетичних асоціаціях, відіграють важливу роль у викладанні спеціальних дисциплін. Важко уявити інший спосіб привернути увагу студента до всього багатства звукової палітри. Синестетичність описів є своєрідним індикатором емоційного проникнення в сутність твору, а загальнодоступний, міжособистісний характер синестетичних асоціацій в музиці дозволяє розглянути роль синестезії у музичній комунікативній системі композитор — виконавець — слухач, та її роль у осягненні смислу музичного твору.

Синестетичність як фундаментальна характеристика музичного мистецтва

Звук має двоїсту природу: з одного боку, це фізичне явище, що являє собою коливальний процес, який породжує у пружному середовищі швидко поширювані хвилі. З іншого — це суб'єктивно–психологічне явище: відчуття, сприйняте слухом і відображене у свідомості у вигляді особливого психічного образу. У становленні музичного смислу бере участь не фізичне явище, що володіє лише акустичними характеристиками, а виникаючий у процесі сприйняття **образ звуку**, який конкретизується у музичній свідомості за допомогою синестетичних асоціацій. У цьому аспекті звук є об'єктом вивчення музичної психології, а також теорії музики, музичної педагогіки та виконавського мистецтва. Розглянемо більш детально як синестетичні асоціації проявляються на різних рівнях музичного тексту.

Фонічний рівень музики (на противагу композиційному та інтонаційному рівням), дає більше підстав для виникнення синестетичних асоціацій завдяки своїй чуттєвій природі. Фонічна індивідуальність, чуттєва

визначеність носить якісний, а не кількісний характер, через що описи фонічного образу тону, співзвуччя, тональності завжди виявляються наближеними і апелюють до образних аналогій, метафор, синестетичних характеристик. Фонізм є злиття тембру з тоною складовою, з відчуттями сконцентрованого в звуках інтонаційного змісту як барви, що переливається і вібрає від емоційної наповненості.

Ще у 1768 р. Ж.–Ж. Руссо в «Музичному словнику» дав таке тлумачення *тембру*: «Тембром (timbre) метафорично називають ту якість звуку, завдяки якій звук є різким або м'яким, ніжним, глухим або яскравим, блискучим, дзвінким...» (цит. за Афанасенко, 215: 13). Таким чином, тембр визначається як якісна ознака звуку. Поширене визначення тембру як забарвлення звуку також виявляє його синестетичність.

На сьогодні не існує загальноприйнятої системи класифікації та опису тембрів за об'єктивними характеристиками. Для ідентифікації тембрів використовуються або назви музичних інструментів, або синестетичні характеристики: соковитий, повний, м'який, пронизливий, оксамитовий, матовий, різкий, тьмянний, глибокий, сріблястий, світлий, яскравий, кришталевий, тощо.

В один ряд із поняттям тембру можна поставити поняття фонізму та сонорності, адже всі ці категорії на різних рівнях музичної системи звертаються до одного й того ж — барвистості звучання.

Поняття *фонізму* означає барвисту функцію акорду, яка залежить від інтервального складу, кількості тонів, їхніх октавних подвоєнь, розташування, регістру, тембру та гучності. При цьому можна відзначити таку закономірність — чим нейтральніший акорд у ладофункціональному відношенні, тим яскравіше проявляється його барвіста функція, і навпаки: ладофункціональна активність відсуває на задній план його барвисту функцію.

Також розрізняють фонізм у монодичному та багатоголосному викладі: від фонізму окремого звука — тембру, до фонізму тону, що залежить від ладових функцій, і закінчуючи фонізмом тону у конкретному інтонаційному контексті, де в єдине ціле об'єднується тембр звуку й інструмента, узагальнене ладове та конкретно-інтонаційне відчуття, абсолютна й відносна висота — і все це постає під егідою тонового начала. Багатоголосся організоване подібним чином — це фонізм ізольованої звуковисотної структури співзвуччя, фонізм співзвуччя у ладовому оточенні та фонізм

співзвуччя у конкретному гармонічному контексті. Таким чином, поняття фонізму об'єднує різне поєднання ладових і фонічних властивостей звучання.

При оцінці фонічної якості співзвуччя також можливе використання синестетичних описів звучання. Так, акорди терцової будови сприймаються як м'які, кварто–квінтової — порожні, холодні, а співзвуччя з участю різких дисонансів часто називають гострими або терпкими. Ці синестетичні характеристики співзвуччя мають об'єктивну основу: вони породжені акустичними особливостями співзвуччя як комплексу інтервалів, кожен із яких має свої фонічні риси.

Підкреслимо, що окрім інтервального складу на забарвлення акорду впливають: висотне розташування тонів, інтервалів відносно одне одного та щільність їхнього розташування.

Фактура. Музична фактура — це система, що організовує у музиці художній простір і водночас сторони музичної цілісності; фактура постає у двох аспектах: фонічному (чуттєво-звуковому) і функціональному (ієрархія типів, складів, конфігурацій); вона розкриває багатоголосну природу музичної тканини у двох формах — реальній і прихованій. Існує й інше розуміння фактури, що акцентує не стільки технічний бік, скільки асоціативні зв'язки фактури з іншими сторонами цілісності. Тут на перший план виходять метафоричні характеристики, що виникають у результаті безпосереднього сприйняття музики. При цьому важливими стають такі особливості викладу, які сприяють виникненню у слухача певних візуальних асоціацій, образів руху, простору, відчуття об'єму і загальної конфігурації звукової маси музичної тканини, її «ваги» та щільності.

Наступний рівень музичного тексту — **композиційний** — містить менше передумов для синестетичної інтерпретації, оскільки має іншу, дискретно-аналітичну природу. Проте в музиці ХХ століття набувають значущості композиційні моделі «некласичного звукового простору» — тривалі, відкриті форми, завдяки чому відбувається послаблення аналітичної сторони форми та зростання ролі фонічного «звукового тіла».

Композиційний рівень музичного тексту, будучи нерозривно пов'язаним із фонічним рівнем, корегує смисли за допомогою «музичного полотна» — симультанної моделі темпорального процесу розгортання музичної композиції, де діють такі встановлені синестетичні відповідності:

- мелодичний розвиток — просторово-графічний розвиток зображення;
- динаміка звуку — динаміка жесту;
- тембровий розвиток — колірний розвиток графічних малюнків, форм;
- зміна тональності — розвиток колориту;
- зміна ладу — прояснення колориту;
- зміщення по регістрах — зміна розміру та супутня цьому концентрація світла.

Продуктивним також може бути візуальне моделювання структури музичного твору, яке завдяки своїй наочності полегшує аналіз форми твору.

Інтонаційний рівень музичного тексту тісно пов'язаний з емоційним наповненням музики. При цьому види інтонацій можна поділити на:

- інтонацію у власному розумінні слова (що спирається на вокально-мовленнєві механізми);
- «пластичний знак» (озвучений жест);
- «зображувальний знак».

Музична інтонація тілесна вже за своєю формою, вона осмислюється через дихання, голосові зв'язки, міміку, жести — цілісний рух тіла. Пластичний і зображувальний знаки спираються на тілесно-моторні відчуття, й можуть супроводжуватися безліччю тактильних, візуальних, та інших асоціацій.

Розглянувши фонічний, композиційний та інтонаційний рівень музичного тексту, можна узагальнити, що синестетичність є однією з фундаментальних характеристик музичного мистецтва. Вона вкорінена у самій природі музичного сприйняття, де акустичні параметри звуку набувають візуальних, просторових, тактильних, кінетичних відповідностей. В контексті музичної комунікації, де сприйняття є невід'ємною частиною на кожному етапі комунікативної ланки композитор-виконавець—слухач, ця особливість набуває значення не просто психологічного феномену, а й структурної властивості музичної тканини. Розуміння синестетичних аспектів музики відкриває нові можливості для аналізу художньої виразності та розширює межі традиційних методологічних підходів, особливо щодо музики ХХ-ХХІ століть, де фонічний рівень набуває особливої ваги.

Синестетичні асоціації в композиторській творчості: від задуму до нотного тексту

Синестетичні асоціації є тим механізмом у музичній свідомості, за допомогою якого здійснюється кодування властивостей предметного світу. При цьому можна зазначити, що творчість композиторів різних епох і стилів має різне «синестетичне навантаження», що може бути однією з основ для вибору матеріалу для синестетичного аналізу. Фактори, які впливають на синестетичність індивідуальної композиторської творчості, можна представити у вигляді трирівневої структури (див. схему), яка включає в себе естетичний, передтекстовий і текстовий рівні.



Естетичний рівень є найбільш обширним пластом, який охоплює цілісне уявлення про унікальність художнього світу, включаючи історичну традицію художньої культури, на яку спирається індивідуальна творчість композитора (національний стиль), типологічні риси художнього напрямку (стиль напрямку), а також цілісність авторської особистості (індивідуальний стиль).

Належність до певної національної музичної культури, на нашу думку, може визначати більшу чи меншу «синестетичну навантаженість», яку несе той чи інший *національний стиль*. Наприклад, національна картина світу французьких композиторів відзначається камерністю простору, рухом і пластикою, живописністю, театральністю. Крім того, зазначимо особливу роль синестезії в національному стилі цієї країни — поезія, музика, живопис межі ХІХ–ХХ століть наповнені образами, які можна побачити, відчутти,

уловити їхній аромат, відчутти смак, почути. При цьому одні види відчуттів доповнюються іншими: тому синестетичний принцип стає основоположним у сприйнятті французького мистецтва.

Наступною складовою естетичного рівня є *стиль напрям*, що передбачає існування стилістичної спільності у низки композиторів. Прикладом прояву синестетичних тенденцій у музичному мистецтві на рівні стилю напрям можна назвати імпресіонізм. Митець цього періоду прагнув до нового мистецтва (синестезії мистецтв), яке проявилось у взаємодії різних його видів. Звідси — музика як «звуковий живопис», характерний для символістів постулат «омузичнення» поетичних творів, «музика картини» та «магічний акорд» у образотворчому мистецтві.

Властивість перетікання одного виду мистецтва в інший, розмивання меж між ними відображає домінуючу рису мистецтва імпресіонізму. Один вид мистецтва ніби переймає та приміряє на себе стилістичні риси іншого: поезія — музику, музика — живопис, живопис — музику тощо.

До цього рівня можна також віднести естетичні та філософські погляди, які впливають на *індивідуальний стиль* композитора. Наприклад: соборне мистецтво О. Скрябіна, «музичний живопис» М. Чюрльоніса, «вітражна» багатобарвність музики О. Мессіана тощо.

Передтекстовий рівень

Усе, що пов'язане з синестетичними проявами на естетичному рівні, безпосередньо впливає на формування задуму конкретного музичного твору — початкового етапу музично-творчої діяльності композитора.

В. Москаленко (Москаленко, 1994) виокремлює три різновиди реконструкції виконавцем композиторського задуму залежно від ступеня достовірності свідчень, на основі яких була створена та чи інша модель:

1. *Реальний* (заснований на усних та опублікованих висловлюваннях композитора, а також на фактах, що вплинули на створення музики).
2. *Умовно реальний* (складова музичного задуму, яка ґрунтується на особливостях твору, що входили до попередніх творчих намірів автора, але не мають прямих доказів).
3. *Гіпотетичний* (реконструкція складової композиторського задуму, яка могла не усвідомлюватися ні композитором, ні виконавцем).

Будь-яка реконструкція гіпотетичної частини задуму є певним смисловим доповненням з боку інтерпретатора. Вона вимагає залучення творчого мислення виконавця та має для нього важливе значення, оскільки дозволяє «зжитися» з музичним матеріалом твору та зробити його ніби власним, виконуючи емпатійну функцію.

Текстовий рівень

Останній рівень у процесі композиторської творчості, на якому проявляються синестетичні риси, — безпосередньо текст музичного твору. Розглянемо як явище синестезії проявляється у поезії музичних творів ХХ століття.

Особлива роль *тембру та гармонії* у музиці ХХ століття проявляється в їхньому злитті в єдине ціле в сонорно орієнтованій «музиці тембрів». Логіка музичної композиції сонорних творів ґрунтується на специфічних властивостях музичної тканини, з її характерною статичністю та посиленням ролі синестетичних якостей звучання, що виводить категорію *темброколериту* в розряд формотворчих елементів. Прикладом цього може слугувати композиційний прийом, застосований *Дьєрдем Лігеті* у «*Камерному концерті*». Він полягає в поступовій зміні звуковисотних параметрів сонорного блоку:

- збільшення або зменшення обсягу звукового діапазону — «розширення» або, навпаки, «звуження» сонорного блоку у «зовнішньому» просторі;
- спрямована трансформація внутрішнього інтервального складу — «ущільнення» або «розрідження» його внутрішньої щільності.

Таким чином, синестетичні характеристики музичної тканини, зокрема темброколерит, у музиці ХХ століття набувають принципового значення, стаючи не лише засобом виразності, а й важливим конструктивним елементом музичної форми.

Фактура також стала відображенням багатогранних змін у музичній парадигмі ХХ століття. Усвідомлення просторово-часової природи музичної тканини сприяло формуванню таких понять, як «*фактурний ландшафт*», «*фактурний топос*», «*фактурна модуляція*», «*фактурна інструментовка*».

Найпростішим прикладом закріплення просторового мислення композитора є графіка нотного запису. Наприклад, введення трирядкової

нотації для відокремлення пластів звучання, відображення широкого розташування фактури та, відповідно, масштабного, об'ємного звучання.

Трирядкову нотацію часто використовував К. Дебюссі, особливо у другому зошиті прелюдій. Деталізуючи нотний запис, композитор вводить величезну кількість динамічних та агогічних вказівок, що створює дивовижне розмаїття «фоновому структурування», а також самостійність (інтонаційну, ритмічну, динамічну) звукових комплексів, які охоплюють увесь простір клавіатури.

Характерним є величезна увага Дебюссі до зовнішнього вигляду нотного запису та його графічного оформлення. Естетичне сприйняття клавіатури, зв'язок фактури з топографією клавіш та рухом руки породжують у зрілому періоді творчості композитора як специфічну акордику, так і нові прийоми розвитку гармонії.

Тенденції *графічності музичної фактури*, що лише окреслилися у творчості Дебюссі, у ХХ — на початку ХХІ століття перетворилися на ключовий елемент музичної мови. Експериментальна графічна нотація суттєво трансформувала музичну тканину, розширюючи її виражальні можливості за рахунок сугестивності синестетичних асоціацій.

Композиторські ремарки, як специфічна частина нотного тексту, також сприяють розумінню образного змісту твору. Вони «здійснюють комунікативну функцію тексту і динамізують його інтерпретаційний потенціал» (Ринденко, 2010: 216).

Розглянемо функціонування міжчуттєвих асоціацій у виконавській діяльності у наступному пункті.

Синестетичні асоціації у виконавській інтерпретації

У виконавській діяльності взаємодія двох складових — технічних засобів (ігрового апарату) та художньо-звукових уявлень (звукового еталону) — є основою успішного виконання. Звуковий еталон, який виконавець уявляє перед звуковидобуванням, визначає художній зміст і якість звучання. У фортепіанній педагогіці ця взаємодія давно базується на пріоритеті художньої складової над технічною. Це вимагає розвитку активної, гнучкої та яскравої музично-слухової уяви, що стає основою для формування індивідуального стилю виконавця.

Фортепіанне виконавство принципово відрізняється від виконання на струнних, духових інструментах тощо. Зокрема, фіксований темперований

стрій фортепіано може знижувати активність музичного слуху піаніста. До того ж, темброва нейтральність інструмента вимагає від виконавця більшого напруження звуко-тембрової волі, тобто здатності наповнювати звучання необхідним темброколеристичним забарвленням. Оскільки на фортепіано звук не можна змінити після моменту звуковидобування, особливого значення набуває навичка «передслухання» — уявлення синестетичної якості звучання, яке відповідає конкретному художньому контексту.

У музиці ХХ століття звукова колористика стає важливим формотворчим елементом. Саме синестетичні уявлення допомагають виконавцю наповнити звуки кольорами та образами, які втілюють естетичні задуми композитора.

Виконавський процес складається з трьох основних етапів: формування інтонаційної моделі, інтонування та інтонаційного здійснення (Москаленко, 1994). На кожному з цих етапів важливу роль відіграє синестетичне передслухання, яке допомагає створити цілісну темброколеристичну концепцію твору.

1. Формування інтонаційної моделі

На цьому етапі синестетичні асоціації працюють як «фоновий ресурс» музично-художньої свідомості. Це своєрідна «база» слухових уявлень, накопичених раніше. Вони допомагають виконавцю уявити майбутнє звучання твору через поєднання звукових і тактильних відчуттів, необхідних для створення виразного звукового образу.

2. Інтонування

Цей етап передбачає уточнення деталей музичного тексту та формування конкретних звукових уявлень, виконавській «оркестровці» музичного твору, пошуку доцільних технічних прийомів та їх закріпленні. На цьому етапі виконавець деталізує свої синестетичні уявлення про звуковий образ та створює необхідний комплекс засобів виразності для їх втілення.

Особливу увагу в темброколеристичній музиці ХХ–ХХІ століть слід приділити наступним засобам виразності:

- тембровому наповненню фактури,
- просторовому сприйняттю музики,
- темпу, агогії,
- динамічному плану та педалізації.

Кожен з названих засобів виразності тісно пов'язаний із синестетичними асоціаціями (зоровими, тактильними, просторовими чи навіть енергетичними), які забезпечують гармонійне поєднання технічної та художньої

складових виконавської інтерпретації на наступному етапі — інтонаційному здійсненні.

3. Інтонаційне втілення.

Це найбільш творчий етап, натхненна творчість, де відбувається концентрація «звукотворчої волі». Попередні напрацювання (рухові відчуття та синестетичне передчуття) стають основою для виконавця, однак він має вміти миттєво скоригувати звучання, «підлаштувати» свій апарат до наявних умов, аби зберегти інтонаційний задум.

Виходячи з описаної вище концепції виконавського процесу пропонуємо **алгоритм синестетичного аналізу виконавської інтерпретації композиторського задуму.**

Першим етапом алгоритму є **осягнення гештальту** — це створення візуального образу звучання. Воно являє собою «дологічну», «передмодальну» синтетичну форму одночасного уявлення звучання музичного твору, яка ще не має вербальної структури, але зберігає цілісність і безпосередність естетичного відчуття. Осягнення гештальту можна розглядати як певне «синестетичне налаштування» на цілісне сприйняття музичного звучання, що протиставляється аналітичному підходу.

Визначення загального емоційного знаку — це процес, який регулює «міжчуттєві зв'язки». Його корекція відбувається через відображення у візуальному образі структурного, часового розгортання процесу. На цьому етапі ми зосереджуємося на взаємодії емоцій і синестетичних асоціацій у процесі формування смислу музичного твору.

Важливо наголосити, що семантика синестетичних характеристик звучання може змінюватися залежно від контексту. У цьому сенсі музичні емоції, які проявляються через увесь комплекс засобів музичної виразності, виступають необхідним контекстом. Крім того, будь-які авторські ремарки чи програмна назва твору можуть сприяти уточненню загального емоційного знаку.

Наступним етапом є **визначення смислового концепту** — це слова або словосполучення, яке містить смислове ядро, чітко виражений логічний стрижень, центральну точку, у якій фокусується намічена загальним емоційним знаком «міжчуттєва хмара смислу». Усе зазначене вище стосується етапу синестетичної інтерпретації музичного тексту, яку здійснює виконавець. На наш погляд, у контексті інтерпретації творів із синестетичним задумом його значення є надзвичайно важливим. Він сприяє

створенню особливого виконавського «синестетичного передчуття» якості звучання, що виникає у свідомості інтерпретатора, а на етапі «інтонаційного втілення» фокусується в синестетичних співвідчуттях (наприклад, «слухаючих пальцях» піаніста). Для дослідника цей етап важливий для встановлення власних синестетичних зв'язків і точнішого аналізу виконавської інтерпретації.

Заключний етап — *порівняння виконавських версій* на основі відповідності їхнього «темброкolorистичного наповнення» смислового концепту. Він полягає у порівнянні синестетичних і емоційних маркерів смислу виконавських інтерпретацій на етапі інтонаційного втілення. Декодуючи смисл твору, музикант відтворює його у звучанні, тому вміння передати всі нюанси музичного тексту через яскраву звукову палітру є основоположною якістю виконавця. Таким чином, оволодіння звуком, його якісними характеристиками, а іноді й створення нового, власного звучання — одна з найважливіших цілей виконавця твору із синестетичним задумом. У нашому підході відчуття звуку, просторова структура, темброкolorистичне наповнення фактури стають синестетичними маркерами. У цьому підході порівняння інтерпретацій і зіставлення їх зі «смісловим концептом», визначеним у процесі синестетичної інтерпретації музичного тексту, дозволяє визначити виконавську версію, яка найбільш адекватно відповідає задуму композитора.

