

Міністерство культури та інформаційної політики України

**Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського**

Кваліфікаційна наукова робота

УДК 78.047.071.2

ХУАН ЛЕЙ

**ПАСТОРАЛЬ В МУЗИЦІ: ІСТОРИКО-ТИПОЛОГІЧНИЙ
ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

ДИСЕРТАЦІЯ

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
професор ШАПОВАЛОВА Л. В.

Харків – 2021

Анотація

Хуан Лей. Пастораль в музиці: історико-типологічний та виконавський аспекти. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2021.

Дисертацію присвячено когнітивно-інтерпретативному аналізу пасторалі як мистецького явища в історико-стильовій ретроспективі та проявах сучасного виконавського буття. Пастораль – усталений жанр європейської культури, який успадкував багату історію *homo musicus*, і тому займає помітну роль в сучасному концертному репертуарі (зокрема, вокалістів Китаю, які навчаються в Україні). Концертуючі музиканти повинні знати генеалогію класичних жанрів європейської культури, які перебувають в комунікативній ситуації кінця XX-XXI століть, та їх новітню трансформацію, щоб набувати у своєму виконавстві відповідну стильову атрибуцію інонаціональних зразків. Виходячи з цього, *актуальність теми* зумовлена нагальною потребою музичної науки у:

- переформатуванні усталених поглядів на жанр пасторалі та осмислення його ролі в мистецькому хронотопі XXI століття;
- дослідженні образу людини пасторальної в творах, що збагачують науковий та концертний обіг сучасних виконавців;
- екстраполяції пасторалі європейської традиції на інонаціональний ґрунт для встановлення історико-культурного паралелізму.

Мета дослідження – обґрунтувати образ людини пасторальної в історико-культурній динаміці європейської культури Нового часу та виявити роль пасторалі у виконавській культурі сьогодення.

Об'єкт дослідження – жанр пасторалі як художня традиція мистецтва Західної Європи та його рецепції в китайській та українській музиці.

Предмет дослідження – музична пастораль в історико-типологічній ретроспективі та присутності у сучасній виконавсько-концертній практиці.

Методи дослідження. Узагальнення матеріалу щодо екзистенції пасторалі в музиці спирається на можливості історичного, порівняльного, когнітивного та інтерпретаційного підходів. При вивченні музичних творів з жанровим ім'ям «пастораль» використовується метод *системного моделювання*, необхідний для вироблення структурно-семантичного інваріанту. Для обґрунтування ролі принципу стилізації в процесі жанрової еволюції пасторалі задіяно *стильовий метод*, що розкриває взаємообумовленість історичного, національного та індивідуально-композиторського стилю (на рівні музичного твору).

Розділ 1 «**Пастораль як художня традиція європейської культури**» містить історіографію жанру, яку доволі ґрунтовно розкрито в наукових працях провідних дослідників минулого та сучасності (W. Empson (1935), R. Rolland (1931, 1938), V. Bryantseva (1981), T. Livanova (1983), G. Chew, O. Jander (2001), A. Korobova's dissertation (2001) and articles (2014, 2017), G. J. Lavis (2014), J. Hopes (2017), O. Сакало (2007), L. Shapovalova, M. Chernyavska, N. Govorukhina, Yu. Nikolaievska (2021). Вказано на відмінності національно-стильових репрезентацій жанру пасторалі (французька, італійська, німецька традиція). Методологічним вибором дослідження серед інших музикознавчих підходів до розуміння семантики пасторалі стала онтологія духовного підходу, у розвиток християнської концепції музики.

У Розділі 2 «**Людина пасторальна в музиці XVII – XX століть**» надані зразки вокальної та інструментальної пасторалі XVII – XIX століть, що складають «антологію» жанру (твори А.Вівальді, Д.Скарлатті, Г. Ф. Генделя, В.А.Моцарта, П. Чайковського та ін.), а також маловідомі твори митців XX століття (пастораль у вокальних циклах О.Рудянського, С. Василенка, хоровому циклі О. Щетинського «Пастораль янголів», 2021).

У розділі 3 «**Національно-мовні модифікації вокальної пасторалі (на матеріалі китайської та української пісні)**» представлено зразки української та китайської творчості (народної та професійної) для

обґрунтування вірогідних аналогів європейської пасторалі в контексті інонаціональних культур та їх музично-мовної та поетичної специфіки.

Пропонується авторське визначення пасторалі.

Пастораль – синтетичне мистецьке явище, духовний зміст якого відбиває органічний зв'язок людини-творця з фундаментальним онтокогнітивним трикутником «природа – Бог – людина». Його віддзеркалення в музиці зберігає внутрішня форма пасторалі, яка й складає онтологічну сутність жанру, його відмінність від інших жанрів (особливо у культурі бароко).

Християнський погляд на образ людини пасторальної вказує на **концепт серця**, яке є *енергійним центром* – фокусом споглядання земного світу як Раю (із функцією ока спостерігати красу Божого світу), і разом з тим вмістилище Духа (з функцією слухати Бога, співати Йому хвалу).

Робиться висновок, що пастораль за кілька тисячоліть свого історичного розвою видозмінювала *зовнішні форми* аж до певних втрат в окремо взятих періодах розвитку музичного мистецтва. Однак зберіглася *внутрішня форма* жанру – образ людини пасторальної, онтологічна вертикаль (зв'язок неба та землі) та виконавський «генокод» (спів із супроводом флейти та танцю). У дисертації він визначений як усталений структурно-семантичний інваріант жанру за такими інтонаційно-слуховими критеріями:

- повільний темп (Andante);
- рух сициліани (розмір на 6/8; 12/8);
- поспівкова (секунди, терції), мало індивідуалізована мелодика плавного типу;
- тембр флейти (або сродні дерев'яні духові – гобой, сопілка) як супровід співу, викладений терцієвими вторами (знак злагоди);
- мажорна тональна сфера, найбільш типова для пасторалі (як вокальної, так і інструментальної) – Соль мажор (асоціюється із Світлом), Ля мажор (семантика Раю), Фа мажор (з колористикою весняної зелені – тон F – земля).

Сукупність названих параметрів вказує на усталене існування пасторалі в музиці як *системи атрибутів пантеїстичного світогляду*. Отже, пастораль репрезентує образ людини і, відповідно, її спосіб світоспоглядання, в якому домінує спілкування з природою, щоб в її царині прославляти Бога (середньовічна пастурель або різдвяна пастораль більш пізніх часів) або співати про любов до жінки (куртуазний стиль Франції XVII ст. та його рецепції на у творчості композиторів початку XX ст.).

У дисертації уточнено типологію жанру за критеріями *семантичних предметностей* буття людини пасторальної, які складають фундаментальний онто-семіотичний трикутник його пізнання «природа – Бог – людина»:

- **буколістична пастораль** – де *природа є об'єктом споглядання* – (музичний звукопис, пейзаж, звуконаслідування, пори року);
- **героїчна пастораль** пов'язана з драматичним сюжетом і подіями, в яких возз'єднані почуття *людини суспільної* та її ставлення до природи як Божественної «декорації» подій (ораторії Г.Ф.Генделя) та їх рецепції в новітній практиці XX ст. (ораторія «Хуанхе» Сян Сінхая) аж до перевтілень у quasi-пастораль (Д. Шостакович «Песнь о лесах», № 6);
- **церковна пастораль** (події біблійних сюжетів, зокрема, народження Христа – різдвяні пасторалі);
- **любовна пастораль** – «куртуазно-галантна», «танцювальна», за французькою традицією (Ж.-Ф.-Люллі, Ж.-Б. Векерлен).

Культурно-історичні паралелі щодо існування пасторальних мотивів та образів у європейській та китайській музиці очевидні й не викликають сумнівів завдяки наявності поетичного та музичного символічного мислення. Буття звуку в музичній культурі Китаю свідчить про *природоцентризм* як систему світоспоглядання, домінантою якої є двомірний художній простір «Небо – земля» та онтологічний зв'язок людини та Бога. Параметри такої звукообразної організації:

- *тон як першоелемент*, в який слід вслухатися протягом інтонаційної розбудови «мікро- і макросвітів»;

- узгодження тонів у горизонталі та вертикалі, що відрізняється від синтаксичних, ритмічних і темброво-артикуляційних характеристик співу та інструментального звучання в європейській музиці;
- просторовий параметр фактури і форми в цілому – характеристики пленеру в музиці, його тембро-сонорної «атмосферності»;
- тяжіння до сонористики, пуантилізму, політембровості.

Наукова новизна отриманих результатів. У новітньому музикознавстві *вперше*:

- складено концептосферу пасторального жанру як уособлення авторських концепцій музикознавства;
- репрезентовано структурно-семантичний інваріант жанру пасторалі та надано його дефініцію з позиції суб'єкту творчості (людини пасторальної);
- сформовано типологію пасторалі європейської традиції для розкриття історико-культурних паралелей, стильового розмаїття та багатства національних контекстів (в тому числі в практиці ХХ століття);
- розкрито роль стилізації як жанроутворюючого принципу в історичній динаміці пасторалі (від генези до мистецтва XVII – XIX століть);
- виявлено музично-мовні модифікації окремих елементів структурно-семантичного інваріанту пасторалі в творчості композиторів ХХ століття (України, Росії, Китаю);
- з'ясовано роль пасторалі в перманентному розвої культурно-цивілізаційних процесів Європи та Китаю крізь призму онто-когнітивного трикутника «природа – людина – Бог»;
- введено в науковий обіг та концертний обіг маловідомі зразки втілення пасторалі в китайській та українській музиці.

У **висновках** підведено підсумки історико-теоретичного та когнітивного-інтерпретативного аналізу пасторальних творів різних національно-стильових традицій. Запропоновано дефініцію пасторалі в світлі християнської концепції музики, як «райської картини світу». Пастораль

постає синтетичним явищем, яке *більше, ніж жанр* – це спосіб буття, світоспоглядання людини, що склався історично, не втратив актуальності та перебуває в «пам'яті культури» ХХІ століття, посідаючи чільне місце як складник виконавської культури *homo musicus*.

Семантику жанру складає емблематика пасторалі у відповідності до домінування одного з суб'єктів онто-когнітивного трикутника «природа – Бог – людина»:

1) *музичний звукопис* – через картини пленеру, сільського ландшафту (імітація звуків природи – спів птахів, дзюрчання струмка, луна тощо);

2) *пасторська* – через *рух душевних станів homo pastoralis*:

а) *homo credens* – різдвяна пастораль: тиха радість, умиротворення, благоговіння;

б) *homo animus* – простота і повнота серця, що любить, цільність душі, без сумнівів або скепсису);

3) *танцювальна* – через показ краси пластики руху, в якому розкривається Ерос (п'єси англійських верджиналістів, французьких клавесиністів): мюзет, ригодон, тамбурин; полонез (IV ч. Concerto grosso №3 Генделя); III частина Концерту А. Вівальді «Пори року» (програма «*під звуки пастушої волинка танцюють німфи*»): семантичні концепти: ніжність, грація, вишуканість проявів чуття особистої закоханості.

б. Серед провідних принципів поетики пасторального жанру стабільно діють:

- ***полісемантичність***, коли в інтонаційно-жанровому ядрі музичного твору «сплавлені» і діють в синкретизмі дві (або більше) характерних ознаки духовного єднання людини з природою, Божественної краси навколишнього світу (від об'єктивної лірики, чуттєвого співу – до героїки, гімнічності та танцювальності);

- ***синтез мистецтв*** – спосіб творчого буття (самовираження) виконавця, при якому умовою виконавства слугує не один орган почуттів (тілесна пластика, рух, слух, зір), а їх комплекс; як результат, *пасторальний досвід сприйняття світу з домінантою на гармонії, відсутності конфлікту*;

- *паритет вокального та інструментального начал* у формуванні семантики Райського хронотопу. Його сенс можна інтерпретувати як прояв *діалектики внутрішнього* (людини) і *зовнішнього* (Божого) *світів* через пам'ять про їх генетичний взаємозв'язок.

Завдяки дії структурно-семантичного інваріанту, виконавці (вокаліст / інструменталіст) легко засвоюють базові принципи пасторалі, її «семантичний код» і в своєму виконавському прочитанні творів даної жанрової категорії можуть адекватно (вірно у стильовому відношенні) втілювати образ людини пасторальної в християнському ключі. Якщо виконавець пасторальних творів є відповідальним за їх жанрову та стильову «чистоту» виконання, то саме композиторська інтерпретація жанрового інваріанту в різних національних культурах пасторалі забезпечила її життєдайну силу.

Ключові слова: пастораль в музиці, семантичний інваріант пасторалі, людина пасторальна, виконавський комплекс, національно-музична мова.

Abstract

Huang Lei. Pastoral in music: historical-typological and performing aspects. – Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation for acquiring a scientific degree of the Doctor of Philosophy on specialty 025 – “Musical art” (02 – “Culture and Art”). – Kharkiv I.P.Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, 2021.

The dissertation is devoted to the cognitive-interpretative analysis of pastoral as a carrier of the new European tradition in its historical and stylistic retrospective and manifestations of modern performing life. Pastoral in music is an established genre of European culture, which inherited a rich history of homo musicus, and therefore plays a prominent role in the modern concert repertoire (in particular, that of the Chinese vocalists studying in Ukraine). Concerting musicians must know the genealogy of classical genres of European culture, which are in the communicative situation of the late 20th-21st centuries, and their latest transformation in order to

acquire in their performance the appropriate stylistic attribution of non-national patterns. Based on this, *the relevance of the research topic* is stipulated by the urgent need of:

- rethinking the *established views on the genre of pastoral* in science and art of the 21st century;
- study of the image of a pastoral man in works that enrich the scientific and concert circulation of modern performers;
- *extrapolation* of pastoral of European music to the musical basis of non-national cultures to establish historical and cultural parallelism.

The aim of the research is to substantiate the image of a pastoral person in the historical and cultural conditions of European culture of the New time and to identify the role of the pastoral genre in the performing culture of today.

The object of the research is the genre of pastoral as an artistic tradition of Western European art and its reception in Chinese and Ukrainian music.

The subject of the research is musical pastoral in historical-typological retrospective and presence in modern performing-concert practice.

The methods of the research. The generalization of the material on the existence of pastoral in modern performing practice is based on the possibilities of historical and comparative, cognitive and interpretative approaches. When studying musical works with the genre name “pastoral”, the method of *system modelling*, necessary for the development of a genre invariant, is used. To substantiate the role of the principle of stylization in the process of genre evolution of the pastoral tradition, the *stylistic method* is used, which reveals the interdependence of historical, national and individual-composing style (at the level of cognition of a musical work).

Section 1 “**Pastoral as an artistic tradition of European culture**” contains a historiography of the genre, which is quite thoroughly revealed in the scientific works of researchers of the past and present (W. Empson (1935), R. Rolland (1931, 1938), V. Bryantseva (1981), T. Livanova (1983), G. Chew, O. Jander (2001), Alla Korobova's dissertation (2001) and articles (2008, 2011),

G.J.Lavis (2014), J.Hopes (2017), O. Dyachkova (2005), O. Sakalo (2007), L. Shapovalova, M. Chernyavska, N. Govorukhina, and Yu. Nikolaievskaya (2020). The differences in national-stylistic representations of the pastoral genre (French, Italian, German tradition) have been pointed out. The methodological substantiation is important. The ontology of the spiritual approach, as the development of the Christian concept of music, became the methodological choice of the research among other musicological approaches to understanding the semantics of pastoral.

In Section 2 "**Pastoral Man in the music of the 17th-20th centuries**" the given examples of vocal and instrumental pastoral of the 17th-20th centuries provide an "anthology" of the genre (works by A. Vivaldi, D. Scarlatti, G.F. Handel, W.A.Mozart, L. Beethoven, P. Tchaikovsky), as well as little-known works of creators of the 20th century (examples of pastoral in the vocal cycles by O.Rudyansky, Vasylenko, works by O. Shchetynsky).

Section 3 "**National-language modifications of vocal pastoral (based on the materials of Chinese and Ukrainian songs)**" presents examples of Ukrainian and Chinese creative art (folk and professional) to substantiate the possible analogues of European pastoral in the context of non-national musical cultures and their musical and poetic specifics.

The author's definition of pastoral is offered, wider than the one generally accepted in musicology (genre). This is guided by its historical genesis and modern forms of its existence in instrumental, symphonic and choral music (the stage of transformation).

Pastoral as a synthetic artistic phenomenon embodies the spiritual dimension of human existence, the way of worldview, organically connected with the fundamental onto-cognitive triangle "Nature – God – man". Its reflection in music is preserved by the internal form of the genre, which is the ontological essence of the genre, its difference from other genres (especially in secular culture).