Пропонований алгоритм синестетичного аналізу виконавської інтерпретації розглянемо на прикладі фортепіанного твору «Мандрагора» Т. Мюрая. Специфічний звуковий образ спектрального фортепіано вимагає особливого підходу до інтерпретації. Як зазначає автор книги «Спектральне фортепіано» (Nonken M. 2014), у Т. Мюрая особливе відчуття рояля: *«Його здатність маніпулювати резонансом рояля досягла безпрецедентного рівня складності. Мюрай пише не просто для фортепіано — його твори про фортепіано... “Територія забуття” — це пейзажі піаністичної неможливості та слухової ілюзії нот, які ти не грав (через вібрацію обертонів), мікротонів (унаслідок взаємодії гармонік) та звучань, що виникають, здавалося б, без атаки та згасання»* (Nonken M. 2014:89). Таким чином, спектральна музика створює новий звуковий простір. При цьому будь-який звук, що доступний слуху, може стати частиною спектру, що призводить до збагачення прийомів звуковидобування.

У цьому пункті ми розглянемо твір для фортепіано Т. Мюрая «Мандрагора». Для порівняння інтерпретацій твору ми обрали виконання Томоко Ядзави (Tomoko Yazawa) — японської піаністки, для якої цей твір був написаний, та Мерилін Нонкен (Marilyn Nonken) — французької піаністки, яка у 2005 році записала всі фортепіанні твори Т. Мюрая.

Як і в багатьох інших своїх творах, композитор надає виконавцю величезну ритмічну свободу, дозволяючи колористиці звучання диктувати рух від одного акорду до іншого. Специфіка розгортання музичного часу в спектральній музиці зумовлена тим, що внутрішній простір звуку стає для спектралістів моделлю майбутньої форми композиції. Таким чином, форму твору можна визначити як вільну («форму-потік»), умовно розділивши її на 5 частин.

Гештальт. Візуальний гештальт пропонує сам композитор у коментарі до п'єси: «...спіраль, центром якої є численні остинатно-ритмічні, кольорові, темброві — п'ять “спектральних” акордів змінної зовнішності кружляють по витках спіралі» (Murail T. 1993).

Визначення загального емоційного знака. П'єсі передує епіграф: «Під шибицею проріс пагін мандрагори. Опівночі, коли місяць повний, там її збирають, там, де гойдається повішений».

Авторський коментар зазначає: «Мандрагора — середземноморська рослина, що використовується в чаклунстві через її магичні властивості. Із її коріння можна виростити гомункула» (Murail T. 1993).

Цей опис відсилає нас до «Шибениці» з циклу «Нічний Гаспар» М. Равеля. Проте, на нашу думку, не варто занадто прямолінійно сприймати програмність, яку пропонує композитор. Скоріше, це вказівка на імпресіоністичну колористику, а також певну ефемерність та магичну ілюзорність твору.

Концепт твору. Визначений вище загальний емоційний знак твору (ефемерність, магична ілюзорність) ми пропонуємо уточнити на структурному рівні, спираючись на ідею Ж. Грізе, який порівнював побудову форми спектральної композиції з Диханням: «Це дозволяє мені створювати форму, головним чином динамічну, тобто завжди спрямовану до конкретної точки: напруження — розчленування — розслаблення — відновлення енергії» (Grisey, 1991).

Загальний емоційний знак твору Т. Мюрая в синестетичній інтерпретації виглядає так:

- **1 ч.** — **імпульс**: два елементи протиставляються протягом частини.
- **2 ч.** — **розслаблення**: звучання світлішає.
- **3 ч.** — **напруження**: фактура стає густішою, звучання більш насиченим.
- **4 ч.** — **відновлення енергії**: коротка частина з розрідженою фактурою.
- **5 ч.** — **розчленування**: фактура знову розпадається на два просторово розділених елементи.

Порівняння виконавських інтерпретацій

Обидві піаністки передали імпресіоністичну колористику твору. Проте артикуляція Т. Ядзави вирізняється більшою ясністю завдяки чіткому дотику до клавіш і менш глибокій педалізації. Однак обволікаюче звучання М. Нонкен здається нам більш доречним у контексті ефемерного, ілюзорного звучання п'єси.

Динамічний план М. Нонкен також більш контрастний, що краще відповідає концепту *«енергетичного потоку»* та кульмінації у 3-й частині.

Таким чином, особливе ставлення спектралістів до звуку як до самоцінності вимагає підходів до інтерпретації, де синестетичні асоціації набувають синергетичної цілісності, а найбільш показовими стають енергетичні асоціації.

Синестетичне слухання як установка сприйняття музики XX — початку XXI століть

Синестезія як явище міжчуттєвих асоціацій безпосередньо пов'язана з музичним сприйняттям, роль якого в музичному мистецтві є багатогранною та всеосяжною. Специфіка музичного мистецтва полягає не в інтелектуальному осягненні «смислу» музичного твору, а в першу чергу емоційному пізнанні.

До того ж, емансипація звуку у XX столітті призвела до кардинальних змін у сучасному музичному мистецтві — висотно-звукова визначеність, а разом із нею й інтонаційна складова музичної тканини, втратили свою домінуючу значущість, і характерною тенденцією стало зростання ролі темброво-колористичних звучань. Маніфестація гіперіндивідуалізму в композиторській творчості зруйнувала традиційні орієнтири для слухача —

інтонаційно-драматургічну форму, жанр, структуру, що ще більше ускладнило сприйняття новітньої музики та стало перепоною для комунікації між композитором і слухачем. Запропонована нами установка на синестетичне слухання спрямована на досягнення глибинних смислів музичного твору за допомогою синестетичних асоціацій.

Відправною точкою в роздумах над цією проблемою для нас стала думка композитора-спектраліста Жерара Ґрізе про **аналітичне та синтетичне слухання**. У його дослідженнях рельєфне озвучення обертонів у спектр-акорді дає змогу диференціювати кожен призвук, водночас спираючись на акустичні закони створює передумови для їхнього злиття в єдине синтетичне ціле.

Зіткнення масштабів акустичного простору, перемикання від тонкого й детального слухання до більш узагальненого дає цікавий психологічний ефект, який відзначав Ж. Ґрізе: «створення синтетичних інструментальних спектрів грає на неоднозначності нашого сприйняття, нерішучості, "хитанні" нашого слуху між аналітичним слуханням (акорд) і синтетичним (спектр)» (Grisey, 1991).

В нашій концепції на противагу аналітичному слуханню, як способу диференційованого аналізу звукових елементів і структур, ми виокремлюємо **синкретичне сприйняття** — безпосереднє відчуття сонантності («забарвлення» звучання), без внутрішнього інтонування, яке більшою мірою властиве непрофесійному слуху і характеризується емоційним сприйняттям музики. В той час як **«синестетичне слухання»** якісних характеристик фактури звучання є важливим етапом у формуванні слухового сприйняття музики ХХ — початку ХХІ століття нарівні з аналітичним слуханням.



У нашому розумінні синестетичне слухання — це настанова на симультанне схоплення гештальту сонорного звучання. Гармонійний баланс синестетичного та аналітичного слухання формує **синтетичне сприйняття**, яке характеризується високим рівнем деталізації всіх темброво-колеристичних якостей музичної фактури та здатністю простежити логіку музичного розвитку.

Емансипація звуку у ХХ столітті призвела до зміни естетичної парадигми в сучасному музичному мистецтві. Сучасний митець прагне створити власний світ, настільки, що навіть самі звукові елементи, звуки, він хоче отримувати індивідуально для кожного твору (а не спільні для всіх). Відповідно, питання розуміння та інтерпретації сучасної музики набувають статусу ключових проблем у музикознавстві, які неможливо вирішувати, використовуючи лише усталені методи. Синестетичний метод у музикознавстві є міждисциплінарним. Він спрямований на осягнення глибинних смислів музичного твору за допомогою синестезії як творчого асоціативного механізму та синестетичності як властивості музично-художньої сві-домості. Він орієнтований на пізнання динамічності музичного образу через глибинні шари музичного тексту та формування рухомої «чуттєвої тканини» музичного образу в його початкових, ще сформованих в свідомості звукових, пластичних, ритмічних, візуальних зв'язках. Таким чином, синестетичний метод, будучи допоміжним у методології сучасного музикознавства, дозволяє дослідникам проникнути в процеси становлення художнього смислу на межі композиторського тексту та його інтерпретації (як виконавської, так і слухацької).

Музичний смисл є трансцендентним, і хоча синестезія не є єдиним «ключем» до його осягнення, вона значно розширює межі пізнання. Саме в цьому полягає її важлива роль в аналізі та інтерпретації музики ХХ–ХХІ століть.

Бібліографічний список

Афанасенко Т. (2015) Темброкolorистическая палитра в фортепианных произведениях Оливье Мессиана (дис. ... канд. искусствоведения). Киев: Нац. Муз. Академия Украины им. П.И. Чайковского. 220.

Лозенко К. (2016) Синестезия как способ постижения смысла музыкального произведения: теория и практика ХХ — начала ХХІ веков. Харьков. 264.

Москаленко В. (1994). Творческий аспект музыкальной интерпретации. Киев. 157.

Ніколаєвська, Ю (2020). Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт.

Ринденко О. (2010). Авторські коментарі та ремарки як культурний феномен у фортепіанній творчості Олів'є Мессіана. (автореф. дис... канд. мистецтвознав.). Київ: Нац. муз.акад. України ім. П.І.Чайковського. 19.

Fechner G.T. (2014). *Vorschule der Aesthetik*. Cambridge University Press.

URL: <https://www.cambridge.org/core/books/vorschule-der-aesthetik/0CBD18CDC83443BD4416B88A24787F37>

Grisey G. (1991). Structuration des timbres dans la musique instrumentale. *Le timbre: Metaphore pour la composition* / Textes reunis et presentes par J.-B. Barriere. Paris: I. R. C. A. M. et Christian Bourgois Editeur. 352–385.

Murail T. (1993) *La Mandragore: Note*. URL: <https://www.henry-lemoine.com/en/partitions-piano/4009-la-mandragore.html>

Nonken M. (2014). *The Spectral Piano: From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age*. Cambridge: Cambridge university press. 192.

КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ

1. Що таке «синестезія»? Дайте визначення цьому поняттю.
2. Яке поняття ширше — синестезія, чи «кольоровий слух»?
3. Які характеристики є спільними для різних видів мистецтв?
4. Чому синестетичний підхід набуває особливої актуальності у контексті музики ХХ століття?
5. Які композитори ХХ століття використовували синестетичні ідеї у своїх творах? Наведіть приклади.
6. На яких трьох рівнях проявляється синестезія в композиторській творчості?
7. Яку роль відіграє синестетичне передслухання у процесі виконавської інтерпретації?
8. Опишіть алгоритм синестетичного аналізу виконавської інтерпретації композиторського задуму.
9. В чому різниця синкретичного, синестетичного слухання і синтетичного слухання?

Розділ 9

ЦІННІСНО-СТИЛЬОВИЙ АНАЛІЗ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ



Марія ОБОЛЕНСЬКА
кандидат мистецтвознавства

Обґрунтування актуальності методу. Звернення до ціннісного підходу в музиці належить до фундаментальних наукових проблем музикознавства, які пов'язані з філософськими основами буття. Вважається, що музика як творчий процес, багато в чому залежить від іманентно-несвідомих параметрів особистості композитора чи виконавця. Спроби оціночних процедур зводяться до визнання існування окремих естетичних суджень, які суб'єктивні в своїй основі. Аксіологічний аспект музики викликає багато питань і дискусій, зокрема тому, що при спробі заглибитися в конкретний музичний матеріал достеменно не зрозуміло, на які об'єктивні параметри справедливо спиратися при наданні позитивних чи негативних оцінок.

Ціннісний підхід в музикознавстві є так само актуальним, як і в будь-якій іншій сфері життєдіяльності, оскільки інтенція до цінності є базовою функцією людської свідомості, константою внутрішнього світу, за допомогою якої відбувається відбір та ієрархічне впорядкування будь-якої інформації, що оточує людину. Фундаментальна потреба в цінностях як апіорна установка людської свідомості зумовлює пошуки оновлення аналітичних процедур в музичному мистецтві.

Оскільки ціннісні орієнтації в музиці не мають жорсткої детермінанти, вони надають дослідникам простір вільного вибору, в якому виконують регулятивну функцію, яка спрямовує рефлексію вчених на пошук простих та очевидних висновків. Визначення стилю музичного твору, творчості композитора, виконавця, школи або творчого напрямку в системі ціннісних координат сприяє формуванню стійкої парадигми їх пізнання. Вміння дослідника знаходити та розпізнавати цінний музичний матеріал якісно збагачує світову науково-музичну спадщину. Особливо гостро актуальність аксіологічних суджень в музичному мистецтві постає в момент знайомства з новою (маловідомою) музикою, коли потрібно зрозуміти, чи варто вивчати/виконувати твори цього композитора, чи становлять вони художню цінність для загальносвітової культурної спадщини? Для того, щоб відповісти на поставлене питання, необхідно мати чітке усвідомлення стосовно конкретних критеріїв виявлення цінності в музичному мистецтві.

Досить складно вказати узагальнюючі музикознавчі роботи, в яких ціннісний підхід проводився б послідовно як з позицій естетики, так і іманентних параметрів музичного об'єкта. Більшість найцитованіших і найавторитетніших наукових праць, в яких порушуються питання цінності

в музичному мистецтві, мають за предмет дослідження *цінність музики як виду мистецтва*, розглядаючи її в різних аспектах людської життєдіяльності, заглиблюючись у естетичні та філософські виміри. Наприклад, Алан Голдман в статті «Цінність музики» досліджує внутрішні та зовнішні аспекти цінності музики, наголошуючи на її емоційному та інтелектуальному внеску в життя людини. На нього часто посилаються в дискусіях про філософські основи оцінювання музики (Goldman, 1992). Інша критична праця Гордона Грехема з тією ж назвою — «Цінність музики» — розширює естетичні та культурні перспективи, пояснюючи, яким чином музика сприяє індивідуальному та суспільному добробуту (Graham, 1995). У статті Р. А. Шарпа «Емпірична теорія художньої цінності» виявлено роль емпіризму при визначенні художньої цінності в мистецтві загалом і в музиці зокрема. Її автор відомий своїм підходом до збалансування суб'єктивних емоційних реакцій з об'єктивним аналізом (Sharpe, 2000).

Цікавою є стаття Д. Ванга, в якій автор намагається виміряти художню цінність творів мистецтва (живопис та скульптура) за допомогою аналізу закладених в них емоцій на основі машинного навчання з використанням алгоритмів мультипарадигмальної високорівневої мови програмування *Python*. Автор доходить висновку, що для коректної оцінки емоцій в творах мистецтва за допомогою штучного інтелекту найбільш підходящим є алгоритм аналізу на основі словника емоцій. В його дослідженні зустрічаємо тези, що співпадають з нашими спостереженнями. Наприклад, «... сутність цінності відноситься до художньої особистості та стилю автора, представленого твором мистецтва. Чим типовіша особистість, тим вища її художня цінність» (Wang, 2022).

Всі процитовані автори пропонують глибоке розуміння того, як концептуалізується, обговорюється та аналізується музична цінність у філософсько-естетичному дискурсі. Незважаючи на безперечні досягнення, потреба подальшої розробки даного кола питань не викликає сумніву. Дискусійні ідеї в сфері музичної аксіології вимагають систематизації та наукової аргументації з необхідним ступенем концептуалізації.

В основу обґрунтування проблеми цінності в музиці у цьому розділі навчального посібника покладено гіпотезу про те, що прямим індикатором художньої цінності музичних творів є наявність сформованого та впізнаваного індивідуального стилю композитора. Семантика музичних текстів як носіїв цінності, відображає смислову і культурну значущість

творів. Такий підхід до аналізу цінності базується на прагненні виявити естетичні параметри стилю і встановити об'єктивні критерії художньої цінності через індивідуальний стиль композитора, що підходить для оцінки широкого спектру музичних творів.

Мета пропонованого розділу — розробка методики ціннісно-стильового аналізу як складової інтерпретативного мислення виконавця.

Ціннісно-стильовий аналіз — це метод дослідження музичного твору, спрямований на виявлення його культурно-історичної значущості в контексті створення і сприйняття музики, стильової своєрідності мислення його авторів для створення адекватних авторському задуму виконавських концепцій.

Методика ціннісно-стильового аналіз поєднує в систему параметри музичної мови з інтерпретацією духовних, соціальних і культурних сенсів твору, що дозволяє глибше зрозуміти його художню природу та вплив на слухача через ключове слово «стиль як цінність».

Розуміння стилю та цінностей є ключем до глибокої інтерпретації музичних творів, оскільки воно дозволяє виконавцю та слухачеві проникнути у сутність музики, досягнути її значення і створити автентичне звучання.

Виявлення стилістичної природи твору. Знання історичного періоду, жанру і композиторського стилю дозволяє уникнути стилістичних помилок у виконанні. Наприклад, виконання барокової музики потребує іншого підходу до артикуляції, динаміки та темпу, ніж музика епохи романтизму. Виконавець усвідомлює особливості гармонії, мелодики, ритміки та інших стилістичних елементів, що допомагає передати задум композитора.

Збагачення емоційного сприйняття через цінності. Розуміння і усвідомлення цінностей, що надихали композитора, допомагає виконавцеві транслювати їх слухачеві. Наприклад, драматизм творів Ф. Шопена або духовна рефлексія в музиці Й. С. Баха розкривається лише через усвідомлення їхнього значення. Вивчення культурних, етичних і духовних цінностей твору дозволяє виконавцеві співпереживати і проживати «чужий» емоційний досвід, закладений у музиці, «привласнювати» його.

Створення автентичного виконання. Стиль музики нерідко пов'язаний із національними традиціями. Наприклад, фольклорні мотиви у творчості А. Дворжака чи Б. Бартока вимагають особливого підходу, який враховує етнічний характер мелодій і ритмів.

Розуміння стилю і цінностей дозволяє виконавцеві стати посередником між часом створення твору і сучасним слухачем, формуючи діалог між епохами. Через аналіз цінностей виконавець збагачує власний світогляд і художній смак, що сприяє більш усвідомленому підходу до музики.

Таким чином, розуміння стилю як ціннісного феномена дає змогу інтерпретатору відчуті і передати духовно-емоційні та соціокультурні сенси твору, що робить його виконання більш глибоким і змістовним.

Ціннісний аспект музичного твору

Онтологічний контекст. В філософії цінність розглядається як фундаментальна властивість реальності, пов'язана з такими поняттями, як істина, добро та краса. Людина завжди перебуває у різноманітних взаємозв'язках з навколишнім світом, пізнає його, оцінює, змінює та адаптує. Теоретичне вивчення ціннісного ставлення до світу є завданням аксіології, або теорії цінностей. Аксіологія «сканує» ціннісні орієнтири всього спектру людської діяльності, включно з соціальною, науковою, мистецькою та релігійною практиками, культурним та цивілізаційним надбанням загалом.

Цінність — феномен, який об'єктивно, за своєю природою є благом для людини, спрямований на реалізацію її творчих можливостей та задоволення різноманітних потреб. Залежно від погляду на природу цінностей, в онтологічному аспекті можна виділити об'єктивне та суб'єктивне трактування. Перша позиція передбачає об'єктивне існування цінностей, які не залежать від свідомості сприймаючого. Суб'єктивну позицію характеризує визнання того, що цінності створюються виключно творчою свідомістю. Сприйняття цінностей в аспекті об'єктивної позиції пов'язане зі з'ясуванням питання, хто або що визначило цінності, надало значення блага певним феноменам. Прихильники цієї позиції вважають, що джерелом цінностей можуть виступати Бог, природа, культура. Так, неотомісти, представники об'єктивного ідеалізму у філософії стверджували, що Бог спочатку визначив шкалу цінностей, а людині потрібно їх просто пізнавати, не відхиляючись від неї. Інший підхід демонструють мислителі, які вважають цінності продуктом культури та історії. На їхню думку, цінності формуються у певних культурно-історичних умовах. Такі цінності не є вічними і незмінними, проте у свідомості окремого індивіда набувають об'єктивного характеру.

Концепції, що висуваються філософами-суб'єктивістами, передбачають залежність ціннісних суджень від властивостей людської свідомості, тому здебільшого носять знеособлено-проблемний характер. Елементи таких концептуальних схем присутні у класичному скептицизмі, прагматизмі, а також у сучасному антифундаменталізмі та постмодернізмі. Проте позицій суб'єктивізму дотримується, насамперед, психологізм, за яким цінності визначаються у вигляді душевних станів суб'єкта. Ще з часів стародавньої Греції софісти в особі Протагора проголошували людину «мірою всіх речей».

На початку ХХ століття серед психологістів найбільш впливовою була концепція американського філософа Чарльза Пірса, який розглядав цінність як те, що задовольняє людські потреби. Прагматисти стверджували, що істина полягає в тому досвіді, який отримує суб'єкт ціннісного судження, а також з тієї установки, яка може бути корисною людині.

Німецький мислитель Франц Brentano вважав, що цінність визначають конкретні потреби. Концепції, що склалися під впливом постмодернізму, в аксіологічному відношенні набули форм ціннісного релятивізму, тобто у своїх позиціях заперечували ідею універсальності та загально-обов'язковості принципів та норм моралі. Цінності, згідно з суб'єктивістськими концепціями, провокували такі явища, як збільшення ролі індивідуальних уподобань людей, визнання наявності різних смаків («про смаки не сперечаються»), що передбачало при відносній свободі вибору спрямованість вчинків відповідно до особистих мотивів. У результаті поширилося твердження, що цінності взагалі не можуть бути алгоритмізовані і систематизовані. Таким чином, у філософській літературі не склалася єдина установка на розуміння цінностей та способу їхнього існування.

У традиційному розумінні цінності поділяються на *матеріальні* (які існують у формі речей, явищ або відносин) та *духовні* (моральні, релігійні, художні, політичні). Основну складність при класифікації становить те, що у продуктах людської діяльності матеріальне і духовне взаємопроникають, чітко і однозначно розділити їх не завжди можливо. В такому разі більш коректно було б відштовхуватися від потреб, що задовольняються цінностями. Тому крім цінностей, які задовольняють матеріальні та духовні потреби, розрізняють *психологічні* та *соціальні* цінності. Так, переживання щастя, радості, комфорту, яких прагне людина, відносять не до духовних,

а до душевних цінностей. Однак на побутовому рівні цілком достатньо поділу цінностей на матеріальні та духовні.

Матеріальні цінності чи блага задовольняють тілесні потреби людини. До них відносять економічні, технічні та вітальні цінності. Духовні цінності роблять існування людини «людським»: сюди відносяться релігійні, моральні, естетичні, художні, правові, філософські цінності.

Культурний контекст. Цінності є невід'ємною складовою духовного життя людини, визначають ідеали та норми, об'єднують суспільство. Однак у кожному випадку цінність існує для суб'єкта лише в акті оцінки чи вибору. Мисленневий процес влаштований таким чином, що різні види відносин з навколишнім світом здійснюються відповідно до певного набору базових принципів. Одним із першочергових таких принципів є проблема вибору цінності. У будь-якій ситуації людина стикається з вибором, де вирішальним чинником є пріоритет однієї програми дій над іншими. Це означає, що процес оцінювання ніби «вбудований» у модель свідомості, будучи апріорною його формою. Вочевидь, що такі форми свідомості цілком індивідуалізовані, тому проблема цінності як об'єктивного феномена або взагалі не має вирішення, або із достатньо розмитими межами пізнаваного предмету.

Визначимо значення вживаної термінології, зокрема, понять «естетична цінність», «художня цінність», «оцінка», «смак».

Художнє — це те, що стосується безпосередньо мистецтва (хоча й у найширших його проявах), тоді як сфера естетичного виходить далеко за межі мистецтва. Насамперед, естетичне — це особливе духовне почуття, що безпосередньо пов'язане з почуттям «високого» морального задоволення, яке властиве тільки людині. Оскільки сфера мистецтва охоплює систему суспільних цінностей, виражену в художній формі, у відношенні музичних творів більш доречно застосовувати поняття художньої цінності, а не естетичної. Музичний твір може мати певні композиційні переваги, які в культурно-історичному контексті забезпечують йому статус художньої цінності. Однак, з естетичної точки зору, він може не викликати інтересу. В якості об'єктивної художньої цінності, значущість музичного твору може посилюватися суб'єктивною естетичною оцінкою.

Художня цінність нерідко ототожнюється з поняттям естетичної цінності. Як показала практика ХХ — ХХІ ст., це судження справедливе лише частково. Художня творчість сучасної епохи не зводиться цілком до

творення краси за законами гармонії. Спадщина сучасних композиторів далеко виходить за межі суто естетичного формоутворення. Щодо музичних об'єктів оцінка як процес може бути художньою (об'єктивні засоби музичної виразності) та естетичною (суб'єктивні судження про красу). Вочевидь, що таке розмежування дуже умовне, оскільки ці поняття є корелятами, і вводяться з метою схематизувати когнітивний процес.

Зазвичай ціннісний підхід до музичного твору зводиться до його естетичного змісту. Це спричиняє брак чітких критеріїв для об'єктивного визначення музичної цінності твору або його виконання. Пізнаючи художні цінності, людина формує власну ціннісну систему, а разом із нею — художній смак, який розвиває та уточнює ці критерії.

Художній смак як частина естетичного увиразнює рівень розвитку особистості. Відсутність смаку проявляється у неспроможності виокремити із музичного простору ті цінності, що сприяють всебічному розвитку індивідуальності.

Композиторський стиль як індикатор ціннісного підходу

Вивчення категорії стилю є одним із засадничих питань музикознавства. Багатозначність терміна часто породжує неоднозначність його застосування в музичній творчості. Музичний стиль являє собою багаторівневу систему, де різні елементи взаємодіють для створення цілісності музичного вираження. Кожна складова стилю доповнює інші, формуючи смислову цілісність твору, який вимагає відповідного виконання, інтерпретації та оцінки для повного розкриття його художньої значущості.

Тривалий час упродовж минулого ХХ століття популярним було пояснення художнього стилю через теорію художньої волі (термін А. Ріглія), що означає іманентний, об'єктивний зміст художніх феноменів. Носієм цієї «надіндивідуальної волі» виступає група людей. І хоча ця воля не є жодною субстанцією, що містично витає між окремими індивідами, ні чимось феноменальним, все ж таки як «дух» вона становить певну реальну силу. Позитивне значення такої теорії полягає у поглибленні змісту поняття «стиль», де загальне зовнішнє явище художнього твору залежить від центральних структурних принципів, за якими формуються витвори мистецтва. Основну заслугу цієї теорії ми бачимо в тому, що різноманіття ознак стилю художнього твору, яке раніше встановлювалося суто описово, тепер почало виводитися з внутрішніх принципів формоутворення.

Природа людського мислення характеризується тенденцією до сприйняття світу через певну ізоморфну, тобто аналогічну структуру. Це означає, що кожний музичний твір має внутрішньо притаманну йому логіку, що відображає здатність людського розуму упорядковано й цілісно осягати об'єктивну реальність. У межах змістовно-ідеалістичної концепції музики вважається, що стиль, від якого залежить функціонування музики, формується на основі абстрактних предикатів.

Те, що надає музиці силу і змінює її зміст, повинно мати реальну, дієву основу. Оскільки раціональний компонент музики тісно пов'язаний з ірраціональним і несвідомим, загальні логічні норми, що виникають у певну історичну епоху, у процесі творчості композитора заломлюються через індивідуальні емоційні й несвідомі риси. У цьому відображається соціальна обумовленість стилю навіть у творчості окремого композитора. Індивідуальність композитора завжди зумовлена соціокультурним контекстом: він, виходячи з інтонацій, що виникають у його художній свідомості, знаходить тему, яка розвивається в музичний образ, надаючи йому конкретної музичної форми. Без спеціальних знань композиції митець не здатний повною мірою виразити свої думки через нотний запис.

Таким чином, стиль не створюється заново, а впливає з культурної традиції. Новий стиль епохи або композитора народжується саме у процесі органічного поєднання традиції та новаторства.

Для того щоб у свідомості слухача сформувався художній образ, музичний твір повинен мати такі якості, як завершеність і технічна досконалість своєї «матеріальної основи» — інтонаційної форми. Однак ці якості не мають бути самоціллю. Композиторське мистецтво охоплює здатність знаходити баланс між технічним обробленням інтонаційного матеріалу і втіленням ідеальних компонентів музичного процесу. Невдалий музичний твір часто характеризується роз'єднаністю елементів і рівнів його структури. С. Шип дає власне визначення поняттю «художній стиль», яке не тільки з прискіпливою точністю висвітлює його значення, а й допомагає обґрунтовано перейти до пояснення нашої наукової концепції, що є закономірним продовженням сучасної музикознавчої думки.

«Художній стиль — це комплекс індивідуально-типових властивостей форми та образного змісту одиничного артефакту мистецтва або певної множини артефактів, що оцінюється як відмінна особливість відповідного явища» (Шип, 2023 : 20). Акцент саме на комплексі індивідуально-типових

властивостей є тим раціональним стрижнем, який в змозі забезпечити певний рівень об'єктивності до музичного артефакта, що оцінюється.

В. Москаленко розглядає категорію стилю через призму інтерпретації музики, як «процес музичного інтонування» та «психологічно зумовлену специфічність музичного мислення, що виражена відповідною системною організацією ресурсів музичної мови у процесі створення, інтерпретації та виконання музичного твору» (Москаленко, 1998 : 88). Дослідник фокусує увагу на приматі творчої свідомості композитора, яка є основою для подальшого вибору виражальних ресурсів музичної мови. Спрямування наукового погляду від індивідуального до колективного, з акцентом на їх нерозривну взаємодію, видається нам актуальним у контексті глобалізованої системи мислення сучасності.

Композитор, сприймаючи навколишній світ крізь призму власних світоглядних установок, моделює досвід особистого проживання у художній світ, в якому музичний твір живе вже у іншому — метафізичному — вимірі реальності. Ціннісні константи його внутрішнього світу через семантику музичного тексту безпосередньо відбиваються у стильових закономірностях.

Ентелехія стилю — це повнота відображення світогляду композитора у конкретному художньому тексті. Висловлюючи закономірності стилю, структурні елементи стають носіями, відповідно, композиція загалом стає виразником стилю. І матеріальні, і ідеальні компоненти музичного твору зрештою виступають носіями естетичної цінності. Заради неї твір створюється і існує, слугує задоволенню духовних потреб людини.

За всієї суб'єктивності сприйняття у музичному мистецтві стиль забезпечує об'єктивні умови для ціннісних суджень і висновків, які, повторюючись, становлять інформаційний тезаурус, що впливає на зміст суспільної музичної свідомості. Понад те, універсальність методу стильового аналізу дозволяє виходити за межі суто музичної сфери в інші художні виміри через загальні універсалії, серед яких — цінність. Так композиторський стиль слугує базовим концептом ціннісного підходу, що відкриває метафізичний обрій сенсу в музиці.

Одним із узагальнюючих критеріїв наукового світу та мистецтва є принцип системності. У спеціалізованій музичній літературі музично-теоретичні системи вивчені та класифіковані І. Котляревським. Проводячи різні маніпуляції із семантичним простором музики, композитор створює опуси, які організовуються в цілісну систему — індивідуальний стиль.

Створення нового музичного твору — це створення нової інформації. І оскільки творчість композитора завжди детермінована особистісними особливостями його індивідуальності, які формуються в рамках певних суспільних парадигм, сам твір є функцією творчого мозку. Чим більше оригінальності та незамінності, тим вища цінність інформації. «Геніальність є необмежена інформативність» — ці слова приписують українському музикознавцю І. Ф. Ляшенку, який досліджував різні аспекти музичної творчості та культури, приділяючи особливу увагу ролі композитора, геніальності та стилю у мистецтві.

Будь-яка інформаційна система має властивості порядку або безладдя. Для визначення рівня впорядкованості системи використовується поняття ентропії. Музичний стиль є також інформаційною системою. Чим вищий рівень ентропії в музичній мові, тим більше можливостей для дивергенції синтаксичних структур і, відповідно, складнішим є алгоритм їхньої інтерпретації.

Найбільшу цінність для життєдіяльності людини становлять високоорганізовані системи як структурований та гармонізований простір з максимальною ефективністю. Якщо система цілком упорядкована, вона не терпить жодної перестановки елементів. Тому, коли дослідник виявляє наявність індивідуального стилю у композитора, він інтуїтивно констатує, що у його музиці немає жодної зайвої ноти, або ж «усі ноти на своїх місцях». Вміння створити художній порядок із первинного хаосу — найвища майстерність композитора. Відповідно, композиторський стиль — це найпотужніша антиентропійна сила. Другий закон термодинаміки свідчить, що всі процеси у природі відбуваються зі збільшенням ентропії. У фізичному розумінні ентропія це міра хаотичності, невпорядкованості системи. Ентропія ізольованої системи прагне до максимуму, і для її зменшення необхідна енергія. Саме такою творчою енергією разом із індивідуальними особистісними інтенціями постає композиторський стиль як увиразник Я-свідомості. Отже, пропонуємо дефініцію композиторського стилю:

Композиторський стиль — поняття, що характеризує творчу енергію свідомості композитора таким чином обирати, впорядковувати і організовувати конструктивні елементи мовностильової системи у художню цілісність, щоб у завершеному духовному продукті — музичному творі — чітко простежувалися індивідуальні риси його творчого мислення.

Методика ціннісно-стильового аналізу в музичному мистецтві

Процес сприйняття будь-якого явища, зокрема мистецького, неминуче включає його оцінювання. На початковому етапі це відбувається у формі суб'єктивного судження типу «подобається — не подобається». Згодом, враховуючи індивідуальні уподобання, формується естетична оцінка. Надалі цей процес ускладнюється, переходячи до формування стійких смакових уподобань, естетичної свідомості та, врешті-решт, духовної культури особистості. При цьому всі позахудожні аспекти духовної та матеріальної культури — включаючи державність, релігію, науку, архітектуру, промислове виробництво тощо — стають невід'ємною частиною мистецької історії, збагачуючи зміст твору. У результаті формується своєрідний «ціннісний ланцюг»: ціннісні орієнтири композитора, закладені під час творчого процесу, знаходять вираження у створеному музичному творі, який відображає його індивідуальний стиль. Цей твір, у свою чергу, впливає на інтерпретатора, сприяючи формуванню його власних ціннісних орієнтирів. Таким чином, можна простежити механізм культурної еволюції через взаємодію творця, інтерпретатора та їхніх цінностей.

С. Шип чітко розмежує поняття *аналіз стилю*, *стильовий аналіз* та *стильова атрибуція мистецького твору*. Повністю погоджуючись із диференціацією вченого, послуговуємося його поняттям *стильового аналізу*. «Стильовий аналіз має лише одну специфічну якість: його кінцевою метою є стильова атрибуція<...>Головним «інструментом» стильової атрибуції художніх творів за їх образним змістом є естетичний смак, чутливість сприйняття, художня інтуїція. Це не означає, що аналіз формальних властивостей втрачає свій евристичний та пояснювальний потенціал» (Шип, 2023 : 116). Аналітичний процес передбачає такі раціональні аспекти мислення, як розчленування на елементи, виокремлення з них контрастних та тотожних, узагальнення та синтез. Однак стосовно проблеми виявлення цінностей в музичному мистецтві, стандартна процедура аналізу є не коректною. Неможливо в музичному творі чітко визначити цінні та не цінні елементи цілого. Необхідною умовою є ціннісний підхід, який за своєю суттю значно ширший за процедуру аналізу та передбачає різнорівневі шляхи осмислення проблеми та її вербалізації. Своєрідність художньої цінності зумовлена особливостями її носія — мистецького витвору. При первинному досвіді спілкування із невідомим музичним твором

послідовність актів оцінки вибудовується від емоційного до раціонального. У процесі інтелектуальної діяльності, спрямованої на об'єкт вивчення, початкове емоційне враження може бути підкріплене або спростоване раціональними висновками. Та в будь-якому разі естетична оцінка передуватиме художній.

Естетична оцінка як процес виявлення прекрасного виникає на інтуїтивному рівні. Однак, постійно працюючи з музичними артефактами, музичний критик, так чи інакше, має досвід у роботі із шедеврами та невдалими творами. При очевидній суб'єктивності цього процесу дослідник володіє певними ціннісними орієнтирами, які в свою чергу є соціально зумовленими. Професійна інтуїція відіграє значну роль у музичному орієнтуванні, але для наукового підходу цього недостатньо. Необхідним емпіричним підґрунтям для естетичної оцінки слугує художня оцінка, яка потребує теоретичного осмислення.

Спираючись на сучасну наукову парадигму, дослідження ціннісних аспектів естетичної галузі людської життєдіяльності (зокрема мистецтва) базується на гіпотезі, згідно якій всі процеси та явища світу мистецтва є продуктом людської свідомості. Людський мозок, як одне з найзагадковіших явищ природи, на думку багатьох вчених, здатний відповісти на найважливіші питання, пов'язані з таємницями людської еволюції та екзистенції. Так, у середині 90-х років ХХ століття виникла нова наукова дисципліна — нейроестетика, у програмі якої перетинались розробки нейробіології, когнітивної психології та естетики. Нейроестетика намагається за допомогою мистецтва зрозуміти, як працює мозок.

Засновник нейроестетики Семір Зекі (автор терміна «нейроестетика», що з'явився у 1999 р.), вивчав нейронні механізми мозку, намагаючись пояснити, що саме відбувається в ньому при сприйнятті творів мистецтва. За допомогою різних експериментів було виявлено, що у процесі естетичного оцінювання витворів мистецтва, мозок задіює спеціальні клітини — дзеркальні нейрони. Ці клітини відіграють найважливішу роль в еволюції людини як виду, дозволяючи накопичувати життєвий (чуттєвий) досвід без ризику для організму. Дзеркальні нейрони здатні збуджуватися однаково, як при виконанні дії, так і при спостереженні за виконанням такої дії, визначаючи в такий спосіб механізми емпатії. Саме завдяки дзеркальним нейронам можливий ефект катарсису, який описував Аристотель.

Процеси повсякденного життя, такі як мимовільна імітація поведінки співрозмовника, неусвідомлене навчання, психологія масових дій пояснюються активацією моторних зон за участі дзеркальних нейронів, що й зумовлює їхню назву. Наприклад, під час концерту класичної музики перевагу часто віддають тому виконанню, яке слухач «приміряє» на себе, уявляючи себе на місці артиста. Втім, активація моторних зон є лише одним із механізмів, що формують естетичне оцінювання. Новизна без наявності звичних для мозку опорних точок рідко спричиняє задоволення, адже наш мозок активно шукає знайомі елементи, і рівень задоволення безпосередньо залежить від їхньої ідентифікації. Пам'ять є найважливішою властивістю мозку для музики, адже саме на її основі формується система очікувань та відхилень від них, що значною мірою визначає естетичне сприйняття.

Один з найяскравіших прихильників нейроестетики Вілейанур Рамачандран розробив теорію художнього досвіду людини та позначив 8 основних її законів, що базуються на почутті задоволення, як головного критерію оцінки. *Максимальне зміщення* означає велику привабливість того, що дається в перебільшенні; *угруповання* — виділення зі складного фону чіткої форми, рішення перцептивної головоломки, вичленування сенсу з хаосу; *ізоляція* — виключення «неважливих» подробиць на користь головної думки; *вирішення проблем сприйняття* (пікабу) — отримання задоволення від самого процесу пошуку прекрасного перебільшує задоволення від кінцевого результату; *симетрія* — розпізнавання симетрії важливо біологічно; *повтор-ритм-порядок* — схильність мозку до упорядкування інформації, пошук форми навіть там, де її немає, наявність повторюваного ритму породжує почуття прекрасного; *відраза до одного поля зору* — виникнення почуття краси, коли отримане перевищує неусвідомлено прогнозовану оцінку; *метафора* — схильність мозку створювати абстрактні крос-модальні поняття та отримувати від цього задоволення.

В книзі «Мозок розповідає» вчений окреслив універсальні принципи естетичного сприйняття на прикладі візуальних видів мистецтв — живопису та скульптури (Ramachandran, 2012). Видається цікавим розглянути, як співвідносяться ці «закони» з музичним мистецтвом, чи працюють у ньому єдині універсальні принципи. Так, на інтуїтивному несвідомому рівні віддається перевага симетричній формі твору, повторюваному прогнозованому ритму, гармонії, що логічно вибудовується. При прослуховуванні музичного твору задоволення відчувається в самому

процесі, причому у місцях завершення форм задоволення посилюється за допомогою охоплення і розуміння принципів самої форми.