Christian connotations reveal the image of a pastoral man through the heart, which is the *energetic centre* of contemplation of the earthly world as Paradise (with the function of the eye to observe the beauty of God's world), and at the same time – the container of the Spirit (with the function of listening to God, singing praises to Him). However, in the compositional practice of the 20th century, this Christian connotation is lost.

It is concluded that for several millennia of its historical development pastoral changed *the external forms* until the loss of certain etymons in certain periods of the development of musical art. However, the *internal form* of the genre is preserved, its performing complex – the image of a pastoral man, ontological vertical (the connection of heaven and earth) and the performing gene code (singing with the flute and dance). In the dissertation it is stated as an established structure-semantic invariant of the genre according to such intonation-auditory criteria as:

- slow tempo (Andante);
- the Siciliana movement with 6/8 time; or 12/8;
- the melody is singing (seconds, thirds), little individual, smooth type;
- the timbre of the flute that accompanies the singing, often in thirds (the sign of agreement);
- the major tonal sphere, the most typical for pastoral (both vocal and instrumental one) is G-major (associated with Light), A-major (with the semantics of Paradise), F-major (with the colour of bright spring greenery: tone F – earth).

The set of these parameters indicates the established in composer's practice interpretation of pastoral as an *archetypal attribute of the pantheistic worldview*. Thus, pastoral represents the image of man – respectively, a way of worldview, which is dominated by communication with nature, to glorify God in its field (medieval pastourelle or Christmas pastoral of later times) or sing about love for women (courtly, gallant style and its reception in the beginning of the 20th century in the works of French and Russian artists).

The dissertation specifies the typology of the genre according to the criteria of *semantic objects* of the being of a pastoral man, which make up the fundamental onto-semiotic triangle "Nature – man – God":

- **bucolic pastoral** where the nature is an object of contemplation (seasons, musical sound recording, landscape, sound imitation);
- **heroic pastoral** is associated with a dramatic plot and events that combine patriotic feelings and the nature as a decoration of actions of a *public human* (oratorios by G.F.Handel) and their reception in the new creative practice of the 20th century (in Chinese music “Yellow River” oratorio by Xiǎn Xīnghǎi) to turning into quasi-pastoral (D.Shostakovich “Song of the Forests”, No.6);
- **church pastoral** (events of biblical stories, in particular, the birth of Christ – Christmas pastorals);
- **love pastoral** – “courtly-gallant”, “dancing”, according to the French tradition of J.-F.-Lully, Y.-B.-Weckerlin).

Cultural and historical parallels regarding pastoral motifs and images in European and Chinese music are obvious and unquestionable owing to the presence of poetic and musical symbolic thinking. The existence of sound in the musical culture of China testifies to *nature-centrism* as a system of worldview, the dominant of which is the two-dimensional artistic space “Heaven – Earth” and the ontological connection of a human and God. Parameters of its sound-like organization are:

- tone as the first element to be listened to during the intonation development of “micro- and macro-worlds”;
- harmonization of tones in the horizontal and vertical, which differs from the syntactic, rhythmic and timbre-articulatory characteristics of singing and instrumental sounding in European music;
- spatial parameter of texture and form in general – the characteristics of the open air art in music and its timbre-sonorous atmosphere;

- attraction to sonority, pointillism, poly-timbre quality.

The scientific novelty of the obtained results is that in modern musicology *for the first time* the following has been done:

- the concept sphere of the pastoral genre as the embodiment of the author's concepts of musicology is made;
- the structural-semantic invariant of the pastoral genre is represented and its definition from the position of the subjects of creativity (pastoral man) is given;
- the typology of pastoral of the European tradition is clarified to reveal historical and cultural parallels, stylistic diversity and richness of national contexts (including those in the practice of the 20th century);
- the role of stylization as a genre-forming principle in the historical dynamics of pastoral (from genesis to art of the 17th-19th centuries) is revealed;
- the subject and musical-linguistic modifications of certain elements of the structural-semantic invariant of pastoral in the creative work of composers of the 20th century (of Ukraine, Russia, China) is revealed;
- the role of pastoral in the permanent development of cultural and civilizational processes in Europe and China through the prism of the onto-cognitive triangle "Nature – Man – God" is determined;
- the little-known examples of pastoral embodiment are introduced into scientific circulation and concert circulation.

The **conclusions** summarize the historical-theoretical and cognitive-interpretative analysis of pastoral works of different national and stylistic traditions. The definition of pastoral in the light of the Christian concept of music as a heavenly picture of the world is offered. Thus, pastoral appears as a synthetic phenomenon that *is more than a genre*: it is a way of human worldview, a special picture of the world that has developed historically, and in the modern world occupies a prominent place as a part of the performing culture of homo musicus. The semantics of the genre is the emblem of pastoral, in accordance with the

dominance of one of the subjects of the fundamental triangle of existence ("nature – God – man"):

1) *musical sound recording*, imitation of sounds of nature (singing of birds, murmur of a stream, echo);

2) *a pastoral one* – through the movement of mental states of homo pastoralis:

a) homo credens – Christmas pastoral: quiet joy, peace, reverence;

b) homo animus – simplicity and fullness of the loving heart – the integrity of the soul, without doubt or skepticism);

3) *dancing genre quality* (plays by English virginalists, French harpsichordists): musette, rigaudon, tambourine; polonaise (Part IV of Concerto grosso No. 3 by Handel); Part III of Concerto "Seasons" by A. Vivaldi (the program explanation is “*nymphs are dancing to the sounds of a shepherd's bagpipe*”), semantic concepts: tenderness, grace, and sophistication of showing the feelings of personal love.

Among the leading principles of the poetics of the pastoral genre the following are stable:

- ***polysemanticism***, when in the intonation-genre core of a musical work two (and more) characteristic features of spiritual unity of man with the nature, Divine beauty of the surrounding world (from objective lyricism, sensual singing – to heroics, hymn and dance nature) are “fused” and acting in syncretism;

- ***synthesis of arts*** – a way of creative existence (self-expression) of the performer, in which the condition of art is not one organ of senses (body plasticity, movement, hearing, vision), but their complex; as a consequence, *the pastoral experience of perception of the world with dominance on harmony, the absence of conflict*;

- ***parity of vocal and instrumental principles*** in the formation of the semantics of the Paradise chronotope. Its meaning can be interpreted as a manifestation of *the dialectic of the inner* (human) and *outer* (God's) *worlds* through the memory of their genetic relationship.

Owing to the structural-semantic invariant, performers (vocalist/instrumentalist) will easily learn the basic principles of pastoral, its "semantic code" and in their performing reading of works of this genre category will be able to adequately (stylistically correctly) embody the image of the Pastoral Man in the Christian key.

If the performer of pastoral works is responsible for their genre and stylistic "purity" of performance, it is the composer's interpretation of the genre invariant of pastoral in various national cultures that has ensured its life-giving force.

Key words: pastoral in music, semantic invariant of pastoral, pastoral man, performing complex, national-musical language.

**Основні наукові результати дисертаційного дослідження
втілено в таких працях автора**

**Статті в наукових фахових виданнях України та публікації, що
індексуються у міжнародних наукометричних базах**

1. Хуан Лей. Пастораль та принципи її стилізації (на матеріалі вокальної музики). *Культура України* : збірник наукових праць. Харків : ХДАК, 2021. Вип. 73. С.104-109.
2. Huang Lei. Pastoral in music: ontogenesis and semantics of the genre – the key to performance. *The European Journal of Arts. Европейский журнал искусствоведения*. 2021. P.79-85.
3. Хуан Лей. Героїчна пастораль та її національно-стильова рецепція у кантаті Сянь Сінхя «Хуанхе». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2021. Вип. 60. С. 125-149.

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. ПАСТОРАЛЬ ЯК ХУДОЖНЯ ТРАДИЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	31
1.1 Етимон жанру та його сучасна історіографія. Дефініції	32
1.2 Методи дослідження. Структурно-семантичний інваріант жанру	47
Висновки до Розділу 1	53
РОЗДІЛ 2. ЛЮДИНА ПАСТОРАЛЬНА (НОМО PASTORALIS) У МУЗИЦІ XVII–XXI СТОЛІТЬ	55
2.1 Світоглядні функції жанру в «картині світу» європейської людини... ..	55
2.1.1 Італія (А. Скарлатті. А. Вівальді. А. Кореллі)	58
2.1.2 Франція (Ж.-Б.Люллі. Ф. Куперен).....	62
2.1.3 Німеччина (Г.Ф.Гендель). Австрія (В.А.Моцарт)	66
2.2 П. Чайковський. Інтермедія «Щирість пастушки» з опери «Пікова дама»: Стилізація пасторалі як механізм конфліктної драматургії	71
2.3 Пастораль як складова вокального циклу	80
2.3.1 С.Василенко. «Пастораль» з вокального циклу ор.45.....	81
2.3.2 О. Рудянський. «Лотос». «Флейта на річці» з вокального циклу «Озеро білих лотосів» (2001).....	82
2.4 Quasi-пастораль (Д. Шостакович «Пісня про ліси» №6).....	86
2.5 О. Щетинський. «Пасторалі для янголів» (2021) для дитячого хору і фортепіано... ..	92
Висновки до Розділу 2	97
РОЗДІЛ 3. НАЦІОНАЛЬНО-МОВНІ МОДИФІКАЦІЇ ВОКАЛЬНОЇ ПАСТОРАЛІ (на матеріалі китайської та української музики)	
3.1 Пасторальні мотиви в пісенній традиції Китаю	104
3.2 Кантата Сян Сінхя «Хуанхе» – героїчна пастораль... ..	116
3.3 Українська пісенна традиція в світлі емблематики пасторалі.....	134
3.4 Особливості виконання пасторальних творів. Методики співу та завдання співакам.....	149
Висновки до Розділу 3	165
ВИСНОВКИ	168
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	177
ДОДАТКИ	191

ВСТУП

Обґрунтування теми. Пастораль є одним з засадничих жанрів західноєвропейської культури з давніх часів. Втім у сучасній концертно-виконавській практиці цей жанр пов'язують, скоріше, з програмною назвою творів, в яких знаходить своє втілення *тема природи*. Культурно-мистецький ландшафт пасторалі в історичній реконструкції постає як розгалужена «гілка» древа музики – від бароко до сьогодення (музичний театр, балет, ораторія, дитяча хорова музика, симфонія), яку репрезентують вокально-хорові або інструментальні (оркестрові) композиції.

Пастораль народилася як художня традиція європейської культури в синкрезі різних видів мистецтва (поезії, театру, музики, танцю, живопису), сформувавши за свою багатолітню історію «генеалогію» музичного жанру: пастораль *театральна* (опера, балет), *камерна* (вокальна та інструментальна); *церковна* (різдвяна, пасторська). При цьому у численних пасторальних творах зберігалась пізнавана семантика, що відрізнялася від інших зразків європейської музики показом **гармонії людини та природи** (архетип Раю на землі з його атрибуцією – краса саду, світло, спів птахів). Нині вже важко уявити *світ як гармонію людини та природи*: сучасна людина на протигагу homo pastoralis сповідує іншу мораль, і, відповідно, іншого «ідеального» героя – бунтаря (Одисей, Прометей, Фауст, Манфред), чия душа перебуває у стані внутрішньої боротьби, конфлікту зі світом, хибного самоствердження.

Після розквіту в оперному мистецтві Італії, Франції, Австрії ХУІІ–ХУІІІ століть пастораль дещо втрачає провідне місце в системі музичних жанрів (про що пишуть історики західноєвропейського мистецтва, зокрема, Т. Ліванова [63.;64.;65.], Р. Роллан [96.; 96.], К. Кузнєцов [61.]¹).

У творчості композиторів-романтиків пастораль зайняла місце ліричної складової картезіанської картини світу: повільні частини симфоній та

¹Показово, що не всі: так, наприклад, В. Конен зовсім не вживає термін «пасторальна опера» в своїй знаменній праці про роль музичного театру в кристалізації симфонії [51.].

інструментальних циклів – оазиси душевної відроди і духовного споглядання – сприймаються уособленням «втраченого раю» (за виразом О. Сакало [99.]).

Отже, «внутрішня» (біблійна) людина з ораторій Г.Ф.Генделя та оперних пасторалей Ж.-Б. Люллі («Тезей», «Ацис і Галатея») у симфонічних Adagio (починаючи з Шостої «Пасторальної» Л. Бетховена), Ф. Шуберта, Г. Малера, П. Чайковського) поступається культу психології homo animus з гіпертрофією «переживання» та чутливою саморефлексією. Це призводить до втрати «неба над головою», до страждань, трагічних колізій («світ розколовся, і тріщина пройшла крізь серце поета», за Г. Гейне).

Пастораль як світло, «райська земля» в царині романтичної музики піддається «корозії» з боку суб'єктивізму; чистоту серця (мірошник з вокального циклу Ф. Шуберта) затьмарює іронія (Г. Малер), а у подальшому – раціональний інтелектуалізм музики ХХ століття. І вже у світ композиторської практики ХХ століття пастораль увійшла як відблиск далеких світів, що повертаються із забуття. Серед них – загальновідомі «Пастораль» для голосу та флейти І. Стравінського; Interludium № 2 з ремаркою «Pastorale» з фортепіанного циклу «Ludus tonalis» П. Гіндеміта (1942); «Пастораль» Г. Свиридова з музики до фільму «Метель»; «Пастораль» А. Шнітке з «Сюїти в старовинному стилі» (1972) та інші.

Знаменним є той факт, що саме в Україні народились неперевершені зразки цього жанру, що відкрили нові стильові парадигми історичної пам'яті та звучної краси пасторальної музики. Велика низка інструментально-оркестрових творів з'являються у період духовного відродження в музиці кінця-70—90-х років ХХ століття. Одним з перших був В. Сильвестров, який надав своїй Другій симфонії (1965) програмну назву «Космічні пасторалі» (хоча оприлюднив її пізніше, в інтерв'ю початку 2000-х років)². Далі –

²Міркування геніального музиканта є дивовижними з точки зору розуміння онтологічної сутності пасторалі як архетипу самосвідомості європейської культури: «...пастораль – це ніби якийсь жанр<...>Але насправді пастораль <...>це *дім людини, її храм* (курсив тут і далі мій – Х.Л.). Людина присутня в ньому для того, щоб цей храм споглядати, а не для того, щоби вносити в нього свої біди. Бо якщо біди, то це вже буде елегія: все так красиво, а людина мучиться, адже їй погано. Елегія так і виникла в стародавній Греції. **Спершу пастораль**, а потім на її тлі елегія як *пастораль, вже зруйнована й отруєна рефлексією*<...>це **симфонія в біблійному сенсі**. Тобто це не та симфонія, якою вона стала, а якийсь діалог з тими<...>хто запрошений на свято<...>певні сили – як культурні, так і хтонічні» (виділено нами – Х.Л.) [99, с.106].

більше! Є. Станкович пише «Симфонія пасторалей №5» з солюючою скрипкою (1974), В. Шумейко «Чотири карпатські пасторалі» для камерного оркестру; О. Яковчук – «Пастораль» для валторни та камерного оркестру та його ж «Пастораль-кітч» для чотирьох фаготів; «Три пасторалі» для квінтету духових належать С. Турнеєву. «Пасторалі» С. Зажитька та багато інших (див.: статтю А.Каленіченка з «Української музичної енциклопедії», т.4 [43.]).

Серед вокально-хорових жанрів вирізняються кантати В. Птушкіна «Весенние пасторали» на вірші поетів Відродження та Ю. Гомельської «Зимней пасторалю» на поезію Б. Пастернака. Найновітніша з українських аналогів – це «Пастораль янголів» О. Щетинського³, хоровий цикл, в якому автор з притаманним йому вишуканим інтелектуалізмом відтворює *символіку буття як спілкування земного і небесного*, їх гармонію, позначену як «пастораль». Іншими словами, хто зрозуміє пастораль і полюбить її образ світовідчуття – той є запрошеним на свято! І цей поклик слід виховувати в сучасній людині, за допомогою сучасних виконавців.

Якщо вибудувати умовну «мапу» європейської музики (від середньовіччя, бароко і аж до ХХ століття), можна помітити присутність пасторалі не просто як тематичної магістралі історичного процесу, але й як виток традиції; при цьому пастораль, як правило, зберігає музично-семантичний «генотип». Так, пісня пастуха у супроводі дерев'яного духового інструменту (флейта, гобой) була улюбленим образом і Овідія, і Григорія Сковороди, і оперно-балетних пасторалей Ж.-Б. Люллі, в яких танцював король Франції.

До жанрово-семантичного «коду» пасторалі увійшов не тільки образ людини, але й сільський хронотоп – пленер в його національних різновидах: антична буколіка, середньовічна пастурель, італійська сициліана та рідвяна

³Знаменною подією для автора, який завершував дисертацію, стала прем'єра хорового твору О. Щетинського «Пастораль янголів», яка відбулась на Всеукраїнському конкурсі хорового мистецтва імені Д. Леонтовича (Київ, жовтень 2021 рік); (див. аналіз твору у Розділі 2, сс. 94-98). Твір має присвяту його першовиконавцям – диригенту, лауреату ІХ Всеукраїнського хорового конкурсу імені Миколи Леонтовича Олексію Фартушка (2021) і дитячому хору «Весняні голоси» (м. Харків); спеціально для них і було написано «Пастораль янголів».

пісня, сентиментальна «руська буколіка» в садибі Ларіних (стилізація співу селян у опері П. Чайковського «Євгеній Онегін»), український солоспів «Садок вишневий біля хати» на поезію Кобзаря.

Втім, в музиці пастораль перебуває в активній екзистенції до нашого часу: творці пасторалі (композитори, хореографи, режисери, художники), як правило, зберігають історико-семантичний етимон – «пам'ять жанру» (термін М.Бахтіна), або «внутрішню форму» його культури (за І. Барсовою). Якщо виконавець пасторальних творів відповідає за «чистоту» стилю та адекватність прочитання жанру, то композитори, інтерпретуючи семантичний інваріант пасторалі, забезпечили їй життєдайну силу протягом тисячоліть.

Слухацька увага сучасної людини при зустрічі з жанровим ім'ям «пастораль» запрограмована на його спрощене розуміння, іноді дещо загублену «пам'ять жанру» (у зв'язку з соціокультурними змінами суспільного буття). що дозволяє при її вивченні спиратися не тільки на історичний фонд (усталену онтологію жанру), але й на сучасні **когнітивні моделі духовної реальності мистецтва**. На основі їх інтеграції («привласнення» чужого досвіду), через наукове осмислення сучасний виконавець моделює у свідомості еволюцію жанру в усій історичній повноті, що відрізняється множинністю національної-стильових форм і характерних мовно-стилістичних комплексів пасторальної образності. Тим самим вирішується проблема адекватності виконавського прочитання мистецтва минулих століть, оскільки для вокально-сценічного мистецтва пастораль постає одним з «архетипів» культури, і не лише європейської, а й української (можливо, і китайської).

Образи природи в розмаїтті жанрових проявів є одним з найбільш поширених не тільки в європейській музиці («руссоїзм» доби французьких енциклопедистів, пейзажна лірика композиторів-романтиків, архаїчний пантеїзм раннього І. Стравінського), а й в інших етнокультурних ареалах. Наприклад, тема природи та пов'язаних з нею героїв присутня у міфології давніх слов'ян та поезії Давнього Китаю. При порівнянні духовного коріння

пасторалі як носія християнської культури (різдвяні колядки) з іншими пісенними традиціями стає очевидним висновок про певний культурно-історичний паралелізм. Ймовірно, що світогляд європейської *людини пасторальної* вельми подібний до вчення Конфуція, в якому для людини є можливість перебувати в гармонії власної душі і навколишнього світу, розчиняючи власне *Я* у Всесвіті. Звідси з боку китайських співаків на сучасному етапі їхньої наукової та виконавської практики додатковою мотивацією *актуалізації пасторалі* проміж інших жанрів європейської вокальної класики слугує *спорідненість концептуальних засад західної та східної філософії* (без хибних, застарілих поглядів на пастораль як архаїчне явище, начебто нецікаве для сьогодення, що зустрічаються в педагогічній практиці серед викладачів-вокалістів)⁴.

Світобачення *людини пасторальної* (*homo pastoralis*) в контексті вокально-сценічного мистецтва Нового часу увиразнювало один з архетипів самосвідомості європейської культури, перетинаючись із китайською культурою, зокрема, стародавньою поезією в її класичних зразках, що дає можливість співаку-інтерпретатору *порівняти пасторальний світогляд як історичної людини далекого Заходу, так і сучасної людини глобалізованого Всесвіту*.

Затребуваність теми дослідження полягає, по-перше, у назрілому для самосвідомості культури XXI століття перегляді сформованих штампів секулярних уявлень про пастораль як про кітч (застарілий анахронізм, манерне солодке життя) та, по-друге, в обґрунтуванні духовного змісту пасторалі, що в музичному мистецтві Нового часу. Наприклад, пасторалі часто приписують не красу, а красивість, не сутність величі справжньої духовної сили людини та Бога, а зовнішню оболонку тілесного, або природнього.

⁴Наприклад, на це вказує А. Коробова (2011): «На початку XX ст. ще зберігається успадковане від попередньої доби презирливе ставлення до пасторалі як жанру нібито марному через його умовність та беззмістовність, велику віддаленість від реального життя (а тому й хибному, що обманює очікування вже самою назвою – “пастуший”» [54., с. 203].

В музиці, на наш погляд, цього немає. Хоча на картинах французьких живописців Ватто, Буше, Фрагонара й переважає тілесна краса (зовнішні інтер'єри, одяг, пози та грація поведінки представників вищого світу), в музичних творах з програмною назвою «пастораль» Ф. Куперена, Ж.-Б. Векерлена, Ж. Массне та тих, хто робив стилізації на «пасторальний світ» минулих епох («Бастьєн та Бастьєна» В. А. Моцарта або його ж Меса G-dur, Pastoral Г. Берліоза «Сцена в полях» з «Фантастичної симфонії», П. Чайковський «*Искренность пастушки*» з опери «Пікова дама», балет О. Глазунова «*Баршиня-селянка*») панує культ Краси в єдності *тілесного* (балет, танець) та *духовного* буття людини (спів, молитва).

Виходячи з вищесказаного, можна визначити *актуальність* теми дослідження, що зумовлена нагальною потребою новітнього музикознавства у:

- переформатуванні усталених поглядів на жанр пасторалі та осмислення його ролі в мистецькому хронотопі ХХІ століття;
- встановленні образу людини пасторальної в творах, що зберігають художню вартісність та збагачують концертний репертуар сучасних виконавців;
- екстраполяції теорії жанру пасторалі європейської традиції на інонаціональний ґрунт для встановлення історико-культурного паралелізму в нових/ маловивчених творах китайської та української музики.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології й аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Проблематика дисертації відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017-2021 рр. перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 30.11.2017 р.). Тему дисертації

затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 26.10.2017 року) та уточнено (протокол 3 від 28 вересня 2021 року).

Мета дослідження – обґрунтувати образ людини пасторальної в історичних умовах європейської культури Нового часу та виявити роль пасторалі у виконавській культурі сьогодення.

Завдання роботи складають її структурний алгоритм.

- систематизувати наукові джерела, присвячені жанру пасторалі в академічному та новітньому музикознавстві;
- сформулювати цілісне уявлення про теорію пасторалі на ґрунті моделювання структурно-семантичного інваріанту жанру у вокально-хоровій музиці;
- з'ясувати типологічні засади історико-стильових контекстів пасторалі європейської традиції та уточнити семантику новітніх модифікацій жанру пасторалі;
- надати визначення концепту «людина пасторальна» як суб'єкту сучасної виконавської практики з позицій діалогу «Схід – Захід» в постсекулярному просторі ХХІ століття;
- виявити усталені домінанти китайської національної мови в сучасних композиторських версіях трактування пасторалі (пасторальності);
- розглянути художню концепцію кантати «Жовта ріка» Сянь Сінхя в світлі емблематики пасторального жанру;
- довести роль пасторалі в культурно-цивілізаційних процесах сьогодення на ґрунті міжкультурних паралелей жанру.

Матеріал дослідження. Концепція пасторалі у пропонованій дисертації базується на: 1) класичних зразках європейської традиції (старовинні арії доби бароко; інструментальні концерти А. Вівальді, А.Кореллі; оркестрово-хорові кантати та ораторії Й.С.Баха, Г.Ф.Генделя, Д.Шостаковича; фрагменти опер Моцарта, Чайковського); 2) маловивчених камерно-вокальних та хорових творах ХХ ст. (С. Василенка, О. Рудянского,

О. Щетинського); 3) зразках української та китайської народнопісенної та професійної творчості.

Об'єкт дослідження – жанр пасторалі як художня традиція мистецтва Західної Європи та його рецепції в інших культурах.

Предмет дослідження – музична пасторалі в історичній ретроспективі та типологічній присутності в сучасній виконавській практиці.

Методи дослідження. Вивчення пасторалі в сучасній виконавській практиці спирається на можливості історичного (історіографічного), порівняльного, когнітивного та інтерпретаційного підходів. При вивченні музичних творів з жанровим ім'ям «пастораль» використовується метод *системного моделювання*, необхідний для вироблення жанрового інваріанту. Для обґрунтування ролі принципу стилізації в процесі еволюції пасторальної традиції задіяно *стильовий метод*, що виявляє взаємообумовленість історичного, національного та індивідуально-композиторського стилю в структурі музичного твору та діахронії жанрової традиції.

Теоретична база. Розробка методології вивчення пасторального жанру та його концепції на засадах когнітивно-інтерпретативної парадигми виявила кількісно невеликий об'єм можливих посилань, проте у дисертації задіяний широкий контекст джерел з досвіду вчених різних галузей музикознавства та гуманітаристики:

– *історія західноєвропейського мистецтва* (праці P. Alpers [132.], W. Empson [136.], G. Chew, O. Jander [135.4], G. J. Lavis [139], J. Hopes [137.], B. Loughrey [141.]; В. Брянцевої [14.], Л. Кирилліної [45], В. Конен [51], К. Кузнєцова [60], О. Левашевої [61], Т. Ліванової [63-64], Р. Роллана [96-97];

– *теорії жанру «пастораль»* (А. Коробова [52., 54., 55.], О. Сакало [99.], О. Дьячкова [35., 36., 37.], А. Калениченко [43.], Л. Шаповалова, Ю. Ніколаєвська, Н. Говорухіна, М. Чернявська) [150];

– *композиторська інтерпретація жанру, його прообразів та аналогів для різних інструментів* (Асфандьярова [7.], О. Гагаріна [26.], Т. Горячева [29.],

І. Дьоміна [33.], Л. Кияновська [48.]; В. Сильвестрова [99], Т. Тюріна [109.], Є. Чигарьова [120.]);

– *вокальне мистецтво (народнописенна творчість, історично орієнтоване виконавство)*: праці Н. Арнокура [5.], В. Антонюк [3.], Н. Башмакової [13.], Н. Говорухіної [27.], Н. Гребенюк [30.], Е. Круглової [Error: Reference source not found, 60.], В. Осадчої [83.], В. Осипенко [82.], О. Пасічник [], Н. Супрун-Яремко [107.];

– *матеріали з культурології, поетики літератури та фольклору* (А. Агафонов [1.], М. Апличєєва [4.], І. Барсова [12.], Л. Баткін [10., 11.], І. Воробйов [24.], А. Дашак [32.], О. Демченко [34.], І. Земцовський [39.], О. Козаренко [49.], Н. Костенко [56.], Г. Макуха [67.], І. Мацієвський [67.], С. Мокульський [73.], Г. Орлов [81.], Н. Пахсарьян [90.], Н. Резніченко [93.], В. Сильвестров [100.], І. Тронський [112.], Н. Шахназарова [124.]);

– *методології музичної науки* (Н. Гуляницька [31.], В. Медушевський [68., 70.], В. Москаленко [74.], Ю. Ніколаєвська [78., 79.], Л. Шаповалова [121., 122., 123.]);

– *праці китайських дослідників* (Ван Цзо [22.], Цинь Тянь [119.], Ван Дуаньгуй [20.], Ван Ін [21.], Chunya Chang [134.]).

Гіпотеза пропонованої дисертації полягає у поверненні концептуального погляду на пастораль як духовно-ліричний жанр, тісно пов'язаний з християнським світоглядом його стародавніх носіїв – творців та співаків пасторальних опер та ораторій доби бароко. І тому музична пастораль (у розмаїті її новітніх жанрово-виконавських складів) є одним з духовних вимірів музичного твору; і, як наслідок, слугує для сучасного виконавця та слухача універсальною світоглядною моделлю творчої діяльності, що ширша ніж музичний жанр.

Слід переглянути сформовані штампи в літературі та музиці Нового часу, театрі та поезії Франції, Італії. Наприклад, 1666 року Мольєр, написав і поставив героїчну пастораль під назвою «Мелісерта» для грудневих свят, що проходили при дворі короля Людовика XIV. Героїчне завжди передує

ліричному, як об'єктивна інтенція Всесвіту викликає реакцію на себе у суб'єкта. Опозиція «героїка – пастораль» стане парадигмальною не тільки в європейському мистецтві: його реценції можна спостерігати і в рядянській музиці (ораторії 30-50-х років ХХ ст.), і в китайській музиці – кантата «Хуанхе» як втілення героїчної пасторалі, за нашою концепцією).

Звісно, запропонований пошук пасторалі в етнокультурних ареалах може віддаватися сумнівам з боку істориків, але з точки зору виконавського відчуття проблеми – автор сумнівів не має. І тому надані пошуково-аналітичні нариси на ґрунті китайської вокальної музики мають бути продовженими в інших музикологічних вимірах у подальшій роботі. Втім запропонований завдяки діяльності кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського **когнітивно-інтерпретативний підхід до вивчення пасторального жанру в музиці є стратегічним**, оскільки об'єднує в єдине герменевтичне коло теорію жанру пасторалі та практику сучасного вокального та хорового виконавства в Україні (підрозділ 1.2 «Методи дослідження», який обумовив матеріал дисертації та аналітичні розвідки в підрозділах 2.4; 2.3; 3.1).

Наукова новизна отриманих результатів. У новітньому музикознавстві на ґрунті вивчення пріоритетів композиторської та сучасної виконавської практики *вперше*:

- складено концептосферу пасторального жанру як уособлення авторських теорій музикознавства;
- сформовано структурно-семантичний інваріант пасторалі та надано його дефініцію з позиції суб'єкту творчості – людини пасторальної (*homo pastoralis*);
- репрезентовано типологію пасторалі європейської традиції для розкриття історико-культурних паралелей, стильового розмаїття та багатства національних контекстів (в тому числі в практиці ХХ століття);

- розкрито роль стилізації як смислотворчого принципу в історичній динаміці пасторалі (від генези до мистецтва XVII – XIX століть) та в середині інших жанрових систем (симфонія, вокальний цикл, хорова композиція);
- виявлено модифікації мовних елементів структурно-семантичного інваріанту вокально-хорової пасторалі в творчості російських, українських та китайських композиторів XX століття;
- з'ясовано роль пасторалі в перманентному розвої культурно-цивілізаційних процесів Європи та Китаю крізь призму онтокогнітивного трикутника «природа – людина – Бог»;
- уведено в науковий обіг та концертний обіг маловідомі зразки втілення пасторалі в китайській та українській музиці.

Отримала подальший розвиток:

- дефініція пасторалі з позиції християнської картини світу (Рай).

Уточнено:

- художню концепцію кантати «Жовта ріка» Сян Сінхая як героїчної пасторалі в межах міжкультурного діалогу «Захід – Схід».

Таким чином, на прикладі класичних та новітніх зразків композиторської творчості визначено образ *людини пасторальної*, яка у сучасній виконавській реінтерпретації презентує «пам'ять жанру» та мистецький досвід жанру не лише в системі культури-*post*, а й як складова культури-*proto* (за виразом Ю. Ніколаєвської [79.]).

Практична значимість отриманих результатів. Основні положення дисертації можна використовувати як допоміжні матеріали в курсах «Історія світової музичної культури», «Історія і теорія вокального мистецтва», «Аналіз музичних творів». Проаналізовані пасторалі можуть використовуватись в навчальному процесі академічних співаків на кафедрах сольного співу мистецьких закладів України для збагачення репертуару бакалаврів та магістрів. Можна скласти хрестоматію «Пастораль в європейській традиції:

від генези до ХХ століття» для викладачів і студентів профільних навчальних закладів.

Апробація роботи. Матеріали та висновки дисертації були обговорені у доповідях на всеукраїнських та міжнародних конференціях:

- «С. Рахманінов та українська культура: духовні скарби цивілізації» (Харків, 28-29 березня 2019 року);
- «Пластичний вимір музичного мистецтва» (Харків, 6-9 грудня 2019 року);
- «Практична музикології» (на честь 15-ліття кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського) (Харків, 15 грудня 2019 року);
- «Українське мистецтво, культура, освіта» (Івано-Франківськ, 25-28 травня 2021 р.).

Публікації. За матеріалами дисертації надруковано три статті:

Дві статті – у наукових фахових виданнях України;

одна – у періодичному виданні інших держав, що індексується в міжнародних наукометричних базах (*The European Journal of Arts. Европейский журнал искусствоведения*).