Об'єднуючою ланкою перерахованих вище естетичних законів В. Рамачандрана виступає принцип пошуку задоволення, який складається з поєднання розв'язуваних завдань та економії енергії. Людині подобається музика, що грається з її очікуваннями. У процесі прослуховування музики мозок намагається передбачити, що почує. Таке передбачення конструюється з урахуванням вихованих культурно-музичних патернів: мелодичних, ритмічних, гармонічних тощо. Можна уявити абстрактну шкалу очікуваного досвіду, що має певні межі. Якщо сприйнятий об'єкт потрапляє в межі цієї шкали, він викликає інтерес у мозку, ступінь якого безпосередньо залежить від широти діапазону допустимих очікувань. Однак, якщо об'єкт виходить за межі цієї зони, мозок сприймає його як загрозливий або небезпечний. (Див. рис. №1)

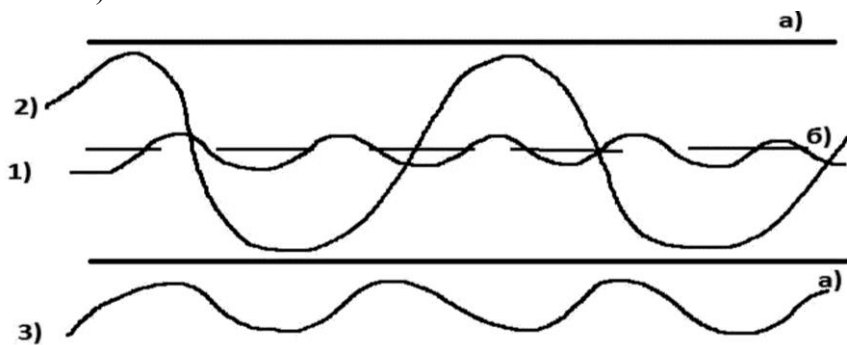


Рис. №1

- а) межі очікуваного досвіду;
- б) усереднене значення (типове, банальне);
- 1) чим ближче до середини, тим інтерес слабший;
- 2) чим більше амплітуда допустимих очікувань, тим більший інтерес до об'єкта;
- 3) якщо об'єкт сприйняття перебуває поза межами очікуваного, він незрозумілий і ворожий.

Мозок прогнозує та передбачає кожен наступний крок, тому порушення очікування розцінюється як помилка. У разі мозку доводиться створювати нові схеми розуміння цього відхилення, розширювати горизонт власного пізнання. А це енергозатратний процес, який сприймається як важкий, отже,

небажаний, оскільки за своєю природою мозок націлений на економію енергії. Як наслідок, нам подобається більше те, до чого ми звикли.

Закони естетичного сприйняття В. Рамачандрана цілком співвідносяться з музичним мистецтвом, хоча, на нашу думку, він не є вичерпним. Наприклад, до нього можна додати закон *видової сполучності*, суть якого полягає в однотильності всіх елементів об'єкта, що сприймається. Коли будинки на вулиці витримані в одному стилі, це приносить більше естетичної насолоди, як, наприклад, в історичному центрі Парижа. Якщо має місце полістилістика, це вже свого роду інтелектуальний ребус, розгадка якого вимагає витрати енергії. З біологічної точки зору цей принцип можна проілюструвати за допомогою того факту, що у тваринному світі самка обирає партнера саме свого виду. Поєднання різних видів може призвести до небажаних мутацій. Людина також у переважній більшості випадків вибирає партнера своєї раси. Еволюційно людський мозок налаштований на пошук цілого, на збирання його з розрізнених елементів. Отримання відчуття задоволення від вирішення подібних завдань є своєрідною винагородою за виконану роботу. Тому цінність цілого перевищує цінність його окремих частин.

Осмислення музичного сенсу вимагає впорядкованої структури та систематизації. Невдалий музичний твір зазвичай позбавлений внутрішнього зв'язку між елементами та рівнями, що формують цілісність композиції. Справжня єдність музичного твору полягає в його смисловій ієрархії — закономірностях композиційної логіки для її досягнення. Інакше кажучи, *цінність музичного об'єкта обумовлена його цілісністю і завершеністю*. Мистецтво, на відміну від реального світу, вирізняється внутрішньо обмеженою смисловою наповненістю, що перетворює його на своєрідну альтернативну реальність — відображення світу з певною повнотою, де навіть морально неоднозначні явища можуть мати художню цінність.

Художня оцінка. Ціннісний підхід розкриває інноваційність тих прийомів, що використовуються у пізнанні не лише окремих творів, а й цілих культурних епох. Для розкриття авторського задуму композитора необхідний метод, що інтегрує всі екзистенційні шари, які надають музичному твору життя в усій його повноті. Художній аналіз об'єднує різні рівні аналітичного осмислення музичного тексту, де на найвищому рівні перебуває *стильовий аналіз*. Цей підхід зосереджений на виявленні специфічних стильових ознак — музично-виразних засобів і прийомів, що формують цілісну систему стилю. На відміну від аналізу, що фокусується на

окремому творі, стильовий аналіз дозволяє охопити декілька музичних творів та виявити нові закономірності. Цей підхід спрямований не на замкненість у межах окремих музичних явищ, а на їхнє співставлення та комунікацію, виходячи за межі індивідуального контексту.

Важливим аспектом аналітичного процесу, який часто залишається поза увагою, є розуміння дослідником амбівалентної природи аналізу, де аналіз повинен поєднуватися з елементами синтезу. В дослідженні художньої цілісності кожен елемент має бути осмислений у контексті цілого, а ціле, в свою чергу, — через призму його складових. Структурні елементи, виражаючи закономірності стилю, стають носіями, через які композиція відображає стиль. І матеріальні, і нематеріальні складові музичного твору виступають носіями естетичної цінності, яка, зрештою, є метою його існування, задовольняючи найвищі духовні потреби особистості.

Оскільки творчість композитора завжди обумовлена історико-культурним контекстом, то для розуміння композиторського стилю необхідно диференціювати його на два смислові рівні: *стаціонарний* рівень, що відображає традиції середовища, в якому творив композитор, і *ідіоморфний* рівень, що містить індивідуальне, новаторське, привнесене ним у цей контекст. Джерольд Левінсон розглядає види цінності музики як виду мистецтва та різноманітні способи оцінювання музики (Levinson, 2014). Автор висловлює багато філософських думок стосовно проблеми цінності в музиці, серед яких виокремимо один термін — *ідіосинкратична цінність*, яка полягає в тому, «як певна музика розмовляє з кимось цілком індивідуальним способом, резонуючи з конкретними спогадами, асоціаціями, історією та фізіологією» (Levinson, 2014). Використання префіксу «*ідіо*» як визначення міри індивідуальності вважаємо доречним і в системі стильової матриці, механізми якої ми зараз розглянемо.

Аналізуючи стаціонарний рівень, ми занурюємося в коло історико-мистецьких та культурних питань, пов'язаних із розвитком історичного процесу. Виходячи за межі простого опису історичних і культурних подій, категорія стилю дозволяє встановити певний порядок у сприйнятті мистецьких явищ. Для цього до музичного категоріального апарату пропонується включити поняття *стильова матриця*. Ця матриця являє собою умовну таблицю, де всі стильові параметри організовано в хронологічному (епохальному) порядку по горизонталі (хронос) і географічно-культурному порядку по вертикалі (топос). Перший вектор відображає жанрово-інтонаційні закономірності епох, тоді як другий акцентує ментально-

національні особливості. Застосовуючи аксіологічний підхід до музичного твору, дослідник може точно визначити місце аналізованого об'єкта в загальній панорамі музичного мистецтва і зрозуміти, які стилі вплинули на його формування як унікального явища. Водночас визнається існування творів, що не вписуються в усталені рамки історико-культурного процесу. Явища «анахронізмів» і «передбачень» у мистецтві — окрема тема для дослідження з теорії стилю.

Третій вектор стильової матриці — *ідіоморфний* рівень, що розкриває індивідуальність композитора, його унікальність. Найявніші особливих кліше та «візитівок» композиторської манери, які виокремлюють його серед інших творців, визначає індивідуальний стиль як вищий критерій естетичної цінності (Див. рис. №2).



Рис. № 2.

Стильовий аналіз, заснований на запропонованій тривекторній моделі (хронос, топос, індивідуальність), дозволяє визначити, наскільки конкретний твір композитора «вписується» в стильову матрицю його творчості та в стильову парадигму епохи або ж наскільки він виходить за її межі.

Ціннісно-стильовий підхід у музиці об'єднує оціночні та аналітичні процедури, що в сукупності забезпечують аксіологічне осмислення музичного явища. Розробка теорії музичного стилю з позиції цінності являє собою спробу системного аналізу, орієнтованого на розуміння онтологічного статусу музичного твору у зв'язку зі стилем мислення композитора як об'єктивним чинником смислотворчості. Це також дозволяє зняти естетичні суперечності, пов'язані з обов'язковістю краси та гармонії як критеріїв цінності музичних явищ.

У контексті музики як форми мистецтва можна розглядати множину об'єктивно існуючих музичних об'єктів (далі скорочено *множина музичних об'єктів* — ММО), які утворюють ціннісну основу в культурному просторі. Ця ціннісна структура змінюється залежно від просторово-часового контексту, оскільки її становлення і розвиток є складним двостороннім процесом: з одного боку — система ММО, з іншого — індивіди, які виступають споживачами музичних продуктів. При осмисленні музичних об'єктів свідомість трансформує їх у відповідності із власною системою цінностей. Подальша взаємодія між ММО і суб'єктом варіюється залежно від його професійної підготовки. Суб'єкт може залишатися пасивним споживачем наявних музичних цінностей або ж активно брати участь у збагаченні і трансформації цієї системи, стаючи її співтворцем.

Композитори та виконавці поповнюють своєю творчою діяльністю ціннісну систему, тоді як теоретики музичного мистецтва займаються відбором значущих музичних об'єктів та формуванням цієї системи. Ця діяльність набуває філософського значення для сучасної музичної науки, оскільки від якості ціннісної бази музичних об'єктів залежить не лише культурно-естетичне виховання майбутніх поколінь, але й розвиток самої системи.

Сприйняття художньої цінності музичного твору є складним процесом, що охоплює здатність суб'єкта формувати в свідомості яскравий, емоційно стійкий образ, адекватно інтерпретувати намір композитора, розуміти зміст художнього образу, аналізувати та оцінювати технічну майстерність автора та реалізовувати комунікативну функцію музичного об'єкта. Ці складові є важливими елементами прагматики ціннісного сприйняття музичного мистецтва.

Музична критика є невід'ємною складовою функціонування суспільства, відіграючи значну роль у формуванні культурного інформаційного простору. Вона виступає потужним інструментом масової комунікації. Професійний музичний критик має здатність оперативної реакції на суспільні зміни, створюючи нові форми критичного аналізу та конструюючи актуальні ціннісні орієнтири. Ефективність оцінки музичних об'єктів залежить не тільки від особистих поглядів критика, але і від його професійних знань та навичок. В епоху стрімкого розвитку засобів масової комунікації особливо актуальним стає питання коректної оцінки музичної інформації. Важливо, щоб професійна музична освіта слугувала основою для формування стійкої ціннісної системи.

За аналогією з концепцією потенційної енергії А. Ейнштейна, кожний музичний твір володіє потенційною енергетичною цінністю, яка, однак, потребує напрямку для своєї реалізації. Ця спрямованість має комунікативний характер, при якому потенційна енергія твору актуалізується на рівні ціннісної прагматики, де вона стає чинником зниження ентропії у духовному просторі як окремих індивідів, так і суспільства загалом.

Роль ціннісно-стильового аналізу в формуванні музичної культури

Ціннісно-стильовий аналіз відіграє важливу роль у формуванні музичної культури, оскільки він дозволяє глибше зрозуміти сутність музичного мистецтва, сприяє збереженню культурної спадщини та вихованню естетичного смаку. Надаємо основні аспекти його впливу:

Збереження та популяризація музичної спадщини. Ціннісно-стильовий аналіз допомагає розкрити значення і глибину музичних творів, створених у різні епохи, дозволяючи зберегти культурно-історичну спадщину. Аналіз творів композиторів минулого дає змогу краще зрозуміти їхній внесок у розвиток музичного мистецтва.

Формування естетичних орієнтирів. Вивчення стилю і цінностей музики виховує здатність розрізняти високохудожні твори та поверхневі зразки. Через аналіз слухачі і виконавці формують вміння оцінювати музику з погляду її емоційного, естетичного та духовного змісту.

Розвиток виконавської культури. Виконавці, які володіють навичками ціннісно-стильового аналізу, здатні глибше проникнути в художній задум твору, що підвищує якість їхньої інтерпретації. Аналіз сприяє збереженню стилістичної автентичності виконання, що є важливим для відтворення музики різних епох і традицій.

Зміцнення міжкультурних зв'язків. Дослідження стильових особливостей музики різних народів і культур дозволяє глибше зрозуміти їхні цінності, створюючи умови для міжкультурного діалогу. Розуміння стилів різних регіонів світу збагачує глобальну музичну культуру, роблячи її більш багатогою і різноманітною.

Виховання духовності та емоційної глибини. Ціннісно-стильовий аналіз допомагає розпізнавати глибокі ідеї, закладені у музиці, стимулюючи їх до роздумів і емоційного переживання. Музика стає інструментом духовного розвитку і самоусвідомлення.

Розвиток теорії та практики музичного мистецтва. Ціннісно-стильовий аналіз слугує основою для створення нових наукових підходів до вивчення музики. Він стимулює композиторів до врахування традицій і водночас до інновацій, що розширює межі музичного мистецтва.

Ціннісно-стильовий аналіз формує основу для збереження, розвитку та передачі музичної культури майбутнім поколінням, сприяючи гармонізації міжкультурного спілкування та особистісному збагаченню.

Методика ціннісного аналізу в музиці є поєднанням естетичних і художніх оцінок, де центральне місце займає стильовий аналіз. Категорія стилю забезпечує об'єктивність музичної цінності. Стильовий фактор служить своєрідним фільтром при аксіологічному підході в музиці, залишаючи в стильовій матриці лише твори, відзначені печаткою майстерності. Художньо невдалі твори важливо вміти відокремлювати від досконалих і вдалих, щоб не просто описати їх як історичне явище, а визначити та оцінити художні здобутки.

Наявність ціннісної координати в стилі музичного об'єкта робить його парадигматично значущим явищем: у процесі його когнітивного осмислення відбувається спілкування з ціннісними орієнтирами та ідеями минулого, набувається новий чуттєвий досвід, який якісно збагачує внутрішній світ пізнаючого суб'єкта творчості.

Бібліографічний список

Коханик І. М. (2002). Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 20. *Музичний твір: проблема розуміння*. Київ. С. 44–51.

Лігус О., Лігус В. (2018). Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. *Молодий вчений*. Вип. 1 (53). С. 673-676.

Москаленко В. (1998). Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство. Вип. 1. Київ. С. 87-93.

Шип С. В. (2023). Теорія художніх стилів. Монографія. ФОП Цьома С. П. Суми. 138 с.

Goldman A. (1992). The Value of Music. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 50, No. 1. P. 35-44. <https://doi.org/10.2307/431065>

Graham G. (1995). The Value of Music. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 53, Issue 2. P. 139-153. <https://doi.org/10.2307/431542>

Levinson J. (2014). Values of Music. Handbook of the Economics of Art and Culture. Volume 2. P. 101-117. <https://doi.org/10.1016/B978-0-444-53776-8.00005-2>

Ramachandran V.S. (2012). The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human. W. W. Norton & Company. 384 p.

Sharpe R. A. (2000). The Empiricist Theory of Artistic Value. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 58, No. 4. P. 321-332. <https://doi.org/10.2307/432178>

Wang D. (2022). Research on the Art Value and Application of Art Creation Based on the Emotion Analysis of Art. <https://doi.org/10.1155/2022/2435361>
URL:<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1155/2022/2435361>

КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ

1. В чому полягає актуальність ціннісно-стильового аналізу в контексті сучасної музикознавчої парадигми?
2. Дайте критичні міркування щодо запропонованої дефініції ціннісно-стильовому аналізу.
3. Яку роль відіграє ціннісно-стильовий аналіз в процесі інтерпретації музичних творів?
4. Які є наукові та філософські підходи до пізнання цінностей?
5. Чому саме композиторський стиль виступає визначальною категорією в проблемі ціннісного аналізу?
6. Дайте визначення поняття «композиторський стиль».
7. З яких елементів складається система ціннісно-стильового аналізу? Дайте характеристику кожному зі складових.
8. В чому полягає роль ціннісно-стильового аналізу в формуванні музичної культури?

Розділ 10

**ОНТОСЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ МУЗИКИ
(НА ПРИКЛАДІ РАННІХ СИМФОНІЙ В. СИЛЬВЕСТРОВА)**



Світлана ЩЕЛКАНОВА
доктор філософії, старший викладач

Преамбула «симфонічна». Почати розділ про сутність онто-семіотичного методу автор волів би з важелів, які спричинили звернення до новітньої методології музичної науки і його «спаяність» з жанром симфонії. Цей підхід був викликаний необхідністю віднайти ключ до розуміння чотирьох симфоній¹⁵², які не вкладалися в існуючу парадигму пізнання, тож, матеріал обумовив метод. Окрім того, онтосеміотичний підхід в жанрі симфонії спрацьовує досить наочно.

Буття симфонії в художній практиці, як і досвід його наукового осмислення, зазнає в своєму розвитку етапи онтогенезу та трансформації. Симфонія завжди бентежить, бо вона завжди є картина світу і завжди є метод проживання / упорядкування буття. Саме тому симфонія в ХХ столітті, й особливо у другій його половині, — метаактуальний жанр. Плюралістичність, полілог, відкритість культури (в деяких випадках, внутрішнє прагнення такої відкритості) провокують до множинності індивідуальних рішень і втілень жанрового інваріанта¹⁵³, що цілком вписується в контекст поставангардного стану культури (незалежно від обраного стильового вирішення кожної конкретної симфонії), яка з недовірою й іронією ставиться до панування єдино можливого наративу й односпрямованості.

Основне питання, що постає перед дослідником: що є спільного в цьому різноманітті підходів до створення симфоній у ХХ столітті? чому побутування жанру симфонії з одного боку — *надактуальне* (вражаюча кількість аklасицистичних зразків жанру), а з іншого — чому всі вони настільки не схожі на свій історичний «архетип»?

Симфонічна практика другої половини ХХ століття виявилася настільки полісемантичною в порівнянні із симфоніями класико-романтичної епохи, що для її наукового осягнення виникає необхідність перегляду усталених у музикознавстві концептів симфонізму і методів їх дослідження. Особлива

¹⁵² Матеріал та ідеї, представлені в цьому розділі, детально висвітлені в дисертації на здобуття ступеня доктора філософії (Щелканова, 2022) та публікаціях автора (Щелканова, 2018, 2020, 2023, 2024); (Shapovalova, L.; Romaniuk, I.; Chernyavska, M.; Shchelkanova, S. 2021).

¹⁵³ Жанровий інваріант (від лат. *invariant* — незмінюваний) — термін в музичній науці, який позначає сукупність сталих ознак, за якими ідентифікується жанр поза стильовими втіленнями і характеристиками.

категорія таких творів не виявляє зв'язку з універсальним інваріантом симфонії (що спрацьовує практично до всіх інших типів симфонізму). Саме до такого особливого типу симфоній належить рання творчість В. Сильвестрова, необхідність усвідомлення ключових чинників якої й обумовило звернення до онтосеміотичного методу аналізу.

Преамбула методологічна. При дослідженні музичного твору, дослідник, звичайно, має спиратися на усталені підходи музичної науки. Інтенаційна теорія, концепція функціонального аналізу музичного твору, жанрова система і теорія стилю — ось шляхи *sacrae scientie* музикознавства, дотримуючись яких досвідчений дослідник обертає незвідане в пізнанні. Чим зумовлено виокремлення ще одного — онтосеміотичного методу? В чому полягають ті засадничі принципи, які надають певної преференції йому перед вищеназваними? І, взагалі, чи потребує наука «помноження» нових методів? Цим питанням методологія музичної науки задавалася ще з другої половини минулого століття, коли в окрему галузь відокремилась філософія науки з такими постатями, як К. Поппер, Т. Кун, І. Лакатос, П. Феєрабенд.

За Т. Куном¹⁵⁴, щонайкращим у пізнанні є корисний досвід незаангажованості та «свіжого» дискурсу запитування. Бо постановка, формулювання наукової проблеми, так чи інак, індетерміновані приналежністю до певної теоретичної системи, наукової парадигми, унаочнюючи неможливість абсолютної об'єктивності. Наукове знання як архітектура питань — метафора сутності гуманітарного пізнання, основна властивість якого — здатність перебудовувати себе щоразу за допомогою власних відповідей.

П. Феєрабенд поширення конкуруючих (альтернативних) методологічних теорій вважав основним чинником збереження розвитку і якості наукового пізнання, за принципом «anything goes» (все дозволено). Його праця з красномовною назвою «Against Method»¹⁵⁵ («Проти методу») засвідчує, що на якість розвитку наукового знання впливають не стільки раціональні чинники, як це постулюється позитивістською теорією, скільки ірраціональні (наукова інтуїція, інсайти, соціокультурні, політичні чинники).

¹⁵⁴ Thomas Kuhn. Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/thomas-kuhn/>

¹⁵⁵ Paul Feyerabend. Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/feyerabend/#AgaiMeth1970>

Суголосною методологічному плюралізму П. Феєрабенда є ідея методологічного міждисциплінарного *діалогу*, яка живить музичну науку на сучасному етапі розвитку, враховуючи її спрямованість до уточнень уявлень про свої можливості, структуру та завдання. Інновації сучасного музикознавства, пов'язані з гуманітарним міждисциплінарним діалогом, розширюють межі рівнів аналізу та інтерпретації музичних творів, торкаючись глибинних засад, дозволяють виокремити дещо інші параметри твору, які, зазвичай, залишаються поза увагою усталених музикознавчих методів.

Завдяки виокремленню нового підходу можна позбутися тих невидимих упереджень, які звужують наш погляд на речі. За влучним спостереженням В. Гомперца, «... художники сприймають життя, поглиблюючи наше сприйняття мистецтва. Це дар, яким можуть поділитися багато митців: показати нам, як подивитися на наш світ із *іншої* точки зору, і таким чином — із часом — знайти наше *власне* бачення» (Гомперц, 2024 : 9).

Визначення онтосеміотичного методу в музичній науці.

Онтосеміотичний метод є синергією двох потужних першоджерел гуманітарного знання — філософії (онтологія) та лінгвістики (семіотика).

Онтосеміотичний метод (від грецького *όντος* — *суцє, буття* та *σημα* — *знак*) — метод музичної науки, який розглядає музичний твір (або його виокремленні структурні одиниці) як текст і витлумачує цей текст як дію знаків, що репрезентують глибинний рівень онтології музики.

Метод виявляє сутність музичного твору як звучної картини світу та/або специфіку його звукосприйняття /інтерпретації/ як картини світу, що складає унікальний звуковий універсум. Головна перспектива, яку потрібно визначити, пов'язана з іманентним знаковим буттям, суголосно до якого є його активність у досвіді інтерпретатора. «...Відповідною метафорою тут буде не мова, як первинна моделююча система, а зовсім давнє слово “*антропос*” у значенні мікрокосмос» (Ділі, 2000: 64).

Де може застосовуватись онтосеміотичний метод? Сфера його дії доволі широка, будь-який музичний твір можна розглянути як текст і вийти на засадничі буттєві чинники його концепції — від найменшої музичної форми до творів циклічної форми. Проте найбільшу цінність він набуває при аналізі текстів, для яких не спрацьовують у повній мірі усталені методи музикознавства. Ми стикаємося на практиці з такого роду музикою, залучення до якої цих специфізованих музикознавчих аналітичних підходів

не є настільки ефективним. Воно не дає очікуваного результату *пізнаності*, при якому сутність твору залишається поза дослідницьким полем зору. Важливий момент полягає в тому, що твори, написані у сучасних техніках письма, ускладнюють сприйняття музичної драматургії, оскільки ні сонористика, ні алеаторичне письмо, ні серіальність не мають сталих знаків синтаксису та пунктуації. Відтак виникає необхідність у підборі відповідної методологічної «оптики». Тоді онтосеміотичний метод стає не тільки таким, що підсумовує й узагальнює на онтологічному рівні віднайдене за допомогою інших методів, а виявляється єдиним дієвим інструментом. Бо, озброївшись лише класичною методологією музикознавства, дослідник музики, зустрівшись з такими творами, як ранні симфонії В. Сильвестрова, відчувається подібно Алісі, що летить крізь кролячу нору — тут немає за що вхопитись. Однак, дещо змінивши дослідницьку оптику, довірившись суб'єктивному слуховому досвіду та застосовуючи, разом із усталеними методами і онтосеміотичний підхід, можна підібрати «ключі» до тлумачення подібного твору.

Онтологічний рівень онтосеміотичного методу корелює з такими концептами як *картина світу* та *образ людини* в музиці. Це поширені у сучасній музичній науці інструменти пізнання, генеза яких походить із філософії як когнітивного інструменту дослідження явищ музичного всесвіту, поставши як результат упорядкування, свого роду конструювання смислів у науковому дискурсі ХХ століття і поступово набуваючи статусу методу. Досвід розробки поняття *картина світу* започаткований в аналітичній філософії. Його становлення пов'язують із концепціями Л. Вітгенштайна та М. Хайдеггера, в яких картину світу визначено як побудову, що передбачає певний ступінь об'єктивації через осмислення дійсності¹⁵⁶. Події і явища оточуючого світу набувають смислу, коли потрапляють в поле свідомості. Тільки осмислений людиною світ сповнюється смислом, набуває цінності і здатен постати як картина світу. Цінність і смисл як такі постають за межами дійсності. Таким чином, картина світу є когнітивним методом, який передбачає певний ступінь дистанціювання між людиною і світом, що призводить до переконструювання дійсності.

¹⁵⁶ Детальніше див. статтю Shapovalova, L.; Romaniuk, I.; Chernyavska, M.; Shchelkanova, S. (2021). Early (Avant-Garde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*: 66.1. 329-343.

У концепції картини світу онтологічне мислиться через «зчеплення» людини і світу, через їх взаємодію. Відтак, якщо твір містить *картину світу*, то її центром є людина з відповідним світоглядом.

Образ людини — також є когнітивним інструментом онтосеміотичного методу, оскільки породжує унікальний концептуальний простір, в якому музикознавство піддає осягненню власні межі та прагне до їх подолання. Це своєрідна площина перетину музикознавства з лінгвістикою, герменевтикою та філософською антропологією — існуючим загальногуманітарним дискурсом. Тип і міра цього зчеплення людини і світу, сам факт і акт взаємодії, «сліди» людини в світі, її *присутність* — і є тими каталізаторами, які дозволяють виявити сутнісні характеристики людини. Тому існує феномен *Іниого* (що дозволяє пізнати мене через *не-мене*), існує дискурс про світ, що розуміється через простір-час, через який є можливість схопити мерехтливий смисл, віддаючись, за К. Ясперсом, «фізикованій затії» проникнення в неприступну основу істини про світ і людину.

Зміни, які відбулись у філософській інтерпретації образу людини в ХХ столітті, стосуються, перш за все, неможливості зведення феномена Людини до єдиної дефініції та неможливості усталеного одиничного трактування. Лише побічним шляхом, не спокушаючись піддатися інерції руху звичною площиною міркувань, ми змушені щоразу по-новому відкривати, *що є людина*. Такий методологічний плюралізм стосовно категорії образу людини в *філософії* ХХ століття пояснює різноманітність структурних рішень, яка спровокувала дискусійне поле в теорії музики, виправдовуючи небувалий вихід жанру симфонії за межі інваріанта.

Традиційно відображення концепції симфонії будується через образ людини. У музичній науці другої половини ХХ століття сформувалась теорія симфонізму, заснована на втіленні 4-х аспектів буття людини, які формують інваріант жанру. Він має цілком позамузичний, філософський характер, акцентуючи на онтологічну сторону проблеми Людини. Ця обставина і дозволила симфонії стати «філософським» жанром, уможливити дискурс людського буття основним об'єктом свого змісту. дістатися вихідного жанрово-структурного канону, інваріанта симфонії. Так народилася теорія симфонії, повністю пояснювана поетикою буття Людини, системою ставлення Людини до Дійсності.

Розглянемо основні положення цієї концепції. Чотири аспекти буття людини — діяння (*homo agens*), медитація (*homo sapiens*), ігрове

першоджерело (*homo ludens*) і залученість до системи суспільних відносин (*homo communis*) є факторами, від яких залежать типологічні музичні характеристики (зокрема: темп, структура, регламентованість функцій частин, інтонації), та формують інваріант жанру — це основа *homo*-концепції поетики симфонії. Але незведеність образу людини до сталого значення у філософії ХХ століття розширює варіативність цих аспектів буття, і, відповідно — варіативність індивідуальних рішень щодо структури і змісту симфонії. Така універсальність пояснюється онтологічною концепцією Людини, вкоріненої в структурі та семантиці симфонії, що забезпечує цьому жанру високий ступінь гнучкості й здатність до трансформації зі збереженням жанрових ознак.

Семіотичний рівень онтосеміотичного методу. Процес поширення семіотики не тільки як методу, а й ширше, як погляду, який підсумовує досвід різних галузей знання, розпочався з двох напрямків: «Семіотика, якою ми її знаємо сьогодні, простежується, головним чином від лінгвістики та філософії» (Ділі, 2020: 39) Лінгвістичний напрямок семіотики започатковує Фердинан де Соссюр¹⁵⁷, філософський — Чарлз Сандерс Пірс¹⁵⁸. Відтоді гуманітаристика не може уникнути впливу семіологічного погляду, що мало наслідки, у тому числі, й для музичної науки.

Семіотичний підхід в музичній науці представлений доволі широко й багатоаспектно, починаючи ще з останньої третини ХХ століття. Озвучимо найбільш впливові концепції.

Жан-Жак Натъє (нар. 1945) /*Jean-Jacques Nattiez*/ — професор музикознавства Університету Монреаль, Канада, відомий своєю «піонерською» роботою в галузі музичної семіології, в монографії «Музика та дискурс» (Nattiez, 1990) розглядає музику як тип висловлювання, значення й сприйняття якого не мають самостійного константного значення, а можуть змінюватися залежно від культури її побутування й сприйняття. Ж.-Ж. Натъє звертається до філософії, антропології, музичного аналізу та історії культури, щоб запропонувати глобальну теорію для інтерпретації музичного твору. В коло уваги дослідника втрапляє поняття музичного знака й музичного тексту з апелюванням до семіотики Пірса та концепціями постструктуралістів (образи ланцюга та ризоми).

¹⁵⁷ Соссюр, Фердинан. *Філософський енциклопедичний словник* (2002). Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис. 594-595.

¹⁵⁸ Пірс, Чарлз Сандерс *Філософський енциклопедичний словник* (2002). Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис. 480-481.

Кофі Агаву¹⁵⁹ (нар. 1956) / *Kofi Agawu* — професор Принстонського університету (США), відомий двома роботами по семіотиці музики: «Гра з знаками: семіотична інтерпретація класичної музики» (Agawu, 1991) та «Музика як дискурс: семіотичні пригоди в музиці романтизму» (Agawu, 2009) йде услід за Натъє, стверджуючи, що музичний зміст є гнучким, а не «... стабільним набором значень, які можна заморозити, упакувати і зберегти для майбутніх поколінь» (Agawu, 2009: 4). Агаву починає перший теоретичний розділ монографії «Музика як дискурс» главою «Музика як мова», в якій він розглядає музику на кшталт мовленнєвої системи, вказуючи на схожість та відмінність її сприйняття, які стосуються аспектів соціології, онтології, психології, а також визначенням семіотичної теорії музики через взаємозв'язок таких понять як структура, сприйняття та метамова. Основна ідея — неможливість існування «загального поля» в музичній семіотиці і відсутності конвенціональності щодо понять «символ», «знак», «дискурс» тощо. Автор визнає, що поняття метафори в музикознавчому аналізі є недосконалим, проте вважає її «корисним контрастом для музичного аналізу» (Agawu, 2009: 9).

У вітчизняній науці також є розвинений корпус текстів щодо семіотичного напрямку музикознавства, серед яких виокремимо праці доктора мистецтвознавства С. Шипа, насамперед, дисертаційне дослідження «Знакова функція та мовна організація музичного мовлення» (Шип, 2002), в якій музичний твір інтерпретується як феномен мовлення, із диференціюванням музичного тексту і нотного тексту (як артефакту фіксації). Музичний текст існує як семіотична система. Однак, незважаючи на наявні ознаки структурованості музичного тексту, його синтаксис, фонетику тощо, автор акцентує увагу на те, що музичний текст є такою системою знаків, які поза мовленням (тобто поза музичним твором) не мають стійкого семантичного значення.

Онто-сонологічний метод, впроваджений у дослідженнях Н. Рябухи (Рябуха, 2017) є спорідненим з онтосеміотичним підходом. «Онто-сонологічна концепція звукового образу світу обґрунтовано через систему «*ontos — sonos — logos*» (буття — звук/звучання — смисл). Звуковий образ світу детерміновано цілісним розмаїттям звуковідчуття людини, що корелюється звукообразним мисленням та імплікується у семіотичній структурі музичного

¹⁵⁹ Див. офіційну сторінку. <https://www.gc.cuny.edu/people/kofi-agawu>

твору в темброво-інструментальних образах-знаках» — так визначає дослідниця сутність методу (Рябуха, 2017: 1). Вкоріненість у філософському дискурсі, який постає підґрунтям для іманентних чинників музичного твору та їх розуміння, є спільною рисою цих методів. Наголошується на сонології як *звучної* картини світу, самоцінність буття звуку.

Онтосеміотичний метод аналізу ранніх симфоній В. Сильвестрова: звучний універсум

Засвідчити, як спрацьовує заявлений онтосеміотичний підхід на симфоніях В. Сильвестрова здається доречним, оскільки творчість митця в цьому сенсі є виключним самобутнім феноменом у контексті українського та світового музичного простору, зважаючи на більш ніж півсторічну історію існування та постійну еволюцію, пластичність і мобільність творчої свідомості водночас із безумовною впізнаваністю авторського стилю. Митець у своїй творчості дуже чутливо і тонко уникає будь-якого закостеніння, формульності та «зробленості» (термін В. Сильвестрова) музики, що породжує певні складнощі для експлікації та виокремлення сталих чинників її інтерпретації, сприяючи появі розмаїття аналітичних концепцій і тим самим створюючи своєрідне потужне «силове поле» тяжіння в науці. Так, аналізуючи ранні симфонії В. Сильвестрова, ми не можемо скористатися усталеною концепцією інваріанта симфонії. Композитор у своїх симфоніях завжди мислить *outside the box*. Кожна з авангардних симфоній репрезентує унікальну картину світу. Композитор влаштовує музичний простір своїх творів таким чином, що ми маємо кожний раз *перевіднаходити* ключ до розуміння цієї музики.

Композиторська творчість Валентина Сильвестрова зумовила парадигмальний зсув в українській симфонічній музиці 1960–1970-х років. Докорінна трансформація її жанрового інваріанта увиразнила іманентні процеси і значення впливу внутрішньої авторської мови/мовлення, стала віддзеркаленням онтологічного питання, яке «промовляється» в дихотомії: «людина — буття», «я — всесвіт», «я — Інший». Ранні симфонії В. Сильвестрова дають вичерпне уявлення про той історичний відтинок (1960–1970). Вони порушують питання про зміну парадигми і збагачення методології аналізу новітніх симфонічних творів. Максимальна індивідуалізація форми в симфоніях авангардного періоду у творчості

В. Сильвестрова сприяє розширенню аналітичного тезаурусу шляхом залучення міждисциплінарних методів пізнання музики.

Онтосеміотичний підхід дає змогу завдяки визначенню структурно-семантичних особливостей досліджуваних симфоній вийти на рівень осмислення філософії музики композитора. Не випадково О. Козаренко визначає музичну мову В. Сильвестрова як одну з «найпотужніших локальних семіотичних систем в сенсі знаково-інформаційної зарядженості» (Козаренко, 200: 259). Відтак, залучення методології онтосеміотичного аналізу сприяє осягненню ранньої симфонічної творчості митця як феномена нової онтології музики. Перша, Друга, Третя і Четверта симфонії є концептуальними в негомогенній ранній творчості композитора. Вони «долають» доцентрове тяжіння жанрового інваріанта як самобутні зразки принципово відмінних композиційно-драматургічних авторських рішень. Найбільш вагомим їх аксіологічним здобутком є не зовнішня новаційність (структура, авангардні техніки письма), а концептуальність, утілена у пропонованих В. Сильвестровим у кожній із симфоній відповідях (щоразу інших) на онтологічне питання в дихотомії «людина — буття».

Перша симфонія (1963/1974) складається з трьох частин, означених автором як Соната, Концерт і Фуга. В цьому творі композитор звертається до традицій барокової музики (на що вказують назви частин). Але це відноситься, скоріше, до зовнішньої форми, ніж до внутрішньої (тематичних і драматургічних принципів будови). Поряд зі апелюванням до минулого (алюзії до ознак стилю бароко), автор заявляє про суто авангардне трактування музичної мови. У цій симфонії вперше застосовано прийом, який пізніше Сильвестров назве «поліфонією систем»: створення різних частин у різних композиторських техніках — атональна музика в першій частині, додекафонія в другій і політональність у третій частині Симфонії.

Авангардний стиль В. Сильвестрова в цій симфонії ще не набрав потужної сили, це відбудеться кількома роками пізніше у «космічних пасторалях» Другої і Третьої симфоній. Згідно з авторськими буквенними позначеннями у партитурі, маємо наступну схему частин Першої симфонії:

I частина — Соната, *allegro vivace* (A-B-C-D-E-F-G-H-I-K-L-M),

II частина — Концерт, *allegretto rubato* (N-P-Q-R-S),

III частина — Фуга, *allegro agitato* (T-U-V-W-X-Y-Z),

Кода, *andante* (Aa-Bb).

З цих авторських позначень зрозуміло, що частини виконуються *attacca* і Симфонія мислиться композитором з одного боку як циклічний тричастинний твір, з іншого — з тяжінням до одночастинності.

У першій частині, «Соната», *allegro vivace*, композитор активно задіює темброву драматургію для передачі контрастних образних сфер. Умовна експозиція будується на зіставленні двох тем: імперативної гротескової та казково-фантастичної. Потужне звучання мідних духових інструментів, залучення малого барабана (все це — помножене на міць потрійного складу оркестру) в першій темі народжує відчуття сили, руху, збудження; очевидні алюзії до «військової» тематики, мотивів зла. Однак у контексті циклу Першої симфонії ця тема сприймається не в драматичному вимірі: використання інструментів у нетипових регістрах, мідні духові інструменти з сурдинами, широке застосування екзотичних тембрів ударних і шумових музичних інструментів є свідченням семантики гротеску, «казкового зла».

У повну силу ця образна сфера виявиться в експонуванні другої партії (Е в партитурі), набуваючи ознак чарівної казковості (інобуття). Вона занурює слухача в милування звучанням вишуканих тембрів дерев'яних духових інструментів, челести, маримбафона, трелей флейт, арпеджіо арфи. Розрідженість музичної фактури, *pianissimo*, темброва витонченість, переважання фігурацій арпеджіо апелює до всіх традиційних фантастичних образів симфонічної музики. Блиск цього музичного «мережива» перемежовується з темою *dolce*, що звучить у соло гобоя і тромбона з сурдиною. «Пряна» казкова тема по-іншому, в порівнянні з першою темою, інтерпретує тембри мідних і дерев'яних духових інструментів. *Legato*, плавність мелодичної лінії репрезентують інший полюс казково-фантастичної образності.

Наступний епізод (G), *tempo 1*, має розробковий характер. Починається він із нового тематичного матеріалу, що в тембровому відношенні відповідає образності другої теми. Поступово відбувається взаємопроникнення двох образних сфер (з одного боку, інтонації першої теми у тромбона і труб, з іншого — фігурації челести і флейт у високому регістрі, що апелюють до другої теми). Цікаво, що в цьому розділі, перед цифрою Н, у флейти соло звучить тема, інтонаційно близька до теми Фуґи — III частини Симфонії.

Перша частина завершується репризою другої теми і домінуванням «світлої» казкової образної сфери. Таким чином, структурно-функціональний аналіз першої частини Симфонії виявив наявність двох

основних розділів — експозиційного і розробково-репризного, що відповідає принципу барокової старосонатної двочастинності.