Структура роботи. Дисертація містить анотації, Вступ, три основних розділи (9 підрозділів), Висновки, Список використаних джерел (153 позиції; з них іноземними мовами – 22 найменування) та Додатки (А,Б,В,Г). Загальний обсяг роботи – 209 сторінок; з них основного тексту – 161 сторінку.

Наратив досягнення мети дослідження має внутрішній алгоритм. Історіографічний підрозділ 1.2 містить етимологічну, онтологічну та семантичну складові теорії пасторалі, в яких жанр представлений контекстуально широко – як феномен усталеної художньої традиції

західноєвропейської культури (від античності до опери – музично-театрального жанру, історико-генетичної царини його подальшого буття).

Розділ 2 містить оглядову панораму екзистенції музичної пасторалі в різних національно-стильових контекстах через окреслення персоналій та форм жанрової кристалізації в композиторських творчості, з урахуванням мовно-стилістичного комплексу пасторалі.

Розділ 3 присвячений виявленню історично-культурної паралелі існування європейської пасторалі в зразках народнопісенної творчості Китаю та України та національних відмінностей аналогів жанру від європейського архетипу. Якщо розмірковувати над тим, «що означає пастораль» для Китаю в XXI століття, то, ясна річ, що маємо відкриття *Іншого* життя, *Іншої* культури.

Для виконавців з Китаю **установка на культурно-історичний паралелізм** – важлива передумова професійного буття, оскільки *спорідненість мислення* складає умову швидкого оперативного переходу свідомості з однієї мистецької парадигми на іншу. Наприклад, співак, який в процесі навчання стикається, з одного боку, з вокальною музикою майстрів старих епох (мадригали доби відродження, італійська арія доби бароко), або піаніст, який грає клавірну сонату Доменіко Скарлатті з позначкою «Pastoral») – ці різні жанрово-комунікативні ситуації є спорідненими. Так само, як і народна українська чи китайська пісня, що оспівує повноту щастя людського серця, або красу навколишньої природи – вони теж дотичні до етимології пасторальної традиції, тільки в іншому історико-стильовому, мистецькомовному та світоглядно-психологічному середовищі.

У дисертації розглянуто зразок автентичного виконання (або історично інформованого) пасторальної арії Г.Ф.Генделя з опери «Ацис і Галатея», що є «точкою відліку» в теоретичних уявленнях сучасного вокаліста про історичну динаміку жанру (від його первісного існування в надрах пасторальної традиції музичного театру Італії та Франції).

Розділ 3 дисертації містить спробу провести історико-культурну паралель на ґрунті жанрової семантики давньокитайської поезії та

української народнопісенної традиції. Долучається автор також до традицій сучасного буття української народнопісенної традиції (за матеріалами українських вчених), в тому числі – до виконавського фольклоризму, з яким китайські виконавці-дослідники стикаються у концертних формах комунікації як слухачі-поціновувачі.

РОЗДІЛ 1

ПАСТОРАЛЬ ЯК ХУДОЖНЯ ТРАДИЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Перші зразки пасторалі виникли ще в античну добу, продовжуючи протягом століть привертати до себе увагу поетів, письменників, музикантів, вчених. Оскільки пастораль зародилася в синкрезі мистецтва Стародавньої Греції та Риму, її музична «гілка» досі відчуває вплив «родинних предків»; отже, вивчення цього мистецького явища потребує відповідного міждисциплінарного підходу, в якому домінує *homo musicus*. У пропонованій дисертації, по-перше, такий підхід до вивчення мистецтва через *образ людини* отримав подвійну назву «*когнітивно-інтерпретативний*», тобто такий, що пов'язаний, в першу чергу, з трактуванням музичного твору **через мислення виконавця**, який водночас є й дослідником цього матеріалу.

По-друге, досвід вербалізації, необхідний в науковому тексті, примусив обрати *когнітивний* підхід до художньої свідомості як аналітичного *інструменту виконавця*, щоб моделювати механізми мислення через рефлексію (усвідомлення власного досвіду виконання) та вербалізацію цього досвіду.

Тож якою є термінологічна система ключових (базових) концептів, які визначають сутність жанру в історії культури людства та музичній творчості, зокрема, людини пасторальної (*homo pastoralis*)?

Будемо розрізняти музикознавчі тексти, що належали:

а) радянській добі, коли автори (наприклад, Т. Ліванова [64., 65.]) користувалися перекладами з англійської, німецької, італійської та французької музикології;

б) новітній музичній науці, коли дослідники опрацьовують іноземні джерела щодо сучасного пізнання екзистенції людини пасторальної в контекстах європейської традиції (А.Коробова, Левіс [54.; 140.]).

1.1 Етимон жанру та його сучасна історіографія

Пастораль є одним з найпопулярніших жанрів західноєвропейської музики та має найдовшу історію серед інших усталених моделей світу. Більш того, пастораль постійно перевтілюється під потреби людини в її світоглядних блуканнях та викликів часу. Так, останнім часом все більш популярними стають концерти на відкритому повітрі, засновані в далекі часи доби бароко. З огляду на суворі реалії, багато традицій музикування переглядаються на користь відмови від закритого простору концертних залів. У своєму інтерв'ю програмі «Milestones of the Millennium» ландшафтний архітектор Джон Хунт (John Dixon Hunt), що займається оформленням паркового дизайну концертів на відкритому повітрі, підтвердив незгасний інтерес сучасних людей до пасторалі, висловивши думку, що саме «прагнення вирватися з цивілізованого світу давно зробило пасторальну музику улюбленою темою публіки» [див. про це колективну статтю: 151.]. Виходячи з цієї думки, необхідно розпочати дослідження з історико-стильової ретроспекції пасторалі та розв'язання питань її генези як синтетичного художнього явища. На допомогу прийде етимологічний підхід.

Етимон. Жанрове ім'я пасторалі та її генеза пов'язані з музикуванням аутентичних пастухів («*carmen pastorale*», за Вергілієм, який йшов за «*bucolica ode*» Феокрита). Різдвяну пастораль полюбили «італійські пастухи (*pifferari*), які грали на шаумі (*piffero*) та волинці (*zampogna*) на свято Різдва в містах <...>», – вказує Chew [135.].

У перекладі з французької мови «пастораль» означає ще один сенс слова «пастух» – «пастор»: це людина-посередник між пересічною людиною та Богом, яка повчає любові до молитви, подяка Богу за його сходження до людей на грішну землю». В контексті проблематики дисертації цей етимон є красномовним відсиланням, як до історії пасторалі від доби античності аж до Нового часу (що робить розуміння її місії ширшою за всі ознаки одного

жанру або стилю), так і до платонівської ідеї (пастораль – в сенсі *пригадування* про Едем, який втрачено нашими пращурами Адамом та Евою).

Ясна річ, що з часом відношення та розуміння сенсу буття пасторалі змінювалося, що відображалось на переакцентуванні її суттєвих, домінантних ознак та принципів музичного моделювання образу людини пасторальної. Історично паралельно народилися жанрово-семантичні «двійники» (лінгвістичні синоніми) пасторалі, що мають споріднені з нею етимони:

- «буколіка» (*bucolos* – від греч. «волопас, бикопас»);
- «еклога» (діалог двох пастухів, які оспівують свою любов до прекрасної німфи);
- «ідилія» (*eidollion* – зменшене від *eidos* «вид, образ, ідея»).

Разом ці поетичні форми мислення закріпили семантичне «ядро» жанру як картини пастушого життя в царині природи, в колі любовних переживань простої, нехитрої душі, на противагу іншим типам сюжетики європейського мистецтва Нового часу, орієнтованих на показ конфліктних сил буття людини суспільної (*homo communis*) або людини душевної (*homo animus*), які будуються на переважанні психології почуття над розумом, рефлексією.

Пастораль, будучи генетично пов'язаною з пасторальною поезією (від Овідія з його «Метаморфозами» та вергілієвих «Георгік» до Григорія Сковороди з його «Садом божественних пісень»), у стародавніх колядках та сучасних музичних композиціях⁵, як правило, зберігає цей музичний «ген» (пісня пастуха і тембр дерев'яного духового інструменту – флейта, сопілка, які разом складають жанрово-семантичний «код» сільського пленеру). Отже, слухацька увагу при зустрічі з жанровим ім'ям «пастораль» запрограмована на його розуміння у значенні певного **архетипу культури**, тісно дотичного до природи. Однак мало хто з сучасних слухачів, які відвідують філармонійні зали, пам'ятає про достеменну історію пасторалі в її античній та більш пізніх

⁵Масмо на увазі хорівий твір «Сад Божественних пісень» Івана Карабиця [47].

історичних версіях (Середньовіччя, Відродження), пов'язуючи цю назву з картиною природи (спрощення етимону, якщо не свідомо підміна!).

Історіографія. Історія пасторалі глибоко і плідно вивчалася дослідниками різних країн. Її унікальність полягає в довголітті існування: на думку А. Коробової, «тільки зафіксована історія налічує 23 століття» [52., с. 3].

Пам'ятаючи, що перші зразки пасторалі виникли в античну епоху, продовжуючи протягом століть залучати поетів, письменників, музикантів, учених-гуманітаріїв, зрозуміло, звідси йдуть лінія спадкоємності та впливів «золотого століття» на мистецтво «срібного віку» на початку ХХ століття в Росії і навіть у Франції, де творчість імпресіоністів відзначена печаткою інтересу до античної культури (К. Дебюссі).

Явище пасторалі сформувалося та закріпилося в досить різних національно-стильових і жанрових контекстах, в синтезі театру, поезії, музики й живопису. Однак довгий час не існувало загальноприйнятої теорії жанру як системного опису, присвяченого специфіці пасторалі у багатстві її форм. На тлі компілятивних джерел, що містять опис пасторалі в контексті різних навчальних (К.Кузнєцов, Т. Ліванова, К. Розеншильд), енциклопедичних (літературних, театральних, загальнонаціональних) та перекладацьких видань першої половини ХХ століття (Е. Бюкен, Р.Роллан) з'явилася докторська дисертація 2007 року [52.] та численні статті А. Коробової [54., 55.]. В них вона узагальнила багаторічні спостереження над історією жанру і в своїй науковій концепції щодо мистецької екзистенції підвела ризик під естетико-теоретичними уявленнями про цей феномен у музикознавстві межі II–III тисячоліття, визначивши пастораль в її широкому естетичному розумінні як «універсальний міф, створений європейською культурою» [52., с. 24].

Однак, не зважаючи на широкий обсяг інформації та певну теоретичну систему поглядів на жанр пасторалі, в цьому дослідженні відсутня як виконавський дискурс та проблеми реалізації пасторальних творів, так і

глибокий аналіз екзистенції жанрів творчій практиці ХХ століття загалом (та національних аналогів зокрема).

Як відомо, у музичній пасторалі були свої історичні прототипи: антична буколічна поезія та середньовічна пастурель – театралізовані діалоги, що переходять у спів («Робен і Маріам» трувера Адама де ля Аля, середина 1280).

Літературна пастораль епохи Відродження слугувала «колискою» світської вокальної пасторалі (у жанровому полі мадригалу з його стилістичними відмінностями від «сільської» пісні – *rustica*). Від літературної пасторалі тягнуться нитки і до основного жанру раннього бароко – опери.

Про це слушно написав Р.Роллан: «...жоден рід драматичної дії не пристосований настільки для співу, як пастораль, що вимагає ніжних гармонійних мелодій» [96., с. 62]. При цьому в пасторалях більше цінували поезію, ніж драматургію; тому вони виявилися спорідненими флорентійській *dramma per musica* (за духом поетичних текстів). Завдяки опері пастораль набула автономності та особливої сценічно-образної семантики при показі образу благородної людини, особливого суспільного стану та складу душі.

Дослідники відносять пастораль здебільшого до поезії, літератури та театру, про що свідчать існуючі в енциклопедичних виданнях дефініції, які належать до різних наукових дискурсів. Наприклад, автори статті театральної енциклопедії надали таке визначення: «Пастораль – жанр придворного театру, що виник в Італії ХVІ столітті; невелика опера, пантоміма, балет, написані на ідилічний сюжет із сільського життя» [111.].

У Короткій літературній енциклопедії міститься однотипна вказівка на «... літературний жанр, поширений у Європі ХІV-ХVІІІ століть, для якого характерним було ідилічне зображення сільської природи, життя пастухів і лісових божеств грецької міфології: німф, фавнів та інших» [57]. Відзначимо, що музична складова жанру – найважливіша для розуміння образу людини пасторальної, дуже затребуваної у картині світу сучасного мистецького світу:

«З часів *studia humanitatis*, “пастух” і “пастуші пісні” Вергілія і Феокрита традиційно мислилися як метафора поета та поезії в їхньому сутнісному («природному») прояві, освяченому культом Античності та неоплатонічними ідеями», – слушно зауважує російська музикознавця А. Коробова [53, с. 51].

Герой пасторалі в колі співаючих, танцюючих, веселих людей має особливу функцію – *бути особистістю від культури*: це узагальнений образ поета-філософа, ідеолога простих людей у їхньому складному житті, хоча і в царині природи (*natura*). «Економічна значущість скотководства, його особлива користь визначали більшу силу та красу бога пастухів і відповідно його право увійти в сім'ю сонця», – коментує Ю. Борєв давньошемурський міф про те, як бог сонця Уту віддавав заміж сестру Інану за бога пастухів Думузі. Бог пастухів довів, що він корисніше, ніж бог землепашців, тому що він забезпечує людей всім необхідним: їжею, одежою, взуттям.

Отже, історична традиція європейської музичної пасторалі пов'язана з образом життя автентичних пастухів, які грали та співали, перебуваючи в сільській місцевості («*carmen pastorale*», згідно Вергілію, що походить від «*bicolica ode*» Феокрита).

Інша «гілка» пасторальної традиції – церковна (храмова) музика, а саме: «різдвяна пастораль» має походження від музикуванням «італійських пастухів (*pifferari*), які були записані та грали на шаумі (*piffero*) і волинці (*zampogna*) на Різдво в містах <...> Ця музика культивувалася в XVII столітті і їй наслідували в пізніших пасторалях» [135].

Пастушача традиція закарбована не тільки у тембрових і інструментальних топосах (термін А. Коробової), але й в образно-емоційних станах *людини пасторальної* (за нашою концепцією). Тривалий шлях розвитку і численні «переродження» в епохах і національних культурах, що еволюціонували, сприяли появі різних трактувань пасторалі в музичному мистецтві. У Франції Шарпантьє своєю творчістю ввів моду на різдвяні меси – *ноелі* (мелодії з відчутним пасторальним підтекстом). Інші французькі

композитори також аранжували ноелі для органу (Ле Бег, Дандрю, Дакен, Мішель Коррет) або для оркестру як «Симфонії», «Різдвяні сюїти» (*suites de poëls* – у творчості Лаланда, Госсека).

З другої половини XVII століття французький двір пристрастився до пасторалі у світській музиці: дута на хутрі волинка – мюзет – культивувався в інструментальній та оперній музиці⁶. Мюзет, у свою чергу, дав моду в багатьох інструментальних сюїтах XVIII століття на використання гавоту та органного басу.

У Німеччині наприкінці XVII – початку XVIII століть склалася стійка традиція інструментальної пастирської музики: композитори у Відні та його околицях писали інструментальні пасторалі, наслідуючи ознаки італійської пасторалі (зокрема, традиції сонат Кореллі та його сучасників Фукса, Шмельцера). Крім італійських конвенцій, вони імітували стиль австрійської селянської музики, імовірно для комічного, а не ідилічного ефекту (наприклад, у *Bauernkirchfahrt* Генріха Бібера; пізніші твори в цій традиції включають *Bauernhochzeit* 1755 р. Леопольда Моцарта).

З кінця XVII століття у Польщі, Моравії, Австрії та інших країнах розвивалися пастирські традиції у музиці провінційних церковних хорів у пастурелі, пастирській месі, інших постановках на літургійні тексти (наприклад, *Pange lingua* та *Alma Redemptoris mater*) у пастирському стилі. Ці категорії мали величезну моду в другій половині XVIII століття. Тіттель (1935) перерахував характеристики пастирської меси, яка, крім італійських, включала мотиви фанфар (альпійський ріг або тубу пасторалі), окремі частини в унісон, пропуск частин, текст, не відповідний до різдвяного настрою і переважання парних фраз. Іноді зустрічається незалежний луна-приспів солістів, як у каламбурному луна-ефекті, що відзначається у більшості пастирських мес абата Фоглера (1775).

⁶Красномовна цитата з дослідження А.Буличової: «Відтак пастухи, залишаючи поезію та розмовну драматургію, майже повністю переміщуються в оперу та балет. А також інструментальну музику, оскільки аристократи люблять, одягнувшись в пастуше вбрання, музикувати на маленькій волинці (мюзеті)» [16, с.85].

Пасторальні меси та пасторська музика залишилася традиційною у багатьох місцях Австрії навіть після ствердження цециліанства; сучасні австрійські композитори іноді писали пасторальні меси чи окремі частини. На початку XVIII століття пастирський стиль інструментування отримав розвиток, як у духовних, і у світських творах (особливо у німецьких митців). Духові інструменти символізували флейту або гру на очеретяній сопілці: для цього використовували *chalumeau*, гобой д'амур і гобой *da caccia* (як, наприклад, у другій частині «Різдвяної» ораторії Й. С. Баха, чиї пастирські звичаї в іншому нагадують традиції Кореллі). Флейти і гобої, часто парами, згодом стали звичаєвими; але «*piffa*» (у «Пастирській симфонії» з «Месії» Генделя) залишається простим налаштуванням над рядком партитури.

Італійські пастирські звичаї початку XVIII століття знайшли своє відображення у духовних та світських творах Баха, Генделя та їх сучасників завжди, якщо в тексті згадуються пастири (наприклад, у таких пасторальних творах, як «Ацис» та «Галатея» Г.Ф.Генделя), або Різдвяні події, де Христос згадується як добрий Пастир (наприклад, кантата Й. С. Баха «*Du Hirte Israel, höre*» BWV 104).

Chew і Jander [135.] – автори енциклопедичної статті (Grove Music Online, 2001) вказують, що рання пастораль увійшла до симфонічних та сольних концертів в Австрії, Німеччини та Богемії, іноді у творах, написаних до Різдва. Твори таких композиторів, як Леопольд Хофманн Лінек і Г.Дж.Вернер були фактично інструментальними пасторалями; вони містять органну педаль та фанфари, також як у пасторальних симфоніях та концертах мангеймських композиторів Каннабиця, родини Стамиців. Інші приклади безпосередньо ведуть своє походження від наслідування А. Кореллі. Деякі з них використовують мальовничі природні мотиви: наприклад, «Пори року» Вівальді, крики птахів (Боккеріні, Г.Дж.Вернер), а також програмні картини шторму та подяка природі за їх згасання (Jh.Knecht «Музичний портрет природи», 1785 р.); органні імпровізації, що зображують шторми, також виконували абат Фоглер і Кнехт). Велике розмаїття мальовничих мотивів

цього типу міститься в ораторіях «Створення світу» (1796–1798) та «Пори року» (1798-1801) Й. Гайдна.

Якщо порівняти наведений екскурс за матеріалами енциклопедичної статті з напрацюваннями А. Коробової, виявляються спірні моменти. Так, за її концепцією, пастораль не є єдиним жанром, що мав еволюцію, оскільки «... метод виявлення комплексу єдиних формалізованих ознак не працює по відношенню до жанру, настільки різноманітному і мінливому протягом найдовшого історії» [52., с.3]. Авторка пропонує таке визначення пасторалі: пастораль – це універсальний міф, створений в європейській культурі, основу якого складає «... поетичне бачення людського існування в його вбудованості в єство гармонійного світу з акцентуванням ідеалізації сприйняття цього існування» [там само, с. 24]. При цьому специфіка пасторалі виявлялася навіть не у незмінності її образності, сюжетів, вважає музикознавця; головне полягає у наявності *ідейно-сислової константи – поетичного моделювання образу ідеальної людини як невід'ємної складової світу гармонійного першоприродного єства* (курсив мій – Х.Л.) [там само]. Однак не зрозуміло, **ким** є «ідеальна людина»? І як їй вдалося віднайти в складних природніх умовах гармонійне єство? Який саме зміст приховано за виразом «першоприродне єство»? Якщо це латентне (приховане) значення етимону «пастир» – Цар-Христос, який пасе людство, тоді зрозуміла християнський «заміс» пасторальної картини світу, яка потім почала модифікуватися під різні інші світоглядні моделі поведінки європейської людини та її філософії. *Цей утаємнений смисл, не висвітлений в працях російської дослідниці ми обов'язково візьмемо до уваги, щоб у подальшому зрозуміти та впроваджувати християнський сегмент «ідеального буття», себто біблійної історії про Рай?*

Перейдемо до обговорення категорій, суміжних до «жанру», та інших концепти, що пов'язані з більш широким тлумаченням сенсу пасторалі в контексті теорії стилю: наприклад, **модус** (див.: Bryan Loughrey в «The

Pastoral Mode»), напрямом, традиція (Loughrey, 1984). Його думку підтримує Paul Alpers в «What is Pastoral» (Alpers, 1986) та Grahame J. Lavis (2014), який висловлює подібну тезу у дослідженні «Pastoral Modes in the Poetry and Prose Fiction of W.G. Sebald» [140.].

Дослідники Chew and Jander (2001) [135.] та Taylor (2015) [147.] пояснюють множинність проявів пасторалі її *метасистемними* характеристиками: **пастораль – більше, ніж жанр**. Цю тезу підхопила й А. Коробова: «пастораль – це «система, виняткова по широті експансії в сфери різних мистецтв, що має як позамузичні, так і чисто музичні проєкції» [52., с. 4]. Однак їх визначення не відбивають вказану метасистемну якість пасторалі. У розвиток їхніх спостережень, на нашу думку, цілком доречних та відповідних онто- та філогенезі жанру, ми ставимо за мету надати таке власне визначення (див Висновки).

Семантику жанру становить ідеалізований «вівчарський» комплекс, що сприймається «з точки зору міста, як сільський сюжет, в якому можна відчутти протиріччя між містом і селом» (Taylor, 2015) [147., с. 40]. Така соціологізована точка зору не додає розуміння онтологічного зв'язку образів вівчаря та пастиря. Ще одини приклад – думка William Empson (1935), який розглядав пастораль в якості свідомства лицемірності несправедливого устрою суспільства. Удавання традиційної пасторалі він протиставляє реалістичну (або пародійну) пастораль, що увиразнює «природний вираз почуття соціальної несправедливості» [136., с. 17]. Такий вульгарно-соціологічний підхід до пасторалі як мистецького явища підкреслював невідповідність первісного сенсу культурного архетипу (що зберігає його етимон), секуляризованим уявленням про його жанрову семантику в музичній культурі та науці ХХ століття. Тому цей акцент нині не є затребуваним у музикантських колах.

Якщо Paul Kane розрізняє модус пасторалі, що розширює межі жанру і дає можливість пасторалі «переміщатися по багатьом жанрам» [139., с. 270], то А. Коробова використовує термін «музичний модус» в іншому сенсі:

- 1) як високу міру музикальності, генетично притаманної пасторалі;
- 2) як спосіб існування жанру в його різновидах, в яких кристалізується вже чисто музичний образ пасторального жанру» [52., с. 205].

О. Сокало порівнює масштаб пасторалі в західноєвропейській традиції з вертикальним вектором, що пронизує культурний простір від міфів творення світу до сучасності. На цій підставі авторка вважає її художнім феноменом *метажанрового дискурсу* [99., 2010: 506-507], що перегукується з попередніми твердженнями. Хоча, на думку української музикознавиці, «... більш важливим є питання про те, на якому етапі розвитку кожної культурної епохи і в якій функції пастораль виявлялася затребуваною» [там само, с. 507]. Однак які саме функції виконувала пасторальна музика в загальній картині європейського суспільства? Чи слугувала пастораль дзеркалом самопізнання? На це питання ми не знайшли відповіді у наукових джерелах, тож будемо шукати відповідь далі у підрозділах Розділі 2 та Розділу 3 пропонованої дисертації.

В основі звукового образу пасторалі – людський голос і пастуша сопілка, звуковий пейзаж, спів птахів, дзюрчання струмка. Все знаходиться в повній гармонії, доброти і умиротворення. На думку Jeffrey Hopes, в звуковому образі пасторалі важливі «не самі звуки пісні музи, сопілки пастуха, пісні солов'я, відлуння печери або дзюрчання струмків, скільки їх здатність пробуджувати в людській істоті своє ставлення до середовища, в якому оригінальний пасторальний голос втілений як вираз самого себе» [125].

Співвідношення «"людського" і "природного"» (вираз А. Коробової, [53, с. 26]) відображає найважливішу якість семантичного навантаження пасторальності. Обидва компоненти – пише автор – можуть бути в різному ступені абстрагованими або конкретизованими: «людське – через національну і соціальну атрибуцію первинних жанрів, цитатність; природне – через звукозображальну деталізацію» [там само].

Як людина мислить себе і світ навколо себе – така й музика: це – висхідна методологічна позиція у вивченні теми «Пастораль в музиці».

Звідси висхідними у концепції дисертації є світоглядні функції жанру, які полягають у домінування образу людини, яка крізь призму ставлення до природи пізнає себе (див. аналітичні підрозділи Розділу 2).

Природа є прекрасною. Прекрасне є тотожним Божественному. Поділ всіх родів творчості за ступенем їх відповідності красі (Богу) зробив Шлегель: він виокремив три стилі у мистецтві як міру втілення натхненності. Першим відкривається божественний, ідеальний, первісний стиль. Висота і богоподібність цього стилю полягає в цілісному уявленні людства «про своє божественне походження, що проявляється в єдності тіла й духа» (і душі). Середній та низький стиль (за концепцією Шлегеля) ми не розглядаємо, оскільки пастораль до них не відноситься.

Сутність **пасторалі як картини світу та образу людини**, в яких панує їх гармонія з Природою (= Бог), відображає її приналежність до сфери високих релігійних почуттів. Однак в сучасній практиці сприйняття мистецтва пасторалі їй часто приписують не красу, а зовнішню оболонку – «солодку» красивість, замість величі достеменної Краси. Чи це справді так? **У музиці, на наш погляд, цього немає.** Хоча при зверненні до творчості французьких живописців Франсуа Буше, Ж.Фрагонара можна побачити переважання тілесної краси тіла та інших зовнішніх атрибутів красивого інтер'єру (майстерний світ речей). Природа в даному випадку – Рай, або, принаймні, – його відблиск.

Резюме. Стиль неможливий без краси як прояву духовної краси та висоти. Нетлінність і вічність краси визначає їх Божественність. І пастораль має до цього безпосереднє відношення. Отже, в основі пасторалі лежить фундаментальний онто-семіотичний трикутник «природа – Бог – людина»; звідси взаємини природи і людини складають для митця творче кредо, обумовлене світоглядною картиною світу (віддзеркаленням буття в свідомості людини-творця). Для дослідника ключовим в цьому трикутнику постає процес когнації ставлення людини до природи, місце людини в цій

ієрархії. Хто є людина – володарем природи або одним з її видів? В якій мірі людина може втручатися в природу? Відповіді на ці питання сформували два світогляди – антропоцентризм.

Представники антропоцентричного напрямку сформували систему поглядів, згідно з якими людина є вищим ступенем створення природи, вона - «центр світобудови, початок буття і знання» [133.]. Цей тип «дієвого» світогляду відомий в західноєвропейському суспільстві, від Відродження і до нині.

Природоцентризм як тип світогляду (починаючи з античних філософів Левкіппа і Демокріта) аж до XVII століття трансформується в наукоцентризм: він акцентує увагу на необхідності пізнання людиною законів природи, а у другій половині XX ст. перевтілюється в екоцентризм. Цей спосіб світогляду визначає людину як частку природи. Тому будь-які живі істоти живуть і розвиваються за її законами. Подібне погляди лягли в основу древніх світоглядних установок східної філософії та духовних практик: «даосизм, конфуціанство і буддизм мають цілком певні точки перетину, оскільки всі вони ґрунтуються на пізнанні єдності природи і людини» [21., с. 7].

Третій – христологічний – в дисертації А.Коробової і європейських музикознавців не обговорюється. Хоча в прихованому (латентному) вигляді його можна простежити в інших джерелах, що вже нами проаналізовані. Наприклад, у А. Коробової є вказівка на «ідеалізуючий етос, що входить в ядро пасторального жанротворення» [52, с. 25]. А ось в працях В. Конен [51.] зовсім не знайдемо терміну «пастораль», оскільки в них не містяться посилення на наявність в музичному театрі Західної Європи часів бароко та передкласицизму пасторалі як такої (тим більше, як провідного жанру зі своїми світоглядними визначеннями: французький аристократичний двір, куртуазна культура тощо). Опосередкована згадка про пастораль пов'язана з критичною характеристикою сентименталізму загалом: «Для музичного мистецтва вплив сентименталізму був надзвичайно великий. Ряд творчих

напрямів XVIII століття, що охоплюють час від 1730-х років до “раннього бетховенського періоду”, об'єднані загальними ознаками “галантно-чутливого стилю”». ... музика цього стилю створила мистецтво, перейняте перебільшеною чутливістю та грацією, іноді манірною витонченістю [51., с. 256]. Проте вплив чутливого сприйняття світу на музичну творчість другої половини XVIII століття був настільки значним, що йому можна повністю приписати величезні зміни у формах музичного виразу [51., с. 256]<...> які так ясно відрізняють, наприклад, Баха від його синів Пилипа Емануеля та Йоганна Крістіана, А.Скарлатті та Генделя від Гассе та Глюка або Кореллі та Вівальді від Парадізі та Альберті. Спрощення всіх музичної мови при пануванні чутливих інтонацій та культивуванні орнаментальних деталей – ось найважливіші ознаки «галантно-чутливого стилю», які пронизують і оперну та інструментальну творчість епохи. У другій половині століття бароково-героїчне начало покидає сцену (переклад мій – Х.Л.) [там само, с. 257]. Очевидно, що генетичне коріння та етимон духовного походження пасторалі в контексті таких характеристик вказує на викривлення справжньої семантики жанру та його ролі в самопізнанні європейського мистецтва: «Пасторалі, арієти, хороводні номери, куплети, пантоміми, зображальні картини, мелодрама – все це було віднайдене и узаконено в ”буржуазній опері”» [там само]. Тому можна висловити гіпотезу, що в музичній науці XXI століття зусиллями багатьох митців відбулося «перезавантаження» наукових поглядів на пастораль; більш того, під впливом певних причин почалась епоха доленосної «реінкарнації» цього дивовижного жанру музики.

Християнський дискурс пасторалі. У перекладі з французької мови «пастораль» означає «пастор», який навчає любові до молитви, подяка Богу за його сходження до людей на грішну землю», що в контексті проблематики дисертації є відсиланням як до історія пасторалі від античності до Нового часу(що робить її ширше за всі ознаки жанру або стилю), так і до зд.ура ідеї (пастораль – в сенсі слід пригадувати про втрачений Едем). З часом відношення та розуміння сенсу буття пасторалі змінювалося, що

відображалось на переакцентуванні її суттєвих, домінантних ознак та принципів музичного моделювання образу Людини пасторальної.

Якщо порівняти погляди східних і західних філософів, можна помітити істотну відмінність їх поглядів. У Китаї «мірою всіх речей виявився не людина, а природа, яка нескінченна і тому непізнавана. У стародавніх віруваннях китайців обожнювалися будь-які об'єкти природи: дерева, камені, струмки, водоспади.

Релігія вважалася мистецтвом життя, а споглядальне світовідчуття вимагало повного і смиренного злиття з природою», – пише китайська дослідниця Цинь Тянь (2012) [119., с. 122]. У творах стародавніх китайських філософів Лао Цзи і Чжуан Цзи викладено пантеїстичне трактування даосизму (Дао Де Дзин, 58 жан), згідно з яким в основі світобудови лежить божественний духовний первень, єдиний з природою. Західна ж філософія заперечує телеологію, вона строго причинна, «казуальна» і визнає тільки природний причинно-наслідковий детермінізм. Тому в ній виявляється можливим поєднання жорсткої необхідності на макрорівні та великої випадковості на макрорівні. У антропологічному дискурсі духовна субстанція космосу заперечується; ідея єдності мікро- і макрокосму зникає; об'єктивується не тільки космос, а й сама людина. Духовний зв'язок людини з космосом розривається, душа людини визнається смертною і може існувати і функціонувати лише в тілі людини [67, с. 177]. Не дивно, що в європейській історії людина-творець шукає ідеальний світ, чудовий куточок природи, в якому він буде щасливий і захищений від суворих реалій життя. Для музичної пасторалі на етапі генези новоєвропейської музики «ідилічне стає одним з найбільш репрезентативних образно-емоційних топосів», – стверджує А. Коробова [53, с. 220].

Художня сутність музичної пасторалі, її образна система визначається багатьма чинниками, серед яких важливе значення набувають «постійні джерела музичного та поетичного рядів, які формують етимологію пасторалі», – пише А. Асфадьярова, дослідниця

цього жанру на матеріалі фортепіанних творів Й.Гайдна (2003) [7, с.7]. До *музичних* джерел інтонаційної лексики пасторалі відносяться тембри-образи музичних інструментів і сюжетно-ситуативні знаки, що втілюють «сцени музикування», а саме: інтонації пластичного походження; образні і сюжетно-ситуативні знаки театральної природи; орнаментальні структури. Важливе значення для інтонаційної лексики музичної пасторалі мають образи музичних інструментів, будучи «тими лексичними елементами ідилічної мови, що, в залежності від контексту, вносять смислові та емоційні відтінки в зміст музичного тексту» [там само].