Друга частина — «Концерт» — *allegretto rubato*. У ній композитор знов звертається до бароко: йдеться про алюзії до *concerto grosso*. Цей жанр трактований глибоко своєрідно і влучно, поєднуючи основні ознаки барокового мислення — лаконізм форми і глибину вислову. Те, що «Концерт» зайняв місце другої частини в контексті Першої симфонії як циклу, свідчить про об'єднання ним функцій традиційного *Andante* і *Scherzo*, що репрезентують рефлексивне (на рівні образності) й ігрове (на рівні жанрової драматургії) першоджерела. Теми «Концерту» є спорідненими з темами першої частини. Сольні теми чергуються з оркестровими епізодами. Однак оркестрова тканина настільки прозора, а соло інструментів такі короткі, що тут відбувається своєрідна гра з жанром, яка демонструє повною мірою свободу музикування, яку надає звернення до *concerto grosso*.

Драматургічний розвиток Другої частини — від самозаглиблення до просвітленої пасторальності — апелює до глибини барокового мислення. Принцип концертності запроваджено автором у цій частині вельми індивідуалізовано. «Концерт» дозволяє переосмислити регламентовані жанрові канони циклічних симфонічних творів і сповна насолодитися свободою тембрової драматургії.

Третя частина — Фуга — *allegro agitato*, фінал Першої симфонії В. Сильвестрова. Не вступаючи в суперечність із традиційним трактуванням фіналів симфоній, репрезентує активну дієву образну сферу. Фуга Першої симфонії характеризується звуковою насиченою щільністю з переважанням динаміки *forte*. Тема розгортається шляхом передачі мелодії в різних тембрах від одного інструмента іншому, що згодом стане типовим для авторського стилю. Для наочності напрямок руху теми від тембру до тембру позначається Сильвестровим у партитурі пунктирною лінією. Як зазначалося вище, вперше інтонації теми фуґи (як натяк) з'являються ще в першій частині Симфонії в розробковому розділі у флейти соло.

Мабуть, це єдиний випадок у всіх ранніх симфоніях В. Сильвестрова, коли тема має кантиленну природу і ми можемо наспівати, відтворити голосом. На відміну від першої частини, характер теми в фіналі змінюється. Ностальгічний дискурс змінюється рішучим активним настроєм завдяки потужній динаміці, швидкому темпу.

Схематично фуга будується таким чином:

- Експозиційний розділ:

F (m. 1) — C (m. 8) — G (m. 13) — G (m. 23)

- Розробковий розділ:

C # (m. 34) — G # (m. 37)

Intermedia

F # (m. 50) — C # (m. 57)

Intermedia

C # — F # — G # (стрета — m. 57)

Intermedia

D (m. 64) — G (m. 64)

- Реприза

F (m. 67)

Фуга не має чіткого структурного завершення: після репризи теми *in F* звучить наступний розділ, *Andantino (Z)*, що слугує своєрідним «мостом» до коди, *Andante (Aa-Bb)*. *Andantino* виконує роль переходу, де інтенсивний розвиток фуги поступово змінюється світлою споглядальною образною сферою, що повністю панує в коді Симфонії. Кода, *Andante*, починається соло челюсти в супроводі арфи та соло другої скрипки. В. Сильвестров обирає найвишуканіші тембри з усталеною «чарівною» семантикою.

Другий розділ коди, *Bb, Meno mosso* містить інтонаційні та ритмічні алюзії до 2-ої теми «Сонати». Закінчення коди (*dolcissimo, ppp*) Першої симфонії, що наче «тане» в нематеріальному звучанні, слугує відправною точкою для подібного трактування закінчень усіх наступних симфонічних творів майстра.

Таким чином, Перша симфонія, з одного боку, вибивається з образності «космічних пасторалей» (визначення В. Сильвестрова) наступних ранніх авангардних симфоній, а з іншого — в ній «проростають» важливі для подальшого шляху симфонізму композитора ключові ознаки. Перше — це уникнення драматичних колізій та всього комплексу засобів, який його забезпечує, а також звернення до барокових жанрів, які уможливають свободу в трактуванні симфонії.

Друге — відчуття просторовості музики. Як відомо, осмислення концепції просторовості в музиці дослідники пов'язують із добою бароко. У цій симфонії ідея просторовості реалізується за рахунок передачі теми від одного інструмента до іншого, іноді — з зачіпанням крайніх регістрів,

звернення до семантики відлуння, що приведе пізніше і до використання пуантилістичної техніки, і до контонативної драматургії.

Третє — це розрідженість, витончена вишуканість музичної фактури та відданість певним, улюбленим тембрам, — поєднанню флейти, мідних духових інструментів та розширеної групи ударних.

Четверте — прагнення до поліфонізації фактури поряд із сонористичними барвистими тембровими ефектами.

Також у Першій симфонії наявне потужне ігрове першоджерело, починаючи з «натяку» на барокові жанри, через розмивання формальних і змістових кордонів, грою з часом і стилем, закінчуючи гротесковістю та казково-фантастичними образами. Цієї витонченості образності, «грайливості» стилю ми не знайдемо далі в інших зразках авангардного симфонізму митця. Всі перелічені ознаки вказують на увиразнення образу людини у концепції Першої симфонії — *homo ludens*.

Друга симфонія (1965) постала знаковим феноменом у ранній творчості В. Сильвестрова. Ця симфонія, що являє собою особливий тип симфонізму, виявилася квінтесенцією принципів самобутнього мислення митця, що характеризують ранній період творчості як «космічні пасторалі» (за визначенням самого композитора). Другу симфонію правомірно можна вважати найбільш показовою в контексті раннього стилю В. Сильвестрова. З одного боку, Друга симфонія у найбільш радикальний спосіб вступає в діалог з практикою симфонії як великого наративу, означаючи зміну парадигми для українського симфонізму 1960 х рр., з іншого — змінює уявлення про семантику і функціонування симфонії в нових соціокультурних умовах другої половини ХХ ст. Саме цей твір декларує авангардну поетику, вивільнену від умовностей існуючого стандарту *homo soveticus*, від панування усталеного жанрового канону, натомість пропонуючи свободу вираження глибинних онтологічних фундацій музики в абсолютному вигляді. Окрім того, дана Симфонія є значущою як ключ до розуміння еволюції творчого шляху В. Сильвестрова. Це — свого роду знаковий твір, прицільне дослідження якого зумовлено його винятковим положенням.

Розглянемо послідовно ті сутнісні характеристики, які дають право декларувати його новаційність у такому широкому поданні. Свобода втілення внутрішньої авторської мови виявляється на всіх рівнях системи — як на рівні окремих елементів, включно з вибором засобів музичної виразності, нових композиторських технік, так і на рівні композиційного цілого. «Я опускаю вторинні, дуже важливі вторинні ознаки музики, я їх ніби

послабляю — для того, щоб підсилити первинні, *онтологічні*» (Сильвестров, 2013: 66) Друга симфонія — свого роду точка біфуркації. З одного боку, це відсилання до докласицистичного розуміння симфонії як співзвуччя, що підкреслює самоцінність звучного буття. З іншого — це «лист» у майбутнє, адже її драматургія глибоко відмінна від наявних історичних типів логіки симфонізму і втілює абсолютно нову реальність людини космічної ери. І цей перетин відбувається поза фактором історизму, а, скоріше, на метафізичному рівні. Ключ до розуміння й осягнення поетики Другої симфонії міститься у зверненні до первинного значення жанру, втіленого в етимоні симфонії як співзвуччя (на противагу усталеному розумінню жанрового інваріанта класико-романтичного типу). Такий когнітивний підхід можливий лише за умови авторської переоцінки ставлення до звуку, співмірного з відповідним композиційно-драматургічним мисленням. Вирішальним є самоцінність онтологічної присутності звукової об'єктивної реальності — буття світу, який звучить. Друга симфонія онтологічна настільки, наскільки це взагалі може бути можливим у музиці. Дослідження поетики новаційної природи ранньої симфонічної творчості й, зокрема, Другої симфонії, сприяє осягненню процесу онтологічного генезису художнього мислення композитора і виходить на рівень філософії музики.

Симфонію є жанром, для якого відсутність впізнаваної структури, семантичних «зв'язків» впливає не тільки на зовнішній, структурний рівень сприйняття, а й зачіпає глибинну основу структури жанру. Адже симфонію як жанр ми впізнаємо якраз завдяки сталому структурно-семіотичному комплексу. Отже, композитор, змінюючи цей базовий для жанру симфонії фундаментальний структурно-семіотичний «каркас», виходить не з «примхи» нігілізму, а з важливих онтологічних підстав, продиктованих сутнісним розумінням симфонії в нових умовах часу. З точки зору слухацького сприйняття в алгоритмі онтосеміотичного підходу на перше місце нами обрано ціннісно-сміслові одиниці тексту, які несуть у собі енергійний образ, проте складність організації нотного письма (виходить за рамки впізнаваних структур) не дозволяє нам визначати такі побудови класичною термінологією.

Розглянемо послідовно окремі елементи системи музичного мислення автора. Темп як важливий семіотичний маркер, пов'язаний як з «часом» твору, так і з «часом» інтерпретатора (зв'язок із пульсом, кроком) — знаково відсутній у симфонії як відносний, натомість композитор пропонує абсолютний час, вказуючи точні показники звучання. Нотний текст поділено

на сегменти лігами із зазначенням точного часу в абсолютних одиницях виконання кожного з них (у секундах). Це унеможливило вираження суб'єктивного часу інтерпретатора, не враховує його людський, «персональний» хронотоп. Відносному протиставляється абсолютне, суб'єктивному — об'єктивне. Метр і темп мають бути прямо пов'язані з мікрокосмом людини, сумірні з моторикою або вербальним началом. Метр є особливою граматичною системою в музичному тексті. І в поезиці Другої симфонії свідомо уникається цей зв'язок, щоби вирватися з полону антропоцентризму.

Композитор крізь призму Другої симфонії звертається до свого слухача — не шукай тут людини, немає ніякої пропорції, немає «міри всіх речей». Ми не знаходимо сумірності, оскільки ми не можемо знати, що є людина, філософія ХХ століття визнала це; нашу увагу як спостерігача спрямовано на інший об'єкт — буття звуку поза ним інтерпретації людиною. Природа виходить на авансцену не як частина класичної культурологічної дихотомії «натура — культура», а в абсолютному значенні, як непізнаний безмежний Космос, першопричина і першооснова. *De natura sonoris*. І на це вказують не тільки категорії метра і темпу, а й інші механізми музичної поезики. Рівень слухового сприйняття, що супроводжується асоціативним семантичним «кодом», не дозволяє виокремити впізнавані структури, що ґрунтуються на повторенні, дробленні, підсумовуванні. Також не відчувається ритмічної пульсації й будь-якої періодичності. Нотне письмо організовано поза класичними ритмічними структурами, звуковисотність (крім випадків застосування алеаторики) позначається голівками нот без штилів, спостерігаються і зворотні випадки, в яких вказується лише приблизно організована графічна ритмічна умовна модель, за якою необхідно грати звуки довільної висоти в зазначеному регістрі.

Складність аналітичних студій цього тексту полягає в тому, що всі музичні засоби «спаяні» дуже цілісно, всі рівні системи настільки взаємопов'язані між собою, що дуже складно провести пошаровий аналіз і вичленувати окремо один із них без взаємозв'язку з іншими, а виокремлюючи його, натикаємося на функціональну «німоту». І це свідчить не на користь ієрархічно влаштованої системи, а, вказує, скоріше, про ризому¹⁶⁰ як визначальний принцип її організації.

¹⁶⁰ Ризома — концепт постструктуралістської філософії, з'являється у працях Ж. Делеза і Ф. Гваттарі, що заперечує лінійність та ієрархію як засадничі принципи улаштування системи, натомість покладаючи в її основу множинні неієрархічні зв'язки без центрального принципу.

В. Сильвестров. Симфонія №2. (Сильвестров, 1978: 27)

Цілісний фактурний комплекс Другої симфонії породжує абсолютно унікальний «пустотний» вплив, що передається безпосередньо; семантично слухач відчуває цю розрідженість дуже ясно. Фактура Симфонії створюється шляхом взаємодії трьох основних факторів. Перший з них — сонорний простір струнних, створюваний із застосуванням кластерів (тривалих, із поступовим підключенням / відключенням голосів, які переходять один в інший, «розчиняються» в часі), грою за заданою ритмічною моделлю, й алеаторикою згідно з графічним рисунком. Другий фактор (черговість тут — лише факт послідовного описового процесу, а ніяк не принцип зменшення значущості) — взаємодія партій флейти, фортепіано і ударних (віброфон, литаври, дзвіночки, трикутник, тарілки), яка великою мірою здійснюється в техніці пуантилізму. Відзначимо тут безсумнівний вплив А. Веберна на естетику В. Сильвестрова, який найбільш послідовно втілював метод пуантилістичного письма, що має особливу виразність і тендітну витонченість звучання. Пуантилізм також із особливою інтенсивністю актуалізує просторовий компонент музичної тканини, причому без застосування реальних стереоефектів, однак про простір, як основного «героя» цієї Симфонії, мова піде пізніше. І, нарешті, третій фактор — це

дивовижний спосіб роботи зі звуком, використання нетипових штрихів — гри за підставкою, тертя по струнах кістяним гребінцем, ударів по перегородках рояля, гра на струнах усередині фортепіано, позначена розсипом точок. У зв'язку з цим значну роль відіграє тембр як виразник певної «подієвості» досліджуваної Симфонії. Інтенсивно задіюються при онтосеміотичному аналізі асоціативні слухові механізми, в т. ч. позамузичної природи. Особливо активні при сприйнятті тембрового компонента зоровопросторові асоціації. Темброва драматургія, увага до тембру — це засаднича ознака симфонізму В. Сильвестрова, що була значущою і для його вчителя Б. Лятошинського. Але у В. Сильвестрова тембр стає особливо актуальним, тому що це практично один із небагатьох засобів музичної мови, залишених на відкуп слухачеві. У ситуації, коли слухачке сприйняття не може йти за мелодією, не відчуває межі форми, немає «підказок» функціонального синтезу, тембр (як і фактура) набуває виразності дуже великої сили: «... бас в оркестрі може бути подією, якимось персонажем» (Сильвестров, 2011: 109). Але і семантичну впізнаваність тембру композитор також згладжує, упроваджуючи нові методи звуковидобування, тертя гребінцем, щипання струн і стукіт усередині рояля, атональні імпровізації натуральними і штучними флажолетами та гра за підставкою покликані до зміни, «потоншання», удосконалення слухачького сприйняття. Композитор закликає до подиву перед тембром, використовуючи в своєму роді «метод білої кімнати».

Також слід відзначити і роль паузи в музичній тканині Другої симфонії. Спеціально паузи не записуються нотними знаками в партитурі (що зрозуміло за відсутності метроритмічних вказівок), але музична тканина немов «просякнута» тишею. Безсумнівним є геніальне передчування композитора, яке втілилось в авторському визначенні «космічні пасторалі» щодо авангардних симфонічних творів раннього періоду. Символічним є і знак нескінченності над ферматою, що завершує твір, — як вихід із координат «людського» часу, бо, за словами Г. Гумбрехта, «... людям складно уявити феномени без початку і закінчення. Наша свідомість не здатна на це через базову темпоральну структуру» (Гумбрехт, 2019: 58).

Завершимо аналітичний розгляд окремих виявів поетики Другої симфонії питаннями тематизму, мелодики та інтонації. Виходячи з наведених вище особливостей темпоритму, метра, фактури, тембру та штрихів зрозуміло, що в класичному розумінні теми, яка так чи інак апелює

до інтонацій сфери культурного, людського, ширше — мовного, (на відміну від природи поза людиною, над-мовного, допоняттєвого), не може бути у Другій симфонії. Однак, тематизм є ключовим моментом у теорії музичної композиції. Семантичний аспект, як правило, увиразнюється через тематизм. Усвідомлюючи, що теми, в класичному її розумінні (як протиставлення рельєф-фон), ми не чуємо у Другій симфонії, необхідно обумовити значення і роль у формуванні поетики твору той комплекс звучної інформації, який виникає на перетині сонорності, алеаторики та пуантилізму. Такий тип тематизму можна вважати як *розосереджений*, тобто такий, в якому функція теми розосереджується в просторі всього твору. Індивідуалізованість її не виявляється безпосередньо, а може відчуватися лише постфактум, такому типу тематизму необхідний процесуальний вплив на слухача. Простежити драматургічність в класичному її розумінні, яка ґрунтується на принципах розвитку (в тому числі тематичного, синтаксичного, функціонального) неможливо, оскільки розосереджений тематизм складно піддається аналізу в категоріях руху. На зміну класичної сюжетно-подієвої драматургії, побудованої за законами драматичного роду, пропонується драматургія статична. Адже всі засоби музичної виразності, про які йшлося вище, припускають знаходження в площині іншої парадигми, інстинктивного бажання розширити межі того, що ми розуміємо під музичним мистецтвом. Пропонуємо для визначення такої драматургії залучити поняття І. Мацієвського контонації: «Контонування — споглядання звуків у статиці, синхронії» (Мацієвський, 2002: 92). У разі використання розосередженого тематизму на зміну інтонації як базового принципу приходиться контонація. Інтонація, якщо звернутися до етимона (*in-ton* — «в-тон»), є сполучення між тонами, звуками, що актуалізує часовий чинник, чинник процесуальності (згадаємо розхожу тезу про музику як часове мистецтво). Контонація ж (*con-ton*) актуалізує статичний просторовий параметр, об'єднуючи в свідомості розосереджені тони. В умовах відсутності класичної теми як протиставлення «рельєф-фон» контонація є дихотомічна сполучена категорія інтонації. Бо *volens nolens* у слухача постає очікування мелодичного першоджерела. Ми шукаємо і жадаємо спів-єднання звуків. Коли його немає, на перший план висувається відчуття простору, а не часу. Найважливіша категорія пізнання організованого тематизму — це простір. За великим рахунком, будь-який музичний твір будь-якого стилю, так чи інак, зачіпає цю координату, хоча б як фізичний простір її акустичної реалізації. Проте виокремлюється низка

творів, яку можна віднести до особливого роду просторової музики, оскільки в них простір є художнім топосом. «Я діяв саме в зоні постановки всіх цих проблем: часу, простору, начала музики, як музика народжується. Тут з'являється відчуття, що музика як би заново народжується, і тому тут народжуються і час, і простір в якійсь єдності <...> час і простір в авангарді особливо актуалізується» (Сильвестров, 2011: 106 — 107).

Друга симфонія — це ода простору, простір тут виступає як семіотична одиниця, як художній образ, простір — «герой» цієї Симфонії. Буття як таємниця, таємниця матерії без інтерпретатора, на тій стадії, в якій інтерпретації ще не почалися. Людина тут не «всередині» Симфонії, не герой, а людина тут як запитливий автор.

Вся концепція Другої симфонії будується не на образі людини, за яким стоять усі жанрові традиції, а на реалізації онтосеміотичної концепції буття звука, іншими словами — зв'язного космосу. Тут немає співвіднесеності з «мірками людськими» — мікрокосм і макрокосм не знаходять пропорційної сумірності. Людину ми віднаходимо тільки як суб'єкта, що пізнає, *homo mundanus*.

Здійснений онтосеміотичний аналіз алеаторно-сонористичної композиції Симфонії засвідчив її невідповідність європейському інваріанту. Констатовано особливим чином влаштовану організацію часу, відмову від усталеної семантики, ритму, метру й темпу, що слугують уникненню співмірності з образом людини. Звернення до **симфонії як аналогу музичного космосу** викликане іманентним прагненням усвідомлення звука як ціннісної категорії, вільної від психологічної упередженості. Друга симфонія стала маніфестом зв'язного універсуму, чия жанрова експлікація актуалізує етимон симфонії як *співзвуччя*. Свобода втілення авторського висловлювання виявлена на всіх рівнях: мовленнєвому, композиційному, стильовому.

Третя симфонія «Есхатофонія» (1966) також долає нормативність жанрового інваріанта симфонії в українській композиторській практиці, що дає підстави застосувати онтосеміотичний підхід для осягнення її природи. Здійснений семантичний аналіз Третьої симфонії відкриває перспективи нового бачення як авангардного періоду творчості В. Сильвестрова, так і еволюції симфонічного творчості композитора в цілому. Ця тричастинна симфонія декларує історизм як тип свідомості і категорію часу як засадничу. Безмежний немаркований (безмовний і неназваний) космос Другої симфонії

змінюється поетикою «обжитого» простору, який уже не може залишатися індиферентним. Простір «заселяється» людиною, і фактор часу (залежний від людини фактор) актуалізує іншу дихотомію — дихотомію *життя* — *смерть*. Хронотоп, окрім просторової, увиразнює часову вісь: починається відлік людського часу, історія людини і людства. Нове розуміння простору, збагачене почуттям часу (динаміка, процесуальність і рух замість статичності, вимір часу як розуміння кінцівки буття) призводить до змін поетики в «Есхатофонії» в порівнянні з Першою і Другою симфоніями В. Сильвестрова.