Визначення. Після огляду існуючих музикознавчих концепцій зробимо спробу визначитися з межами явища. У широкому сенсі **пастораль** – це жанрова сфера європейського музичного мистецтва, в якому є типові і відмінності від інших жанрів антропологічної культури:

- в центрі пасторальної картин світу європейської пасторалі постає *образ людини* (поета-філософа) в її ставленні до природи як вищої гармонії, що дорівнює функції Богоспівкування (в чому ми вбачаємо сродність китайського світосприйняття світу, за Конфуцієм);
- по-друге, *антропологізм пасторалі* базується на **образі пастуха** (пастиря), який уособлює істотну відмінність від інших людей: це або цар, володар, король, або символ вищої влади на землі – Цар Ісус Христос, від імені якого йдеться про закони улаштування світу. Так вимальовується духовний вимір жанру, несподіваний для пересічного слухача, далекого від християнських скрижалей культури.

Образи природи вирізняються за предметностями:

- 1) **пори року** (весна, літо, осінь, зима),
- 2) **пейзаж**, закарбований географічно і представлений різними явищами об'єктивно існуючих реалій буття: ліс, ріка, море, степ, зірки, гори, луна;

3) **небесними світилами** – світло, сонцем, місяць на небі, космос; нарешті,

4) **алегорія Раю** (Бог-світло, янголи, архангели).

Надамо власне визначення пасторалі в музиці.

Пастораль – синтетичне мистецьке явище, духовний зміст якого відбиває органічний зв'язок людини-творця з фундаментальним онтокогнітивним трикутником «природа – Бог – людина».

У наступному підрозділі зосередимось на питанні: які методи обумовили концепцію дисертації, визнаючи поетику жанру пасторалі, її семантику та виконавські особливості?

1.2 Методи дослідження. Структурно-семантичний інваріант жанру

Як відомо, метод завжди обумовлений обраним матеріалом. Тому європейський жанр пасторалі з тисячолітньою історією передбачає систему міждисциплінарного синтезу, в яку мають увійти наступні інструменти аналітично-когнітивного дослідження:

1) *історико-типологічний* підхід – окреслює ретроспективу жанру пасторалі **за історичними стилями** європейської музичної культури: від бароко до романтизму (зокрема, окремі фрагментарно обрані зразки вокальної музики у зв'язку зі спеціальністю автора роботи (академічний вокал));

2) *жанрово-семіотичний* – враховує еволюційний рух пасторалі як ланки європейської музичної культури (умовно від Античності до Нового та Новітнього часу) при збереженні структурно-семантичних ознак первісного архетипу;

3) *когнітивний* підхід – розуміння жанру пасторалі як *структури*, вбудованої в художній організм музичного твору, яку можна позначити як когнітивну модель (за концепцією Л. Шаповалової) [121.]. Ця жанрова модель складає внутрішню форму пасторалі як світоглядної картини світу з усталеним образом людини (пастух, пастор), забезпечує її комунікацію та відбивається на мовно-семантичній специфіці творів з назвою «пастораль».

3) *Інтерпретативний* – вказує на можливість трактування історичних фактів та подій у герменевтичному ключі, тобто крізь призму виконавського інтересу то пасторалі як способу пізнання інонаціональної культури, її світоглядно-музичних втілень [122.].

4) *Семантичний підхід*. Важливим інструментом когнітивного аналізу є трактування пасторалі у світлі теорії музичного символу. У новітній колективній монографії автори розділу з показовою для сучасного стану української музикології назвою «Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз» зазначають, що «... запозичити узагальнення властивостей символу можна саме в Й. В. Гете: символ виявляє себе як тип, зразок, приклад; він нетранзитивний і зорієнтований на сприйняття / розуміння; нарешті, він існує заради себе самого (звідси його лаконічність, щільність, стислість)... Поета цікавив процес виробництва і сприйняття символів, згідно з усіма вимогами і традиціями романтизму, в якому мистецтво мислиться виразником того, що не можна висловити ніяким іншим способом, того, що вислизає з мовної сутності вираження: “естетичної ідеї” (І. Кант), “таємничої речі” (Ф. Вакенродер), “божественного, чисто духовного”» (Ф. Шлегель)» – пишуть Ю. Ніколаєвська та Л. Шаповалова в колективній монографії [78., с. 128]. Ці новітні характеристики символу в музичній творчості стануть у нагоді в аналітичних розділах, присвячених проявам пасторальності у китайській та українській народнопісенній традиції (див.: Розділ 3 дисертації).

Узагальнення матеріалу щодо екзистенції пасторалі в сучасній виконавській практиці здійснюється за допомогою історичного і порівняльно-інтерпретаційного підходів. Під час вивчення музичних творів з жанровим зд'ям «пастораль» використовується порівняльний метод, необхідний для вироблення жанрового інваріанта. Для обґрунтування ролі принципу стилізації в процесі жанрової еволюції пасторальної традиції задіяний *стильовий метод*, що розкриває взаємозумовленість історичного, національного та індивідуально-композиторського стилів.

5) *Духовний аналіз музики як ще один когнітивний підхід до аналізу пасторального твору*

У пропонованій дисертації домінує християнський модус пасторалі, пов'язаний із символікою Раю, Райського саду, Едему або Різдва – образу Христа як Пастиря людства. Є французька версія перекладу «пастораль» – «пастор», той, хто поєднує паству з Богом, дає поради до молитви. Пам'ять про Бога як Пастиря (Пастуха) унаочнюється в «пам'яті жанру»: пастораль як дзеркальний спосіб відображення Раю на землі. Цей етимон проглядає очевидно і в німецькій традиції пасторської музики, і в італійській різдвяній пісні (див. підрозділ 2.1).

Християнський погляд на походження пасторалі та її місію інакше висвітлює її роль в історії культури: не тільки з позиції античної «колиски» – культури буколістичної поезії, пізнього європейського антропоцентризму, а перш за все, з позиції *онтологічної першопричини* – первинності Бога-творця світу та людини (як Образу та Подоби).

Краса и світло образів музично-поетичної пасторалі має в своїй основі уособлення (в символічній формі) Раю на землі, про що знали творці перших опер, які були пастораліями, на що вказують дослідники [Р.Роллан, Т.Ліванова]. Може, саме тут слід шукати коріння явища повернення інтересу людини ХХІ століття до людини пасторальної, що уособлює чистоту життя і радість як мудрість, без ностальгії за втраченими ілюзіями?

Структурно-семантичний інваріант. Уважно вивчаючи джерела, присвячені пасторалі (як іноземні, так і вітчизняні), можна помітити, що усі автори вказують на повтореність одних тих самих (типових!) засобів музичної виразності. Мабуть, на їх основі й сформувалися слухацькі уявлення про стійкий комплекс пасторальної образності спочатку на сцені музично-театрального дійства, у синкрезі різних видів мистецтва, а потім вже і в інструментальній музиці, на ґрунті програмності з її пейзажно-зображальною емблематикою. Ми пов'язуємо роль цього типу аналізу зі слуховим досвідом людини, а не лише з семіотичним описом творів

пасторального змісту. Тому розпочнемо з установки на сприйняття слухача в сучасному комунікативному просторі, який має розпізнавати серед багатьох інших знаків культури «новевропейської людини» (Л.Баткін [10.]) саме пастораль.

У свідомості слухача закладено багато сюжетно-ситуативних речей, що належать пам'яті жанру «пастораль». Наприклад, пастуша песнь та образ-тембр дерев'яного духового інструменту (флейта, свирель, сопілка), чия семантика перейняла жанровий «код» сільського пленеру – вільного простору, відмінного від того, що прийде на зміну (урбаністичного, міського середовища), в якому буде жити зовсім інша людина (точно не пасторальна!). Тому саме вони набули методологічної вартості, склавши певний структурно-семантичний код (ключ його розуміння).

В європейській традиції за пастораллю закріпився характерний комплекс музично-виражальних засобів, таких як: дводольний ритм в ритмі сициліани (найчастіший розмір 3/8 або 6/8), чітка танцювальна симетрія фразування, паралельний рух голосів в терцію, витримані баси, що гудуть на зразок сільської волинки, утворюючи тембро-зображальний ефект. Цей пасторальний комплекс виявився настільки характерним та усталеним, що пройшов незмінним через століття (про що поетично і пафосно пишуть автори статті і з відомої музичної енциклопедії): «..від синкретичної античної еклоги, через театральну-драматичну гілку музичної пасторалі Нового часу (XV-XVIII), драматичну пастораль доби Ренесансу, продовживши розвиток в музично-театральній, камерно-вокальній, балетній музиці, актуалізуючись в георгіках XVIII століття (Шоста симфонія «Пасторальна» Л. Бетховена), пастурелях трубадурів, медитуючи в Різдвяних пасторалях, зберігаючи крихкий «пасторальний оазис» (за виразом Chew) в епоху романтизму, отримуючи “нове дихання” в стилістиці музичного модерну» [135.].

У творчості Л. Бетховена є зразок того, що він прийняв умовності пасторальної музики, що в його час втрачала позиції – це Шоста «Пасторальна симфонія» ор.68 (1808). Відомо, що сам Бетховен

охарактеризував цей опус як «більше вираз почуттів, ніж реалістичне зображення, живопис. Отже, ми бачимо, що віденський класик мислить як романтик, оскільки він зтурбований суб'єктивними психологічними станами перебування на природі більш ретельно, ніж його попередники. Пасторальні якості твору часто пов'язаного з тонально-гармонічним планом симфонічної форми Бетховена, яка частково втрачає внутрішній динамізм через незвичайний акцент на субдомінанті і до прийняття зазвичай повільного гармонійного ритму. Першу частину побудовано майже повністю на мажорних тризвуках. Ідилічні мотиви природи Шостої Бетховена – передвісники пасторалі композиторів-романтиків. Іншими словами, в цьому творі зафіксовано нову естетику людини пасторальної: перехід музично-театральної версії жанру в сферу інструменталізму, жанрової системи музики симфонічних жанрів. І це могло статися лише на підставі наявності структурно-семантичного інваріанту жанру.

Мальовничі сцени «на природі», що передбачають проточну воду або сцени полювання в лісі, пташиний спів присутні в музиці німецьких композиторів, (наприклад, у фортепіанному супроводі до «Die Forelle» Ф. Шуберта або увертюрі до «Freischütz» К.-М. Вебера). Тобто, пасторальні сторінки вже не пов'язані з релігійною традицією пасторства, а свідчать про антропологічну позицію – ідеалізації Природи як невтраченої духовної опори. Народжуються зразки пасторальних образів, в яких герой іронію (як у вокальній збірці пісень Ф. Шуберта «Schäfers Klage lied»). Природа як ідеал, досвід відтворення пасторальної музики архаїчного періоду, мабуть часів язичництва, коли вважалося, що природа є божеством, яке згодом втрачає силу впливу на людину цивілізації, набуває обмежень (аж до урбанізму межі ХІХ–ХХ століть). Приклад – «Сцена в полях» («Scène aux champs») з «Фантастичної симфонії» (1830) Г. Берліоза: тут звучить мелодія, що складається з нерегулярних виразних арабесок на сольному інструменті з акомпанементом. Звичайно, в оперному жанрі доби романтизму теж можна знайти образну сферу пасторальності, але саме як «фрагмент» в драматургії

цілого (наприклад, в статті Chew є вказівка і на такі приклади трактування пасторалі в оперному мистецтві XIX століття, як пісня моряка в Акті 1 та в пісня пастуха в Акті 3 з «Тристану та Ізольди» Вагнера) [135].

Отже, *структурно-семантичний інваріант пасторалі, дійсно, давно опрацьований дослідниками, хоча без задіювання цього терміну. Відпрацьований в практиці музичного театру в контексті розвитку опери як нової світоглядної моделі світу, пасторальний комплекс, або структурно-семантичний інваріант перейшов у систему інструментальної та оркестрової музики доби віденського класицизму, в її провідний жанр – симфонію. В повільній частині сонатно-симфонічного циклу (а також камерної сонати та сольного інструментального концерту) пастораль розквітає як зображальна картина природи у стані її гармонії та Божественної величі. В такому смисловому вимірі пастораль перетворюється на пасторальність (тобто жанр модулює у жанровість – свою інтонаційну проєкцію, за концепцією Л.Шаповалової [123.]).*

Розгляд пасторальної семантики в симфонічному жанрі не входить в завдання дисертації, автор якої є вокалістом. Тому залишається вказати на знаковий твір XIX століття, створеного П.Чайковським, який є неперевершеним зразком стилізації цілісної моделі пасторальної опери в середині конфліктно-психологічної драми. На співставленні двох історичних типів опери композитор вибудував «пружину» конфліктної драматургії, яка сприймається як така завдяки композиторській інтерпретації жанру пасторалі в її французькій версії (див. підрозділ 2.4).

Висновки до Розділу 1

Сучасну історіографію пасторалі в музиці репрезентують праці Chew, А. Коробової (2008), Тейлора (Taylor, 2015), колективної статті L. Sharovalova., Chernyavska M., N. Govorukhina, Yu. Nikolaievska (2020) та ін. Ґрунтовні огляди наукових джерел, присвячені пасторалі як культурному

феномену, можна віднайти в авторитетних виданнях. Зокрема, такий огляд здійснено у *Grove Music Online* (Chew and Jander, 2001).

Одним з новітніх досліджень пасторалі в музикознавчому дискурсі є колективна стаття «Пастораль в інструментальній і вокальній музиці XVIII–XXI століть: жанровий інваріант та виконавська специфіка» (Л. Шаповалова, М. Чернявська, Н. Говорухіна, Ю. Ніколаєвська, 2021) [151.]. Автори, розробляючи універсальний підхід до жанрового інваріанту пасторалі в різних національно-стильових контекстах її музичного буття, вказують на дискусійне коло питань. Так, педалюються імена дослідників Bryan Loughrey (Loughrey, 1984) [141.], Paul Alpers (Alpers, 1986) [132.] та Lavis (2014) [140.] стосовно художньої літератури та поезії, які актуалізують вивчення пасторалі як історичного та сучасного тематичного напрямку. Над модусом пасторалі розмірковували Paul Kane (Kane, 2004) [139.], який наполягає на позажанровій її природі, та А. Коробова, яка запропонувала власне визначення модусу пасторалі, як «спосіб існування жанру в його музичних різновидах, в яких кристалізується суто *музичний образ* пасторального жанру» [52., с. 205].

У пошуках специфіки пасторалі в музиці будемо спитатися на це визначення як базове для подальших музикознавчих рефлексій, оскільки воно спирається на модус, а модус означає тип семантики. Цього достатньо для характеристики ціннісного погляду на цей жанр в концепції людини пасторальної (*homo pastoralis*). Принаймні, ця когнітивна ситуація краща, ніж коли пастораль пов'язують лише з програмним зображенням картин природи музичними засобами (досить поширене трактування, яке ми вважаємо збідненим, таким що не відповідає духовному змісту та історичній генезі жанру).

Таким чином, вчені поєднуються у твердженні, що пастораль є мистецьке явище художньої культури Західної Європи, за яким закріплено розгалужену систему, що об'єднала багато історичних, філософських, позамузичних та музичних ознак пасторального світобачення (через

онтологічний зв'язок людини та природи). Однак наведений історіографічний аналіз не виявив наявності виконавського дискурсу в авторитетних наукових джерелах. Тому ми обираємо когнітивно-інтерпретативний підхід до історичної реконструкції пасторалі як художньої традиції музичної культури Нового часу на ґрунті моделювання віртуального концерту «Пастораль в музиці», що складається з сучасного репертуару співака (сольного академічного мистецтва, або хориста). Також будуть залучені виконавські сили автентичного напрямку, що обумовлено зверненням до виконання народної пісні української та китайської пісенної традиції.

Отже, можна стверджувати, що пастораль в європейській музиці (від опери до симфонії, від мадригалу – до різдвяної меси, від колядки – до пісні-романсу) – це один з духовних вимірів людини, спосіб світобачення та світоспоглядання, при якому панує довіра до Бога, спокій і радість душі, чого так не вистачає людині XXI століття.

РОЗДІЛ 2

ЛЮДИНА ПАСТОРАЛЬНА (НОМО PASTORALIS)

В МУЗИЦІ XVII – XX СТОЛІТЬ

... Минулими окреслюються межі рефлексії на сучасне *Я*.
Одночасно ці межі діалогічно розмикаються,
вміщуючи в мислення *нашу* інакшість.
Л. Баткін [11., с.57].

2.1 Світоглядні функції жанру в «картині світу» європейської людини

Людині завжди було небайдуже власне ставлення до природи як об'єктивної реальності, через яку розкривається суб'єктивний світ власне вищого творіння Бога – людської душі (*Я*). Для європейської людини XIX століття її душа складає першочергову цінність (для прикладу назвемо музику Верді, Чайковського, Доніцетті, Шопена, Шумана та ін.). На відміну від XVII століття (Бах, Гендель), в якому композитори знали Небо (Бога), тому художній світ їх творів відрізняється онтологічно. Суб'єктивна творчість композитора стає об'єктивною цінністю для виконавця (інтерпретатора музичного твору) і слухача (від комунікації з яким залежить суспільна вартість-ставлення: чи хороший твір написав композитор?).

Закон переходу суб'єктивного в об'єктивне складає один з механізмів мистецтва як творчості, його сприйняття й розуміння. Іншим помітним «механізмом» відстеження стосунків людини та природи є закон переходу зовнінього у внутрішнє (або навпаки). Таким чином, ми позначаємо фундаментальну властивість людської самосвідомості до моделювання художнього світу у своїй творчості. Перейдемо до короткого історичного екскурсу з метою вивчення національних та стильових контекстів буття пасторалі в новоєвропейському мистецькому просторі.

2.1 Епоха бароко

Італія. Літературна пастораль Відродження стала «колискою» для камерно-вокальної пасторалі (сфера творчості мадригалу з його стилістичними відмінностями від «сільської» тематики – *rustica*). Від неї тягнуться нитки і до основного жанру раннього бароко – пасторально-міфологічної опери. Про це написав Р.Роллан: «...жоден рід драматичної дії не пристосований настільки для як пастораль, що вимагає ніжних гармонійних мелодій» [96., с. 62]. При этом в пасторалях більш цінували поезію, ніж мелодію; вони виявилися спорідненими поетичним текстам флорентійської *dramma per musica*.

У фундаментальній музичній енциклопедії Grove Music Online (2001) представлений розгорнутий розділ, присвячений пасторалі в музиці. Chew і Jander [135.] задокументували погляди різних авторитетних дослідників з посиланнями на нотні приклади. Окреслимо рух наукової репрезентації жанру пасторалі, спираючись на положення та факти, викладені в цьому авторитетному виданні для «портрету» жанру в інтер'єрі історичної документалістики.

Вважають, що італійські композитори XVI – XVII століть створили класичний репертуар, пов'язаний із музикою Різдва, який згодом став звичайним явищем і уособив загальноєвропейську традицію. Достовірно історія пастирської музики ще недостатньо вивчена: ніхто не може сказати, де були засвідчені пастирські пісні раніше – у Німеччині чи Італії? Невідомо також, чи були іспанські та латиноамериканські Вілансіко поширені в інших країнах Європи як *ще одна пастирська традиція*? Посилання на пасторальну музику до Різдва було зроблено Кастальдо; він є одним із тих, хто стверджував, що цей звичай був встановлений святим Каетаном (Гаetano) після видіння, яке йому було напередодні Різдва 1517 року.

Найдавніша колекція різдвяних пасторалей в Італії зветься «Pastorali concnti al presepe» Франческо Фіаменго (1637), написана для святкування Сочельника свого покровителя в Мессіні. Цей збірник містить прототипи найпізніших італійських пасторалей, як вокальних, так й іструментальних, в тому числі сонатна композиція для двох скрипок, альту, Trombone ò Leuto.

Багато пасторальних мотивів популяризувалися в тріо-сонатах А. Кореллі. Ці мотиви містять ритмічні мелодії в трьохдольному метрі (3/2, пізніше 6/8 або 12/8) в поєднанні руху, помітне використання паралельних терцій, бурдонний бас (наслідування волинці), симетричні будови фраз. Такі особливості помітні в музиці італійських вівчарів (піферарі), гра яких була записана на шаумі та волинці на Різдво в містах від початку ХІХ століття; розумно припустити, що цю музику, можливо, культивували в ХVІІ столітті, та що її наслідували в пізніших пасторалях. Подібні мальовничо-картинні мотиви були присутні в музиці ще в 1581 році в мадригалі Маренціо; вони зустрічаються також у Фрескобальді *Capriccio fatto sopra la Pastorale*.

Пасторалі для органу, аналогічні останнім, були написані в ХVІІ столітті в Італії та інших місцях багатьма композиторами (Бернардо Паскіні, Циполі і, можливо, Й.С.Бахом). П'єси для клавесіна також іноді були пасторальними, особливо з назвою «мюзет» (за межами Італії). Отже, італійські та німецькі пасторалі були покликані емоційно посилювати відданість релігійному культу Христа-немовля. Відомі ранні зразки італійської вокальної різдвяної пасторалі в дусі колискової – *ninne*, створені Франческо Дуранте, Паїзієлло, Чимарозою (ця традиція проіснувала до ХІХ століття). Пасторалі Фіаменго та інших італійських композиторів ХVІІ ст. іноді містять ефект відлуння: вони продовжувалися як особливість пасторальної музики пізнішого часу за межами Італії.

Інший пасторальний прийом – діалоги між алегоричними персонажами – також трапляються в італійських пасторалях ХVІІ століття. Кантати з алегоричними персонажами та пастирськими характеристиками писали

Алессандро Скарлатті, Антоніо Кальдар. Доменіко Скарлатті написав схожі кантати в Лісабоні в 1720-х роках на іменини короля, що припадали на різдвяний час. Пасторальні мотиви використовувалися у літургійній музиці: Дуранте написав пасторальну «Глорію».

Існували італійські різдвяні мотети, що містять секції з органом і басами та мелодії, гармонізовані у терцію. Лейхтентритт у своїй «Історії мотету» (*Geschichte der Motett*, Leipzig, 1908 р.) описав один такий мотет Карісімі, датований 1675 роком. На початку XVIII століття традиції пасторальної музики вже широко використовувалися у великих жанрах – ораторіях, *Concerto Grosso*.

Різдвяні кантати містять вокальні та інструментальні пасторалі (мають назву «симфонія»), у яких пасторальний «словник» минулого століття досяг свого класичного вираження. Ці пасторалі багато в чому майже не відрізняються від сицилійських. Їх темп часто – *Largetto* (хоча думка про правильний темп італійської пасторалі – не швидко, чи і не повільно – не було одностайною навіть у XVIII столітті); розмір часто становить 12/8 чи 6/8; мелодії мають довгі органні педалі, або хоча б часті «точечні» педалі на тоніці та домінанті; різницю між групами концертино і ріпієно. Такі ж саме особливості походять з текстів пасторальних концертів італійських авторів: наприклад, «Різдвяний» концерт А. Кореллі «*Fatto per la notte di Natale*», опублікований посмертно в 1714 під опусом ор.6 №8. Численні концерти, а потім і *симфонії* з пасторальними мотивами цього стилю, ймовірно в наслідування А. Кореллі (хоча їх хронологія не відома), були написані його італійськими сучасниками і наступниками, включаючи Тореллі (опубліковано в 1709), Манфредіні, Локателлі, Феррандіні, Джузеппе Валентині.

Даніель Болліус Майнца у своїй пасторалі «*In Joseph lieber Joseph Mein*» (до 1628 р.) намагався примирити німецькі та італійські традиції. Джозеф Лібер був пов'язаний з німецьким та слов'янським звичаєм «розгойдувати немовля Христа». Шютц у своєму творі «*Historia der ...*

Geburth Gottes» (1664) також послався на цей звичай, помістивши мотив «качання» в бас, що нагадує тй прийом, яким користувалися Мерула та Монтеверді в колисковій Арнальті у II акті «Коронації Помпеї» (1642).

Більш тривалий вплив зробили католицькі збірки гімнів у Німеччині та Богемії. У XVII столітті єзуїти скористалися збіркою гімнів як знаряддям контрреформації; і нові тексти, багато з яких написані на старі мелодії, до цих збірок включені пастирські тексти, які, так само що й італійські пасторалі XVII-го століття, були покликані викликати сильні релігійні емоції. Єзуїт Фрідріх Шпеє фон Лангенфельд включив низку пастирських текстів до своїх популярних «Різдвяних пісень» (1628), які були широко поширені та перекладені чеською мовою (1665). Цей квазідраматичний стиль разом із ідилічними різдвяними піснями (такі, як пісні Адама Мічні) сприяли формуванню *пастурелі*.

Пасторальна драма XVI століття та трохи згодом флорентійська *dramma per musica* стали першим досвідом здійснення синтезу поезії та вокальної мелодії. Ще пізніше принцип синтезу мистецтв спрацює у різних театральних виставах XVII – XVIII ст. Жанр пасторалі в Італії відрізнявся різноманіттям форм та масштабів: опера, балет, опера-балет, театралізовані серенади, пасторальні (вставні) сцени в рамках опери-*seria* та ліричної трагедії. Алессандро Скарлатті – один із членів Аркадської академії, голова неаполітанської школи, приділяв значну увагу пасторалі. Його опери рясніють зверненням до пасторальних тем і образів. Їх функції різні: найчастіше пастораль відтіняла контраст до драми почуттів, що розгортається (цю лінію продовжить «Орфей» Монтеверді). Будь-яка арія відбивала єдність героїчного та ідилічного. Пастораліями були перші опери "Дафна" Пері (1594), "Еврідіка" Каччіні (1600). Завдячуючи опері, *пастораль* набула автономності та особливої шляхетності в показі людини високого духовного складу.

«Орфей» Монтеверді (1607), відштовхуючись від пасторалі, є досвідом драматизації пасторалі (1 дія, картини природи і щастя любові), у зв'язку з

трагічним сюжетом, і трансформуючи ідею ідилії в драму почуттів. Забігаючи наперед, вкажимо, що після кризи опери-серія пастораль змінила свій жанровий статус – перейшла з аристократичного в демократичний хронотоп. Умовність як художній принцип пасторалі (ідеалізований світ відсутніх пристрастей) трансформується у реалізм опери-buffa з елементами гумору, показом сільського побуту, безпосередності почуттів та любовних переживань простих людей (опера 1754 року “Сільський чаклун” Галуппі).

Цікаво, що сформувавшись у вокальному мистецтві, жанровий комплекс пасторальності (=тип семантики) був освоєний інструментальною музикою (соната, концерт). Назвемо його складові:

- повільний темп (Andante);
- спокійний рух сициліани (3/8, 6/8 або 12/8);
- плавність, поступовість мелодики узагальненого плану, без індивідуалізації (пастуша пісня);
- терцієві втори в тембровому звучанні дерев'яних духових або скрипок, що імітують звучання сопілки в полях.

Яскравим підтвердженням цієї інваріантності пасторального жанру є тріо-сонати № 6 італійця А. Кореллі: теми будуються на контрасті м'якої ідилії (Largo) та танцювальної стихії (Giga). Повільні частини тріо-сонат Кореллі містять тематизм оперного аріозного стилю, в оригінальному світлі репрезентуючи лірику об'єктивного типу.

Широко пастораль представлена і в творчості А. Вівальді, про що свідчать програмні назви його опусів у жанрі концерту: «Пастушка», «Пори року», «Пастораль» та ін.

У комічній опері другої половини XVIII століття пастораль зберегла свою семантику (сюжет, тип героїв, образний та чуттєвий устрій), збагатившись інтонаційними елементами сільського пісенно-танцювального колориту (наприклад, через темброву імітацію та звукозображальність в мюзеті – «волинковий комплекс»).

В добу оперного романтизму (Россіні, Верді) та веризму (Масканьї, Пуччіні) пасторальна жанровість збагатилася ще більше, за рахунок поетичних сторінок оперного стилю геніальних італійських композиторів, у яких природа слугує людині Божественними декораціями для розкриття людського кохання та захоплення красою навколишнього світу.

Отже, поезику пасторалі як світоспоглядання складає ідеалізація природи та наслідування їй. Контрапунктом до цієї теми слугує «пастуша» любовна лірика в широкому семантичному діапазоні: від аристократичної «гри в пастушків та пастушок» в опері-seria до демократизації образів простонародного життя (сільський сюжет з показом простих селян, носіїв високого морального кодексу) в італійській опері-buffa (класичним прикладом є арієтта Дж.Паїзієлло «Nel cor rій non mi sento») та пізніше в австро-німецькому зінгшпілі.

Франція. Перші оперні зразки у Франції були пастораліями. Саме пастораль в найбільшій мірі відповідала естетиці класицизму, що базувався на принципах гармонічності та врівноваженості. Крім того, театральна пастораль завжди була музичним жанром, що входив до складу придворного балету (ballet de cour) та різних музично-сценічних видовищ. Першим французьким операм передували малі жанри: наприклад, пасторальний діалог на три голоси «Невдячна німа» Р.Камбера (на вірші Перрена). Вже у 1659 році відбулась прем'єра першої французької «комедії на музиці» «Пастораль Іссі» (музика не збереглася). Ще дві пасторалі «Помона» (1669) та «Прикрощі та радості кохання» того ж автора на лібрето Г. Жильбера, що відбулись на сцені Королівської академії музики в 1671 році [17., с.370].

Безтурботний, споглядально-гедоністичний, позбавлений психологічних пристрастей світ пасторалі стає втіленням «галантного стилю». Н. Буало чітко сформулював естетичні правила своєї епохи у трактаті «Поетика» (1669). Одним з канонів французького класицизму стало твердження в якості ідеалу мистецтва образу пасторалі як *буколики та ідилії*, що відображають мову почуттів у музиці та поезії: Яскравим втіленням

жанру пасторалі в оперному мистецтві Франції стала творчість Ж.Б.Люллі, законодавця головного жанру – ліричної трагедії. Хоча віднести твори цього майстра цілком і повністю до пасторалі не можна, бо до неї не зводяться головні нитки сюжету ліричної трагедії. (Виняток становить героїчна пастораль «Ацис і Галатея», про яку пишуть музикознавці як спробу композитора в пізній період вийти за межі впливу ідилічного світогляду, за зауваженням В. Брянцевої [14.].

Пасторальні образи увійшли до ліричних трагедій Ж.Б.Люллі в якості образного контрапункту до сцен фантастичного, героїчного чи урочисто-видовищного характеру. Пастораль у сюжетах, пов'язаних із подвигами героїв, їх перетвореннями та спілкуванням з богами, різними здається ніби відтіняє ідеальний світ простої людини, де панує любов і злагода, символізуючи образ Раю. Наведемо приклад із опери «Тезей» Ж. Б. Люллі зі складною фабулою на основі античного міфу.

Опера містить контраст демонічного та ідилічного: ніжна танцювальна пастораль із IV-ї дії протиставлена похмурому хору тіней III-ї дії. Характерна жанрово-стилістична основа цього типового зразка пасторалі складається таким чином: плавний мелодичний рух паралельними консонансами (терції, сексти як знак дуєт-згоди) у виконанні флейт та гобоїв, що імітують тембр пастушої сопілки; закругленість синтаксичних будов [64., с. 324]. Цей жанрово-стилістичний комплекс збережеться як пасторальна емблематика в музиці наступних епох та національних шкіл.

Традиція Г.Ф.Генделя – видатного мастера, який надав зразок творчого синтезу різних національних шкіл і створив загальноєвропейський стиль. В жанрі пасторалі ним здійснено: 1) розширення семантичних меж; 2) від зовнішньої програмності (звуконаслідування); 3) затверджено домінування поетичного світоспоглядання. В цілому це призвело до демократизації аристократичного жанру завдяки показу картин природи та народного життя,

без умовностей міфологізації (стилізованої «гри» в пастухів, сільських парубків та дівчат та ін.).

Можна вбачити шлях спадкоємності між Кореллі та Генделем (порівняємо Мюзет із Кончерто гресо Генделя № 6 і Пастораль із Кончерто гресо №6 Кореллі). Є новаційні риси жанру у творчості композитора: героїзація (III ч. кончерто гресо № 7 та його «Нотпріре» – танець народного походження).

Первинним закріпленням жанру у церковній культурі з'явилися різдвяна пастораль, у яких зберігалася «... схильність не так до викладу подієвого сюжету, як до емоційного і розумового значення для людини», – пише А. Коробова [52., с. 17]. Музикознавець відзначає також характерну для пасторальної семантики модель *барокового двосвіття* (онтологічний принцип духовної вертикалі) – єднання горнього і дольного в події Різдва («ангели з пастирями славословлять»).

Зробимо висновок, важливий з точки зору визначення онтогенези пасторалі як музичного феномена: у ній відразу був відсутній внутрішній антагонізм, що проявився пізніше в романтичній естетиці (у будь-якій варіації: світу видимого (природа, суспільство) і невидимого (небо, рай); людини (зовнішньої та внутрішньої)). Важливо також, підкреслити театральність (видовищність) музичної пасторалі, якою вона була на етапі підготовки появи оперного жанру з його новим світоглядом.