В «Есхатофонії» композитором пропонується нове переосмислення дихотомії «людина — буття». Дане завдання вимагало незвичайних для митця засобів втілення — В. Сильвестров використовує четверний склад оркестру з чотирма групами ударних. Це єдиний випадок залучення такого потужного виконавського складу в ранніх симфонічних опусах, в яких очевидним є тяжіння до камерного трактування оркестру. Програмна назва «Есхатофонія», з одного боку, передбачає алюзії до есхатології, а з іншого — стосується філософії звуку. Есхатофонія, як і есхатологія, мають спільний грецький корінь *ἔσχατος* — останній, кінцевий. І, якщо з другим поняттям пов'язана багата багатотисячолітня традиція, яка сягає корінням у теологію і розповсюдилася пізніше в постсекулярному суспільстві, то перше — екстраполює цикл «життя — смерть — переродження» на процеси музичної культури, пропонуючи його осмислення в новій якості. В концепції Симфонії дихотомія «людина — буття» втілена через історію (= буття), усвідомлювану на протиположності буттю як природі (*de natura sonoris* Другої симфонії). Така онтологічна настанова є знаковою для філософського дискурсу ХХ століття. Вона репрезентує якісно новий рівень пізнання суб'єкта — *homo historicus*.

Якщо для класичної симфонії важливими були концепти дієвості, міркування, гри і соціуму, то в концепції аklasичної симфонії, «Есхатофонії», наріжним каменем постає лишень один сутнісний момент — смерть і життя як явище не особистісне, а історичне, як принцип зміни поколінь і форму існування людства як такого. Як низку постійної зміни життєвих циклів. Відтак, індивід, особистість цікавить В. Сильвестрова як сторінка, «мить» історії. За Г. Гумбрехтом, розуміння часу сьогодні здатне повернути людину до гострого відчуття «зараз», оскільки ми оточені «комплексним теперішнім» (Гумбрехт, 2019). Час розладнався і тисне з обох

боків — заблокованості майбутнім та агресивно присутнім минулим. Концепція «Есхатофонії» В. Сильвестрова якраз точно вловлює кризу, пов'язану з таким відчуттям часу.

В. Сильвестров ставить питання не лише про кінець звуку всередині впорядкованої музичної системи, а й про межі можливостей композиторського висловлювання. Прикметним у даному контексті є міркування композитора про те, що над сучасним автором тяжіють тексти минулого, й їхня сила настільки вагома, що все менш можливими стають абсолютно оригінальні тексти, котрі починаються «з початку», і на зміну формам, що відображають життя, приходять форми, які його коментують.

Заявлена в програмному імені висота філософського охоплення проблеми онтології музичного звуку послідовно втілена в драматургії твору. Засадничим для драматургії Симфонії виявляється тричастинність¹⁶¹ як спосіб організації звукового матеріалу. Даний твір є втіленням процесу «прощання» з багатовіковою історією побутування музичного звуку в європейській музичній культурі, втілення есхатологічного почуття неминучості. Отже, вирішальною у Третій симфонії постає категорія часу.

У першій, найбільш масштабній частині, втілено зіткнення хаосу і логосу, перша частина містить довільне чергування відносної метричної системи й абсолютного часу «авангардного» тексту, що передбачає відмову від метра, розміру, фіксації певної звуковисотності. Форму трактовано вільно, репризності, варіювань немає, відтак — семантична невизначеність спонукає до застосування онтосеміотичного підходу.

Розглянемо знакові для драматургії першої частини «Есхатофонії», семантично забарвлені окремі епізоди. У даному аспекті можемо виокремити три найбільш значущих теми. Перша тема — умовно тема людини, втілена у флейтовому соло D1, т. 86. Ця тема звучить, «зависнувши» над «прірвою» мовчання всього оркестру. Показово, що для вираження теми людини В. Сильвестров обирає тембр флейти, що вважається семантично «холодним», а не струнних (наприклад, виразного, теплого тембру віолончелі чи скрипки). Композитор у ранньому періоді творчості часто звертається до цієї групи оркестру (і до тембру флейти особливо). Пояснити це можна також специфікою трактування образу людини в «Есхатофонії».

¹⁶¹ В ранніх творах композитора тричастинний цикл як улаштування симфонії наявний також у Першій симфонії та камерній симфонії «Спектри».

Тут відсутній суб'єктивний герой, людина мислиться як одна з багатьох у низці поколінь, як «піщинка історії».

Друга значуща тема першої частини «Есхатофонії» — тема мідних духових (розділ S1 партитури), яку умовно можна визначити як тему трубного гласу, яка сприймається точкою відліку, що стрімко випрямляє пружину часу й зумовлює лінеарність його плину. Тема трубного гласу семантично відповідає опорній точці європейського сприйняття часу, яке задає глибину перспективи, історичність, таке розуміння задає лінійну послідовність минулого — сьогодення — майбутнього. Це точка переходу, доленосна і невідворотна, яка становила сутність історизму європейської історії з часів розподілу — до і після Різдва Христового, що зумовлює відчуття історичного хронотопу. Варто вказати, що тембрам мідних духових інструментів у симфоніях В. Сильвестрова також відводиться ключова драматургічна роль.

Подальше «розпорошення», «розсипання» звукового матеріалу, переважання дво- тризвучних мотивів породжує асоціації з композицією таємничих робіт І. Босха, де ціле приховане за множинністю дрібних деталей, в «активному копирсанні» виявляючи тлінність буття і полярність людської натури. Крайній вираз цієї тенденції в музиці першої частини «Есхатофонії» знаходимо в епізоді *Agitato, estatico!*

Також вагомим аспектом тембрової драматургії в першій частині «Есхатофонії» є застосування дзвонів, інтерпретованих як бій курантів і поминальний дзвін, який повідомляє про марність і тлінність людської історії. Дзвонівість не потрактується як набат, заклик, скоріше, як констатація підсумку. Після теми трубного гласу разом із дзвонами використовується *frusta* (хлопавка), що інтерпретується як звучання пострілів.

Феномен першої частини «Есхатофонії» полягає в тому, що В. Сильвестрову вдалося втілити один із найбільш доленосних і драматичних сюжетів — апокаліптичний сюжет — поза колізіями засобів драматичного розвитку, властивих класичній драматургії перших частин сонатно-симфонічного циклу. Використовуючи «поліфонію систем» і темброву драматургію, а саме, тембр флейти для втілення образу сфери людини, тембр мідних духових в темі трубного гласу та оркестрові дзвони, інтерпретовані відповідно до есхатологічного відчуття приреченості глибоко драматично, композитор змальовує крихітність і кінець історичного хронотопу. Той

простір, де людина впізнає себе, який ми означаємо світом, якому присвячена була Друга симфонія, в «Есхатофонії» наповнюється ходом часу, ходом історії. Віднаходячи відчуття часу, людина прирікає себе на особливий тип хронотопу, при якому минуле — сьогодення — майбутнє виявляються детерміновані і взаємообумовлені. Однак криза цього хронотопу, виявлена у другій половині ХХ століття, що засвідчує сучасна філософія, дуже тонко була відчута В. Сильвестровим і втілена в художній концепції Третньої симфонії.

Друга частина Симфонії являє собою алюзії до ностальгічної картини минулого. Музичний текст занотований шляхом використання традиційних засобів виразності — композитор використовує певну звуковисотність, визначає темпову дефініцію ($\text{♩} = 100$), змінний метр (4/8, 3/8). Панівною у другій частині образною сферою своєрідний звуковий «портрет» золотої доби музичного західноєвропейського мистецтва — доби класицизму. Використання тембру дзвіночків і челести, ажурна «в'язь» партитури, репетиційна техніка, переважання дрібних тривалостей викликають у пам'яті «мару» галантного стилю. Вирішується це завдання шляхом використання звукових структур, семантично означуваних як імітація ходу годинника, бою курантів, «цокання», іграшкового тембру музичних скриньок. Примітно, що, незважаючи на звернення до «золотої доби» класицизму, класичної інтонації (по типу рельєф-фон) і функціонального синтаксису, що чітко окреслювали б межі музичного висловлювання, також годі шукати в Третій симфонії. У другій частині актуалізується тембр всієї групи дерев'яних духових інструментів із панівним значенням флейти в поєднанні з ажурною в'яззю челести, двох арф, вібрафона. Іноді тембр флейти поступається звучанню гобоя і «пряно-казкового» англійського ріжка (наприклад, у D-E, т. 24–32). Так, «пасторальний» розділ (G — H партитури) сповнено перекличками трелей дерев'яних духових і струнних інструментів у супроводі вишуканого мережива руху дрібними тривалостями челести, вібрафона, дзвіночків і дзвонів. Однак, через відсутність мелодичної лінії, мелодії як такої, а також враховуючи фрагментарність та «уривчастість» цих поспівок, можемо говорити не про буквальне повернення до поезики пасторальності в цьому розділі. Це — немов «подих» аромату золотої доби, котра, проте, безповоротно проминула. В. Сильвестров поймає їх фонемами минулих епох, які обережно торкаються пам'яті слухача. «Темброва» реприза, в якій у повному обсязі задіяні дерев'яні духові інструменти, означена

проведенням на forte теми у флейти і флейти piccolo в високому регістрі. Її звучання зумовлює асоціації з іграшковими (механістичними) тембрами пташиних трелей, дитячих свистків, шуму і цокання. Звучить свого роду музична емблема звукового образу світу доби класицизму. Адже саме для XVII–XVIII століть у контексті механістичної революції характерно розуміння Творця як Годинникаря, а світу — як годинникового механізму.

Відзначимо, що звернення в другій частині «Есхатофонії» до «звукового портрету» класицизму є важливою віхою у творчому шляху композитора, що відкриває характерний ностальгичний модус висловлювання. При цьому ностальгія розуміється не в загальному значенні — як жаль за міфологічною «золотою добою», а, скоріше, в етичному сенсі — як тип рефлексії. «Reverberation past» — так у фундаментальному дослідженні шляхів розвитку музичного мистецтва другої половини XX століття «Modern Music and After» П. Гріффітс (Griffiths, 2010) охарактеризував стиль В. Сильвестрова.

Третя частина «Есхатофонії» являє собою алеаторно-сонористичний комплекс. Мелодика як базова категорія, темп (найважливіший семантичний показник), метр, звуковисотність, ритм, гармонія як синтаксис — усі ці змістоутворюючі для музичного твору чинники — відсутні. Відтворення цих звукових структур стає семантично ціннісним, за К. Майденберг-Тодоровою, виникає прецедент артикуляційного тематизму (Майденберг-Тодорова, 2014: 9), коли сам акт вимови тексту набуває ознак формотворення.

Подібний арсенал засобів вираження був спостережений і в Другій симфонії як факт маніфестації буття як об'єктивної звукової реальності, звільненої від людської присутності, що засвідчує розрив з традиційним для концепції жанру симфонії антропоцентризмом. Натомість у втіленні художньої концепції «Есхатофонії» композитором обрана стратегія виразності, що має на меті показ можливостей виходу музичної мови за свої межі. «Есхатофонія — це загибель і народження, але пов'язані зі звуком, а не зі словом. Виходить, що загибель і народження — це процес такої, мовби пульсації: персональний звук і персональна фонема занурюються в океані. Я тоді побачив, що це есхатологічна єдність: загибель призводить до народження нового світу» (Сильвестров, 2013: 245). Засвідчена в партитурі тотальна неможливість інтонування для четверного складу оркестру у всій третій частині є закономірним підсумком розвитку драматургії «Есхатофонії». З точки зору філософії звуку Третю симфонію цілком можна зарахувати до фіналоцентристської моделі жанру, оскільки фінал демонструє

онтологічну установку загибелі звуку в контексті класико-романтичної європейської музичної системи, який, водночас, є запорукою потенційного відродження звуку в новій якості.

Якщо у Другій симфонії визначальним для її розуміння була інтерпретація простору, то у Третій симфонії головним важелем обрано час та історизм як тип свідомості (*homo historicus*). Хронотоп, крім просторової, увиразнює часову вісь. Розуміння кінцевості буття через вимір часу актуалізує елегантний модус вислову, втілений Сильвестровим пізніше в жанрах епітафії, постмузики, постсимфонії, постлюдії тощо.

Четверта симфонія, що хронологічно є віддаленою від інших зразків раннього симфонізму В. Сильвестрова, при наявній авангардній лексиці втілює ліричну свідомість музики. Четверта симфонія є певним містком, що з'єднує віху авангардної мови і поступової зміни модусу «авангардовості» у творчості композитора виразністю іншого типу, яку умовно можна визначити як неактуальний стиль.

У хронологічній послідовності досліджуваних перші чотири симфонії В. Сильвестрова можна схематично зобразити так:

Симфонія №1 (1963/1974) → *Симфонія №2 (1965)* → *Симфонія №3 «Есхатофонія» (1966)* → *Симфонія №4 (1976)*.

Із натурфілософських пошуків першооснови, космогонічності, проблематики простору-часу фокус онтологічних шукань у Четвертій симфонії зміщується на буття людини. І людина в цій Симфонії трактується дуже суб'єктивно і персоналізовано, зовсім не як безлика «частка» історії людства — у повній мірі мова йде про *musica humana*.

Четверта симфонія розуміється як певний етап в симфонічній творчості В. Сильвестрова в дискурсі рефлексивної монодрами, як рух від *musica mundana* до *musica humana*. Симфонію створено для струнних і мідних духових інструментів, всі драматургічні колізії втілено за допомогою залучення обмеженої тембрової палітри (при цьому настільки майстерно, що слухач не відчуває себе збідненим). Драматургія Четвертої симфонії — дуже цілісна, демонструє взаємозумовленість, «схопленість» (вираз В. Сильвестрова) всіх елементів системи. У Четвертій симфонії немає конфлікту зовнішніх сил і героя, немає психологізації, і, відповідно, — розвитку, який мав би привести до яскраво втіленої генеральної кульмінації. Амбівалентність тематизму носить не зовнішній, а внутрішній характер, походить від авторського способу висловлювання змін внутрішніх станів.

У Четвертій симфонії В. Сильвестров здійснює дуже тонке маневрування в організації структури твору — між строгою будовою розділів сонатної форми і плинністю, взаємовпливу, «визріванню», контрапунктичного проведення тем. Показово, що паттерн кожної теми Симфонії є рухомим. Композитор залишає лише певні знаки-символи для впізнання тієї чи іншої теми. Драматургія її побудована на семантиці інтонації малої терції, що пронизує всі теми Симфонії (тією чи іншою мірою) та унікальній ролі теми Вступу для художньої концепції твору.

Серед симфоній В. Сильвестрова Четверта симфонія — єдина, в якій наявні алюзії до сонатної структури. Проте відмова від гармонії як принципу функціонально-синтаксичного поділу, відтуди — особливе улаштування структури дозволяють визначити її концепцію як *монодраму*. Даний термін запозичений музичною наукою зі сфери театральної драматургії, де монодрама розуміється як монологічне оповідання (наприклад, монолог-спогад, монолог-звернення до вигаданих осіб), дієвою силою якого, по суті, є саморозкриття, рефлексія героя в цьому наративі. В музикознавстві принципи монодрами в музичному мистецтві обґрунтовано і впроваджено в науковий обіг Л. Шаповаловою. У такого типу драматургії найважливішим імпульсом до розвитку стає не енергія дії, а сам *процес осмислення*, усвідомлення. Монодрама в парадигмі рефлексивного світобуття представляється особливим художнім методом, при якому саморозвиток основної теми впливає на структуру всього твору.

Ознаки *homo reflexicus* проявляється в Симфонії на різних рівнях: починаючи із структурно-тематичної організації через способи розвитку драматургії і, закінчуючи мета-рівнем авторського висловлювання (ліричний космос В. Сильвестрова). Четверта симфонія виявляє глибинну красу життя ліричної свідомості: все в ній пов'язане з мікрocosмом, з людиною і з головними онтологічними питаннями — що є життя і що є смерть.

Простежимо роль інтонемі малої терції в музичній драматургії Четвертої симфонії. З одного боку, вона є найважливішим конструктивним елементом, що «пронизує» всю музичну драматургію Симфонію, а з іншого — її стильовим знаком. У структурному відношенні вона слугує в якості номади¹⁶² (від *nomad* — кочівник), яка, долаючи доцентрові сили

¹⁶² Номадизм — філософський концепт постструктуралізму, запропонований Ф. Гваттарі і Ж.Дельозом, націлений на відмову від детермінізму, бінарних опозицій і передбачуваності.

строго структурованою організації, тяжіє до альтернативного буття і / або переродження самої можливості опозиції зовнішнього і внутрішнього. (Як клітинна мембрана з пропускнуою спроможністю, терція як семантична одиниця твору репрезентує якість тематизму, що забезпечує ту необхідну для монодрами плинність і взаємопроникнення тематичних структур.) Заявлена в темі вступу у верхньому регістрі (*b-des*), вона присутня у всіх найважливіших віхах драматургії Симфонії, в ключових моментах перетворюючись в низхідну терцію на півтона нижче (*a-c*) в темі трансу і в мажорну висхідну терцію в заключному розділі (катарсис) на півтона вище (*h-dis*). Також вона корелює з концепцією зворотної перспективи. Як стильова константна твору терція *b-des* «фоново» наявна практично у всіх темах Четвертої симфонії. Це нагадує ефект «очей, що невідступно стежать» в іконописі і в давньому живописі. Організація художнього цілого твору на основі принципів зворотної перспективи зачіпає, з одного боку, рівень особливим чином влаштованих просторово-часових відносин, а з іншого — виявляє *іншу* позицію, *іншу* точку зору, співвіднесенну з внутрішнім становищем суб'єкта висловлювання, що також узгоджується з образом *homo reflexicus* і поетикою рефлексивної монодрами.

На ґрунті онтосеміотичного аналізу Четвертої симфонії В. Сильвестрова визначимо ключові ознаки художньої інтерпретації жанру:

- 1) зміна природи драматичного конфлікту;
- 2) антитеза образних сфер народжується «зсередини», як саморух теми-ідеї;
- 3) монодрама є віддзеркаленням ліричної «самосвідомості» музики.

Таким чином, обґрунтовано перехід до нового етапу онто-стильової динаміки звучного універсуму В. Сильвестрова: з натурфілософських шукань першооснови світу просторово-часовий фокус «зміщується» в Четвертій симфонії на буття людини, представляючи ліричний всесвіт *homo reflexus*.

Авангардний стиль мислення Валентина Сильвестрова в ранніх симфоніях внаслідок своєї винятковості в контексті творчої практики 1960-х років став рушієм для «ревізії» глибинних механізмів симфонії. Категорія *картина світу* постає як зручний когнітивний інструмент систематизації, що здатний генерувати прояви художнього мислення композитора на рівні сукупності авангардних симфоній як цілісності. Очевидно, що така цілісність є умовною, оскільки йдеться про наукову інтерпретацію авангардних симфоній В. Сильвестрова, які репрезентують звуковий універсум на наступних рівнях.

Музично-структурний рівень. Музична мова Сильвестрова в симфоніях постає як семіотична система. Визначальними критеріями при вивченні ранніх симфоній постає специфіка композиторського письма у стилістичній еволюції та вплив новаційних драматургічних рішень на трансформацію усталеного жанрового інваріанта. Ключовими ознаками жанру подальшої динаміки симфонічної творчості, що виявлені в Першій симфонії, є:

- уникнення драматичного симфонізму і відповідного комплексу композиційно-драматургічних засобів;
- звернення до барокової естетики і свобода трактування симфонії як концертного жанру, що вплинули на подальшу творчість митця;
- просторовий вимір, увиразнений на рівні тембрової драматургії;
- семантика відлуння — через залучення пуантилізму як стильової ознаки, контонативної драматургії (Друга і Третя симфонії);
- розрідженість сонорної аури, витончена вишуканість фактури та відданість певним улюбленим тембрам (поєднання звучання міді та флейти на тлі багато-розмаїтої групи ударних);
- лінеарність фактури поряд із сонористичними ефектами.

Така «звукова розсада» (вираз Сильвестрова) зрілого стилю митця розквітла ще у дипломній роботі 26-річного випускника консерваторії, ставши ознаками симфонізму у подальшій творчості митця. Загалом дослідження новацій ранньої творчості композитора сприяє осягненню онтоестильової генези його художнього мислення в цілому.

Художньо-методологічний рівень. Сміслоутворення художніх концепцій досліджених симфоній представлено у відмінних принципах будови музичної драматургії в кожній із симфоній. Перша симфонія є своєрідною грою з бароковими жанрами, що давало вихід у вимір вільного музикування. Друга симфонія впроваджує концепцію світового співзвуччя та натурфілософські шукання квінтесенції простору. Третя симфонія актуалізує головні проблеми, пов'язані з виміром часу, від есхатологічного відчуття кінцевості буття, до загибелі європейської концепції музичного звуку. Четверта симфонія цілком занурює у суб'єктивне відтворення картини світу «зсередини», відтворюючи рефлексійне свідосприйняття. Отже, у науковій рефлексії авангардних симфоній В. Сильвестрова виявлені засадничі для розуміння образу людини категорії: *гра* (Перша симфонія), *простір* (Друга симфонія), *часопростір* (Третя симфонія) та «внутрішній час» як модус ліричної свідомості (Четверта симфонія).

Філософсько-онтологічний рівень. Вихід у позамузичну площину, уможливлений через залучення категорії картини світу, будує онтологічно «виправдувальний» фундамент для практики нетипових у порівнянні з класицистичним каноном симфоній, незбіжних з структурним інваріантом, пропонуючи, натомість, онтологічний інваріант. Сміливість віднайдення нових обривів у просторі симфонії вкупі з надсерйозним філософським підґрунтям і вірним модусом творчої інтуїції митця надали його авангардним симфоніям особливої енергії для долання мейнстріму жанру. Зміни в них викликані не стільки стилістичною мімікрією, скільки новим розумінням філософією образу людини.

Точкою відліку стала Перша симфонія *homo ludens*. Починаючи з Другої симфонії звуковий універсум увиразнено новими «образами людини», відмінними від усталених. У Другій симфонії — це *homo mundanus*, людина-спостерігач, людина-слухач, здатна здивуватися величчю всесвіту. У Третій симфонії — *homo historicus*, з есхатологічним відчуттям кінцевості часу; у Четвертій — суб'єктивно-ліричний світ *homo reflexicus*.



MUSICA MUNDANA - MUSICA HUMANA

Семіосфера раних симфоній В. Сильвестрова

Картина світу раних симфоній Сильвестрова визначається через аналіз когнітивних структур (кожної з чотирьох симфоній) і постає як **система, що позначена рухом** від онтосеміотичної концепції Другої симфонії (космос,

що звучить) — через *антропологізацію* розуміння людини як «частки» історії — у Третій симфонії — до рефлексивного світовідчуття ліричної Я-свідомості у Четвертій симфонії.

Звуковий універсум авангардних симфоній В. Сильвестрова складає *унікальність авторської семіосфери* та розкриває концептуальний рух композиторської інтерпретації жанру від споглядальності «космічних пасторалей» *musica mundana* — до ліричної свідомості *musica humana*.

Резюме. Новаційне мислення В. Сильвестрова спричинило переосмислення усталених музикознавчих теорій і пошук співмірних когнітивних моделей. Максимальна індивідуалізація жанру в симфоніях В. Сильвестрова авангардного періоду сприяє розширенню аналітичного апарату шляхом залучення міждисциплінарних методів пізнання музики. Тож наступні когнітивні моделі склали компендіум дослідження.

Жанровий метод — висвітлив типологічні процеси для розуміння трансформації інваріанта в ранніх симфонічних творах В. Сильвестрова. *Стильовий метод* виявив константи ранньої творчості в системі авторського стилю. *Герменевтичний підхід* посприяв витлумаченню / розгортанню аналітичних інтерпретацій симфоній авангардного періоду митця. Нарешті, *онтосеміотичний* — узагальнив зміст симфонії як картини світу, що звучить, та специфіку її звукосприйняття в системі раннього стилю як певної картини світу, що складає унікальний звуковий універсум.

Методологічна стратегія, яку ми декларували як *конвенціональність* та *маркер приналежності до дискурсу семіотики та онтології*, постулює гнучкість і взаємовплив методів музикознавства та методології сучасної гуманітаристики в широкому контексті, що дозволяє уникнути методологічної скутості. Сучасне музикознавство «дихає», розширюючи власні межі, прагнучи при тому залишати «повітря» для Таїни музики.

Бібліографічний список

- Гумбрехт, Г. (2019). *Розладнаний час*. Харків : Ist Publishing.
- Гомперц, В. (2024). *Поглянь, що ти пропустив: Нові способи бачити світ крізь мистецтво*. Київ. ArtHuss.
- Ділі, Дж. (2000). *Основи семіотики*. Львів: Арсенал.
- Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Львів : НТШ.
- Майденберг-Тодорова, К. (2014). *Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поетики*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса.
- Мацієвський, І. (2002). *Ігри і співголосся*. Тернопіль : Астон.
- Романюк, І. (2009). *«Картина світу» в системі категорії аналізу музики (на прикладах української музичної культури)* : автореф. дис. канд. мистецтвознав. Харків.
- Романюк, І., Щелканова, С. (2022). «Спектри» В. Сильвестрова у контексті авангардних тенденцій української культури 1960 років. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. статей*. Вип. XXVI. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю.П. Величко. Харків, ХНУМ.
- Рябуха, Н. (2017). *Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід*. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. Харків.
- Сильвестров, В. (2011). *Дочекатися музики*. Лекції-бесіди. Київ : Дух і літера.
- Сильвестров, В. (2013). *Συμπλοκή. Зустрічі з Валентином Сильвестровим*. Упор. А. Вайсбанд, К. Сігов. Київ : Дух і літера.
- Сильвестров, В. (1978). *Симфонія No2 для флейти, ударних, фортепіано та струнного оркестру*. Партитура. Київ : Музична Україна, 1978. 30 с.
- Шип, С. (2002). *Знакова функція та мовна організація музичного мовлення*: автореф. дис. ... д-ра мистецтв.: 17.00.03.
- Щелканова, С. (2018). Образ людини в ранніх симфоніях Валентина Сильвестрова: онтологічний підхід. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2 (39). 19–29.
- Щелканова, С. (2022). *Поетика ранніх симфоній Валентина Сильвестрова*. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії. Рукопис.

URL:[http://num.kharkiv.ua/share/dissert/Rasovi%20Rady/2022/Schelkanova/%D0%A9%D0%B5%D0%BB%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F-%D0%B2%20%D0%94%D0%A0%D0%A3%D0%9A%20-%20%20\(1\).pdf](http://num.kharkiv.ua/share/dissert/Rasovi%20Rady/2022/Schelkanova/%D0%A9%D0%B5%D0%BB%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F-%D0%B2%20%D0%94%D0%A0%D0%A3%D0%9A%20-%20%20(1).pdf)

Щелканова, С. (2023). Поетика жанру симфонії у дискурсі когнітивного музикознавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб.наук.статей. Вип. 65. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського.*

Agawu, K. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton: Princeton University Press.

Agawu, K. (2009). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press.

Griffiths, P. (2010). *Modern Music and After*. New York : Oxford University Press.

Heidegger, M., & Grene, M. (1976). The Age of the World View. *Boundary 2*, 4(2), 341-355. DOI: <https://doi.org/10.2307/302139>

Nattiez, J-J. (1990). *Music and Discourse*. Princeton University Press.

Schmelz, P. (2014). Valentin Silvestrov and the Echoes of Music History. *The Journal of Musicology*. University of California Press, Vol. 31 N 2. p.231- 271.

Shapovalova, L.; & Romaniuk, I.; & Chernyavska, M.; & Shchelkanova, S. (2021). Early (Avant-Garde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*: 66.1. 329-343.

Silvestrov V. (2002). *Eschatophonie*. Sinfonie Nr.3 for large symphony orchestra. Score. M.P. Belaieff Mainz.

Silvestrov V. *Sinfonie Nr. 1* für großes Sinfonieorchester (1963/1974). Partitur. M.P. Belaieff Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

Silvestrov V. *Spectres. Symphony in Three Movements* for Chamber Orchestra. Partitur. M.P. Belaieff Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ

1. Які усталені методи музичної науки можемо застосувати для аналізу симфонічного твору?
2. Назвіть вчених, хто розвиває концепцію семіотичного підходу в музикознавстві.
3. Як Ви розумієте сутність онтосеміотичного методу?
4. В чому, на Вашу думку, полягають його сильні і слабкі сторони при аналізі твору?
5. В яких випадках доцільне використання онтосеміотичного методу?
6. Які методи є спорідненими до онтосеміотичного?
7. Назвіть онтологічні чинники трансформації структурного інваріанта симфонії у музиці XX–XXI століть.
8. Як Ви вважаєте, чому жанр симфонії має здатність до модифікації структури, подекуди навіть без збереження важливих жанрових ознак?
9. Озвучте засадничі принципи *homo*-концепту у аналізі поетики симфонії: його можливості і обмеження.
10. Назвіть категорії, важливі для концепції твору та його розуміння, віднайдені при онтосеміотичному аналізі ранніх симфоній В. Сильвестрова (окремо для кожної)?

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

Homo Creator 216, 217, 220, 232

Homo Credens 31, 33

Homo Interpretatus 45, 54, 68

Homo Musicus 13, 44

Авторські ремарки 242, 245, 247, 254, 258, 259

Агогіка 213, 229, 231, 248, 229–231

Акме 224

Аксіологія, 293

Аксіологічний вимір 232

Активна форма музичного інтерпретування 212

Аналіз 11, 13–19, 21, 24, 25, 31–33, 38, 40, 41–42, 210–216, 220, 230–231, 247, 259

Аналіз виконавських версій музичного твору 211, 213–214, 230–231

Аналіз музичного твору 13–16, 21–22, 24, 25, 29–30, 32, 41, 215, 220, 222, 223

Аналітична інтерпретологія 49

Андрогінна драматургія 199, 200

Андрогінний тип виконання 185

Антифони степенні 158, 159

«Аполонічний» музично-виконавський архетип 231, 255

Артикуляційний комплекс 213

Артикуляція 17, 20, 40, 121, 134, 141, 213, 229–231, 252

Астрофічна епіка 82, 89, 94, 105

Атрибуція фіт українського Октоїха 162

Балади 90.

Бандура 107, 117, 118, 123, 136, 139

Відкрита форма 52

Виконавський аналіз музичного твору 140, 143, 207–215, 220–222, 224, 226, 231–232, 259

Виконавська версія 25–26, 213, 215, 219, 222

Виконавська версія музичного твору 26, 210, 212, 213, 220, 222, 229, 230–231, 250

- Виконавська драматургія* 63, 131, 213, 214
Виконавська інтерпретація 25, 133, 137, 209, 210, 213, 220, 232, 251, 254, 256–257
Виконавська інтерпретологія 50, 59
Виконавська поетика 17, 21, 62–63, 65
Виконавська стратегія 65–68
Виконавська традиція 135, 141, 213, 226
Виконавська школа 118, 136, 140, 141, 144, 213, 219, 225
Виконавська реконструкція 124, 129, 131, 143
Виконавський стиль 64–65, 213, 215, 220–222, 226, 231–232
Виконавський текст 59
Виконавський твір 60
Виконавська форма 61
Виконавський хронотоп 64
Виразово-смісловий потенціал музичного твору 210, 215, 219
- Гендерна ідентичність* 182, 185, 194
Гендерна репрезентація 182
Гендерна семантика 200, 202
Гендерна стабільність (чи мобільність) 186
Гендерний аналіз музичного твору 181, 191, 203
Гендерний символізм 182, 190
Гендерні архетипи 200
Гендерно-виконавська драматургія 185
Гендерно-виконавський аналіз вокального твору 185
Гендерно-образна модуляція 185
Гендерно-темброва специфіка 185, 195, 200
- Динаміка* 212, 213, 231, 247, 255
Діапазон фітних мелодій 168
«Діонісійський» музично-виконавський архетип 231, 256
Дослідники епосу 89, 91–94.
Думи 23, 89, 91–93, 101, 102–104, 116, 119, 136, 140
Духовна піснетворчість 121, 122, 124, 126, 132, 142, 143

Епігенетика 224

Епістологічні документи 222, 223

Естетична оцінка, 80, 300, 301

Естетична цінність, 80, 295

Еталонне слухове уявлення 211, 215, 228

Етномузикологія 24, 88.

Жанр 14, 19–27, 23, 31, 38, 40–42, 88, 89–91, 119, 121–124, 126, 128, 133, 142, 148

Жанри епічної традиції 23, 89–91, 119

Життєтворчість 116, 129, 141, 142, 222, 224

Засоби виконавської виразності 213, 228, 229, 230, 231

Звуковидобування 123, 130, 211–214, 229, 231–232, 235–236, 247–249, 251, 259

Звуковий ідеал 121, 143

Звуковий образ інструмента 60

Звучний образ інструмента 60

Звуковисотна організація фіт 163

Індивідуальний виконавський стиль 40, 118, 136, 140, 141, 143, 144, 215, 221–222

Інваріант жанровий 312, 316–317, 330, 339, 340

Інваріант структурно-семантичний 23, 40

Індивідуальний композиторський стиль 40, 215, 219–222, 224, 226

Інструменти кобзарсько-лірницької традиції 107–108, 117, 118, 121, 129–131, 135, 137, 139, 148

Інтерпретація 15, 44, 21–22, 28, 31, 40, 76, 208, 211–212, 214, 225, 227, 232, 250, 252–256

Інтерпретаційна версія 208, 213, 223, 229

Інтерпретологія, аналітична, виконавська 15, 17–18, 44–45, 48, 41, 208

Інтерпретуюча особистість 46

Інтерпретувальний розум, інтерпретувальний стиль 46

інтерпретувальна свідомість, інтерпретувальне мислення 46

Інтонування 210, 213–215, 229, 230, 236, 243, 245, 250, 254–255

Ірмологіон 150, 154

Ірмос 158

Історичні пісні 89, 119, 136

Картина світу 41, 114, 115, 277, 315, 338, 340

Каталог Ірмологіонів Ю. Ясиновського 154

Кітч / кітч-музика 232, 237–242, 244, 246, 248, 250, 257, 259

Кобза 107, 117

Кобзарська традиція 23, 88, 89, 116

Кобзарсько-лірницьке виконавство 88, 91, 94, 97–98, 108, 113–121, 123, 134, 135, 142–143, 148

Когнітивне музикознавство 13–16, 18, 21, 27–28, 38

Когнітивний аналіз 19, 22, 25, 40

Компаративний аналіз виконавських версій 211, 213, 231

Композиторський задум музичного твору 211–213, 214–215, 220–222, 226–228, 232, 257

Композиторський стиль 40, 196, 296, 298, 299, 296, 298, 299, 310,

Комунікативна стратегія 46–48, 50, 72–75 (види і приклади)

Контонажія 19, 56–58, 59, 113, 114, 119–121, 134, 142–143, 148, 329

Контонажійність, контоновання 57

Ладова основа дум 92, 95, 105–106

Ліра колицата 91, 108, 117, 118, 123, 124, 128–132, 143

Маскулінна драматургія 197

Маскулінний тип виконання 185

Мелодична будова фіт 167

«Метафоричний» стиль 237

Мікроагогіка, мікродинаміка 245–246, 248–249, 258

Мікроінтонування 231, 245, 257

Мікромотивна робота 246

Мішані тендерні типи виконання 186

Музикознавча інтерпретація 76

Музична драматургія 22, 24, 26–28, 35, 40–42, 55–56, 58, 140, 228, 231, 250

Музична ідея твору 209, 211, 213, 220, 228, 231

Музична форма 58

Музично-інтонаційний тезаурус 210, 219

Музичний твір 14, 16–26, 28–34, 38, 40–42, 208–213, 216, 222, 230, 226–227, 230, 232, 258

Народна псалма 23, 98, 114, 117, 119, 121–126, 128, 129, 131–133, 136–143, 148

Наукова інтерпретація 76–77, 83, науково-аналітична (аналітична) 79–80

Невільницькі плачі 91

Нейроестетика, 301

Нова виконавська естетика 235, 242, 258

Образ людини 41, 315, 316

Октоїх 151

Онтологія 16, 19, 21, 27, 28, 29, 239, 314, 315, 325, 340

Особистість 13, 15–16, 18–19, 28, 30–31, 208–209, 216–218, 221–222, 224, 232–233

Період творчої кризи 224, 236

Персоногенез 219, 220–222, 224–227, 231–232, 259

Пропріум 216–217, 222

Професіоналізм кобзарів 98, 116, 117, 120

Принципи фіксації фіт 160

Рефлексія 18, 20, 22, 29

Ритміка астрофічних жанрів 92, 104–105

Ритмічна організація фіт 168, 169

Свідомість 13, 17–18, 20, 28–29, 30, 32, 34, 115, 132, 136, 209, 216–219

Світовідчуття 215–216, 218, 220, 226

Світосприйняття 215, 218–219, 221, 231–232, 259

Семантика фіт 163

Синестезія 267–287

Синестетична інтерпретація 282–283

Синестетичне слухання 286

«Слабкий» стиль 237–238, 247

Сліпецька традиція 93–94, 96, 119

Слухацька інтерпретація 82

- Смисл музичного твору* 45–47, 50, 66, 272–273, 275, 282, 283, 287
- Смислотворення* 216, 231
- Спектральна музика* 283–286
- Специфіка виконавської інтерпретації* 210, 213, 232
- Співогра* (як тип вокального та інструментального звукоутворення в контексті кобзарсько-лірницького виконавства) 117, 121, 129, 131, 132, 134–137, 139, 141–144, 148
- Спосіб виконання* 93, 118, 211, 229
- Стилістика дум* 104–107
- Стиль, виконавський стиль, стиль Номо Interpretatus* 19, 21, 23–25, 28, 30, 38–39, 50, 118, 132, 136, 140, 141, 143, 144, 213, 215, 220–222, 226, 231–232
- Стильова матриця*, 305
- Стильовий аналіз*, 307
- Строфічна епіка* 90–91
- Сюжети і поетика дум* 101–104
-
- Такт-період* 92, 106–107
- Творча особистість* 215–218, 232, 259
- Творчий портрет* 211, 218, 221, 223, 230
- Творчий процес* 210, 217, 219, 221, 229
- Теоретичний тип наукової інтерпретації* 77–78, 83
- Тип темпераменту* 225
- Торбан* 108.
-
- Фактура* 53–54
- Фемінна драматургія* 198
- Фемінний тип виконання* 185
- Феноменологія творчої особистості* 211, 222, 226, 232
- Фіта* 151, 152
- Фітник* 152
- Форма внутрішня* 17, 19, 22, 24, 26, 64
- Форма зовнішня* 17, 19, 22, 24, 26
- Формотворення* 51, 228, 235
- Фортепіанний цикл* 239, 250

Харківська кобзарська школа 94–97

Хронотоп 13, 19, 31, 41–42, 50, 59, 63–64, 131, 326, 331, 333

Художня інтерпретація 82–83

Художня оцінка 301, 304

Художня цінність 21, 291, 295

Цехова освіта 88, 98–100, 117, 142

Ціннісна семантика 113–115, 136, 142–143, 148

Ціннісний підхід, 290, 296, 300, 304

Ціннісно-стильовий аналіз, 289, 292, 308, 309

Цінність 31–32, 290–295, 298, 299, 304

Центон 151

Цефатні ключі 164

Часопростір 59

Я-свідомість музики 13, 17, 20

Навчальне видання

ШАПОВАЛОВА Людмила Володимирівна,
НІКОЛАЄВСЬКА Юлія Вікторівна, **РОМАНЮК** Ірина Анатоліївна,
ЖАЛЄЙКО Дар'я Миколаївна, **НОВИКОВА** Лариса Іванівна,
ЛОЗЕНКО Катерина Олександрівна, **ЗІНЧЕНКО** Вікторія Олександрівна,
ОБОЛЕНСЬКА Марія Михайлівна, **ЩЕЛКАНОВА** Світлана Олександрівна,
ГІГОЛАЄВА-ЮРЧЕНКО Вікторія Олександрівна

**КОГНІТИВНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО:
АНАЛІЗ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

Навчальний посібник для здобувачів ступеня
бакалавра/магістра/доктора мистецтва/доктора філософії
закладів вищої освіти мистецького спрямування

Формат 70×100 1/16. Ум. друк. арк. 29,25.
Тираж 50. Зам. №22-02_25.

ХНУМ імені І. П. Котляревського
Україна, 61003, м. Харків, Майдан Конституції, 11/13.

Виготовлено у ФОП В. Є. Гудзинський
Україна, 61072, м. Харків, вул. 23-го Серпня, 27.
+38(057) 340-52-26, for_veg@ukr.net
Свідоцтво про держреєстрацію: серія ХК № 269 від 23.11.2010 р.