Сфера героїчності в добу європейського бароко та класицизму була тісно пов'язаною з образом людини, яка виборює ідеали суспільства (і навіть гине заради них), в той час як пастораль увиразнювала образи природи, яка слугувала прекрасними «декораціями» людських діянь. Яскравим апологетом героїчного в музиці був Г. Ф. Гендель – один з активних учасників «Аркадської академії», разом із іншими музикантами та поетами, своїм мистецтвом прагнув протиставити загальному падінню художнього смаку музичне втілення ідилії пастушого життя, що продовжує традиції античності.

Він створив 47 оригінальних опер, серед яких простежується пасторальна лінія. Згадаємо з цього приводу ім'я З. Юферової, провідного музикознавця-історика харківської наукової школи, якій належать статті, написані у 1980-ті роки, в яких Г. Ф. Гендель постав як центральна постать європейського бароко, митець, який сформував жанровий інваріант ораторії [130.].

Перше звернення композитора до пасторалі відбулось в опері «Флориндо», де органічно поєднано вишуканість мистецтва *bel canto* з щирою наївною красою народної пісенності. У третій пасторальній опері «Вірний пастух» І. Федосєєв визначає «переважання танцювальності в основній частині спектаклю, драматизація дивертисментних номерів, сполучення елегантності танцю з глибиною втіленого афекту та легкості *bel canto*» (пер. мій – Х.Л.) [115.].

У опері «Ацис і Галатея» важливим відкриттям є можливість сполучення пасторальності та героїки, «Ксеркс» - близький до типу ідилічної пасторалі. Останнє звернення до пасторалі на античну тематику – опера «Гіменей» – стала довершеним зразком драматизованої пасторалі.

Після занепаду опери-*seria* пастораль не зникла, а перейшла з аристократичного хронотопу в демократичний. Умовність як художній принцип пасторалі (ідеалізований світ відсутніх пристрастей) трансформується в модус художності опери-*buffa* з показом сільського колориту, безпосередності почуттів простих людей (опера 1754 року «Сільський колдун» Галуппі; «Мирошниця» Паїзієлло, 1788 року). В комічній опері другої половини XVIII століття пастораль зберегла певним чином своє семантичне коло (сюжет, тип героїв, образно-емоційний устрій), збагатившись інтонаційними сегментами національного пісенно-танцювального колориту («волинковий комплекс», мюзет).

*Світоглядну функцію (як показник поетики пасторалі) становить ідеалізація природи і наслідування їй. Контрапунктом до неї слугує любовна тематика в широкому семантичному діапазоні: від аристократичної «гри в пастушків» в опери-*seria* до демократизації образів при показі*

простонародного життя (сільський сюжет з показом селян як носіїв високого морального кодексу) в італійській опері-buffa. Класичними прикладами слугують арієтта Дж. Паїзієлло «*Nel cor non mi sento*»), інші зразки німецького зінгшпілю.

В. А. Моцарт. Зазначимо, що він був першим, хто у своїй оперній творчості здійснив «модуляцію» пасторалі в демократичний бік, створивши її лірико-пісенний, народно-жанровий різновид, відповідно до законів жанру зінгшпіля (приклади вказує Є. Чигарьова: дуети Паміни і Папагено №7 з «Чарівної флейти» і Блондхен та Осміна №9 з опери «Викрадення із сералу»). Фактично, наданий музикознавицею семантичний комплекс співпадає із зазначеним вище: «... простота мелодичного та ритмічного малюнку, розмір 6/8, переважання збільшених зворотів, періодична структура, близькість до пісенно-танцювального жанрового прототипу» [120., с. 226]. До цього ідеалу буття, сокровенності серця (у моцартівському розумінні) належить і дует Мазетто і Церліни (там само).

Пасторальний спосіб світогляду припускав втілення життя людини на пленері в гармонії божественного (природа) і людського (мистецтво). І в цьому сенсі він становив етос пасторальної опери. Хоча вже юний В. А. Моцарт відчув скуту умовність сформованих стереотипів жанру, хоча і віддав данину пасторальній традиції у своєму ранньому оперному опусі «Бастьєн і Бастьєна», написаному у 12 років.

Цікаво, що В. А. Моцарт базувався на принципі стилізації, маючи в якості зразка (моделі) оперу Ж.-Ж. Руссо «Сільський чаклун» (про що зазначено в партитурі видавцем). Усі типові рівні жанрового першоджерела (сюжет, композиція, музично-стилістичний комплекс пасторальної виразності) наявні у творі майбутнього реформатора опери. Причому в німецькому перекладі текст припускав пародію на французького автора. Однак музика юного автора цілком відповідала духу руссоїстичної філософії («назад до природи»). Вона сповнена свіжості і безпосередності почуття, хоча це не врятувало оперу від ходульних художніх рішень і зрештою — від

забуття, оскільки історичний час жанру вже минув і він втратив актуальність; змінилися соціокультурні обставини, що детермінують розвиток музичних смаків публіки, та й естетичні вимоги самого В. А. Моцарта до театру і його завдань. Так, індивідуальний моцартівський стиль не впізнається в «загальних місцях» арії Бастьєна: панує жанровий стиль пасторалі, що простежується в її менуетній ході, світлій тональності (Ля мажор), імітації сільської волинки (у басовому супроводі теми середнього розділу); в оспівуванні кадансових зворотів у мелодії (основного тону та домінанти). І все ж таки, узагальнюючи пошук наявності пасторалі в оперній та інструментальній творчості видатного композитора, ми відзначаємо дію пасторальності в його стильовій системі. Яким чином? Через жанровість — «інтонаційну проекцію жанру» (за визначенням Л. Шаповалової [122]⁷), дію стійкого семантичного комплексу, закріпленого за пасторальною картиною світу.

Розглянемо пісні В.А.Моцарта у світлі емблематики пасторальної тематики його історичної доби на національно-мовного контексту Відня.

Художня свідомість композитора, відбита у структурі музичного твору, сприймається як суб'єктивний образ об'єктивного світу. В аналізованих вокальних творах Моцарта саме воно репрезентує авторське ліричне *Я*, в той час як зовнішній світ пасторалі належить саме об'єктивній реальності. Предметом лірики постає зміст внутрішнього життя людини, її свідоме *Я*. Тому будь-яке явище та подія життя в ліриці відтворюється у формі суб'єктивного переживання. Категорія свідомості – це вища форма психічного відображення, властива суспільно розвиненій людині. Свідомість композитора – це здатність моделювання дійсності з допомогою системи принципів музичного мислення.

⁷Розрізнення жанру та жанровості є методологічно важливим, оскільки і з пастораллю відбудеться така модифікація. Жанр володіє повнотою внутрішніх зв'язків та рівнів організації, складаючи цілість в певний історичний час, в оперному мистецтві доби бароко. У подальшому, від цієї цілісної моделі людини пасторальної відокремлюється інтонаційний комплекс і входить в іншу жанрову систему (модель буття) як одна із складових вищої художньої цілісності (симфонії ораторії, сонати, інструментального концерту).

Художню свідомість розрізняють за її модусами. У контексті музики Є. Назайкінський визначає це поняття так: «Музичний модус є цілісний, конкретний за змістом, художньо опосередкований стан, що об'єктивується в музиці в різних формах, різними засобами та способами» [77., с. 239].

«Модусом можна назвати ту образну, звукову, тональну і якусь взагалі атмосферу, в яку занурений константний музичний предмет» [там само; 193]. Різні модуси виявляють сутність можливих станів. Музичний модус зберігає глибокі особистісні переживання. І якщо Є. Чигарьова [120.] вирізняє лише дві провідні образно-тематичні сфери – героїко-патетична та лірико-ідилічна, то в В. Конен [50] – п'ять образних сфер, які містить інструментальна музика: скорботна, героїчна, героїко-трагедійна, жанрово-комічна, чуттєва. Жанрове ім'я «пастораль» серед них відсутнє!

У процесі аналітичного відбору, серед інших ліричних модусів свідомості як носіїв авторського Я Моцарта виявлено й пісні пасторального змісту. Важливим є диференціація образів на *об'єктивні*, пов'язані з природою та навколишнім оточенням, та *суб'єктивні*, чуттєво-сентиментальні, що оспівують любов як душевний стан людини. До першої з них слід віднести семантику пасторалі та споглядання, до другої – зразки любовної лірики, роздумів, скорботи. Кожному з модусів відповідає своя стилістика з відповідними інтонаціями, ритмоформулами, тональним вибором.

1. Пасторальність наявна в пісні «*Вы, птички, каждый год...*» (листопад 1777). Тональність C-dur. Тема в дусі арієтти поєднує тонкий, чуть іронічний гумор з м'якою делікатністю, сердечністю. Відчуваємо стрункість і водночас свободу висловлення (один з перших у піснях Моцарта досвідів наскрізного розвитку теми-мелодії). Знаки, що відтворюють образ природи через «дзеркало душі»:

- «вигук» (октавний висхідний хід – вираження захоплення);
- «переконання» (повтор мелодичного звороту в іншій теситурі та із зміненним продовженням);

- «заклик» (хід на кварту до Υ ступеня);
- «сходження» (низхідний рух мелодії); «повторення» (музичний мотив повторюється кілька разів);
- умиротворення (нисхідна мелодія в діапазоні квінти).

Для відображення явищ природи Моцарт використовує наступний комплекс інтоном та похідні від них варіанти: стрибки на невеликі інтервали з їх повторенням; низхідний рух мелодії; низхідний рух мелодії в діапазоні квінти. Семантичною константою пасторальної сфери є знак «наслідування» (стрибок на вузький інтервал із затакту із секундовим заповненням та його повторенням).

2. Пасторальне споглядання характерне для пісень «Задоволення життям» G-dur (кінець 1780) та «Умиротворення» B-dur (травень 1785). Обидві написані в куплетній формі; їх можна віднести до жанру елегії, про свідчать темп (Andantino, Moderato), віршований розмір. Перша з них є зразком тонкої індивідуалізації побутової пісні з характерним народним складом, де виявляються сердечність, світла радість. Друга – наповнена ліризмом. Розмір – 6/8 (ямб), «закруглені» закінчення (каденційні побудови з терцієвим оспівуванням основного ступеню лада).

Семантичні знаки, найбільш характерні для пасторальної «фігури споглядання», – це «повтор», «світлі радісні почуття» (висхідні та висхідні ходи за звуками мажорного тризвуку), «елегічна інтонома» (висхідний хід мелодії на сексту), «спокій (низхідна секста Ξ). Для семантики споглядання Моцарт застосовує висхідні та низхідні сексти; повторність мелодичних оборотів; ходи на вузькі інтервали, або по звуках мажорного тризвуку.

Стильовими константами є знаки «кружіння» (замкненість, перетікання одного звуку в інший) та «неспішності» (ходи на вузькі інтервали з повторенням кожного тону та акцентуванням сильної і відносно сильною часткою).

3. Чуттєвість – домінанта суб'єктивно-лиричної пісні Моцарта: до неї слід віднести наступні твори: «*Покой, словно прежде, мне сердце наполнил...*» (1775), «*О, цитра...*» (кінець 1780), «*Ах, если б я сказать умела...*» (апрель 1782), «*Волшебник*» (1785), «*Прощальная песнь*» (1787), «*К Хлое*» (1787). Рухливість душевних станів не залишає за собою певної закріпленості тональної семантики: кожна з пісень має нову тональну сферу (F-dur, C-dur, G-dur, g-moll, f-moll, Es-dur).

Жанрові прообрази чуттєвої пасторалі поєднані з іншими жанровими ознаками – канцонетти, арієтти, елегії. Типові семантичні знаки – «спокій», «сходження», «заклик», «світлі радісні почуття», «увага» (хід на квінту угору I–У), «вигук», «повтор», «секстова, елегічна інтонація». Тож «галантний стиль», що характеризує любовну пастораль, закріпився у камерно-вокальному стилі В.А.Моцарта. Пасторальний словник виражений такими інтонаціями, як: висхідний і низхідний рух мелодії, ходи по звуках мажорного тризвуку, висхідна та низхідна секста, багаторазовий повтор одного тону, висхідний хід на кварту, квінту та октаву, повторення музичного фрагмента кілька разів (закріплення модусу). Більш того, за часів Моцарта вже була сформуована пасторальна інструментальна традиція як певний хронотоп, з характерним мовно-семантичним комплексом, до якого увійшли::

- танцювальний ритм (в розмірі 3/8 або 6/8, 12/8);
- паралельний рух голосів (вторі в терцію або сексту) на тлі утриманого («волинкового») басу;
- пісенна мелодика узагальненого типу, симетричний синтаксис;
- темброва характерність (флейта, гобой,) як атрибуція вівчаря;
- звуконаслідування прийомів гри на дерев'яних духових та ударних інструментах (наприклад, тамбурин) для відтворення ефекту плерного простору.

Резюме. Онто-сонорний «ген» пасторалі являють людський голос і пастуша свирель, а також пейзажний звукопис (спів птах, дзюрчання води), просторовий образ природи. Усі комуніканти пасторалі знаходяться в повноті

дружнього спілкування/перебування на пленері, їх стан гармонійний, умиротворений. На думку Дж. Хопеса (Jeffrey Hopes, 2017), в ідеалізованому звуковому пейзажі пасторалі «важливі не стільки звуки пісні музи, сопілки пастуха, пісні солов'я, луна або дзюрчання струмків самі по собі, скільки їх сукупне буття, *середовище, в якому пасторальність набуває оригінальності*» (курсив мій – Х.Л.) [137.].

Важливе значення для інтонаційної впізнаваності пасторалі становлять образи музичних інструментів. До *музичних джерел* інтонаційної лексики пасторалі відносять «кочівні» тембри-образи музичних інструментів та сюжетно-ситуативні знаки, що втілюють сцени музикування; до *позамузичних* – інтонації пластичного та театральної походження; а також орнаментально-звукові структури для відображення просторовості довкілля. Як приклад назвемо мініатюру Ж.-Б. Векерлена «Тамбурин», що широко затребувана в концертному репертуарі вокалістів: витончена пісенно-танцювальна хода з нехитрою мелодикою (в обсязі терції та чистої квінти з постійним повтореннями); любовний сюжет про страждання пастушка у двочастинній безрепрізній формі (АВ); мюзетний органний пункт на тоніці в басу, імітація ударів тамбурину – вся ця стилістика вимальовує світ сільської природи – **життя як ідилії**.

Італійський оперний театр ХІХ століття (Россіні, Верді та Масканьї, Пуччіні) збагатив сферу пасторальності поетичними сторінками в сюжетах, де природа (пастораль) з'являється в моменти психологічної повноти переживань буття людського серця: через Любов розгортаються почуття величі та краси Божого світу. На думку А. Коробової, з усього розмаїття жанрово-стилістичних моделей пасторалі, актуалізованих музичною творчістю Нового часу, найбільш затребуваною виявилася галантна пастораль, що пояснюється «тим тяжінням, яке відчуває сьогodнішня культура (і не лише музична) до “образу світу” епохи бароко та його атрибутики» [52., с. 208]. Не можна не погодитися з цією думкою стосовно

світла музики бароко, втім є припущення, що дослідниця перебільшує значення саме французької традиції версії жанру (або, скоріше, танцювальної її сутності) і недооцінює теоцентричну картину світу європейського бароко. За зовнішньою символікою Аркадії проглядає прихована любов до Божої природи (натури) як культу краси, Райського саду. Пастир – Христос, король – пастух своєї пастви: таким був «код» європейської пасторалі в її кращих зразках (творчість Ж.-Б.Люлі, Ж.-Ж.Руссо).

Отже, концепція дослідження, присвяченого пасторалі в музиці, базується на християнській онтології, до якої належить і історія музичної пасторалі часів середньовіччя, відродження та бароко, що в цілому надає узагальнене уявлення про еволюцію самосвідомості європейської людини, зокрема, світоглядної функції музичного жанру пасторалі.

2.2 П. Чайковський. Інтермедія «Щирість пастушки» з опери «Пікова дама»: стилізація пасторалі як механізм конфліктної драматургії

Опера П. І. Чайковського «Пікова дама» – одна з найвідоміших та найпоширеніших у репертуарах світових театрів. За свідомством сучасників композитора, оперу не одразу сприйняли серйозно: називали навіть опереткою, сварили за суттєву зміну пушкінського сюжету, відсутність композиційної цілності тощо. На початку ХХ століття Б. Асаф'єв «виправдав» оперу Чайковського у своїй праці «Симфонічні етюди», здійснивши музично-інтонаційний аналіз твору [8.]. На сьогодні «Пікова дама» має багате сценічне життя та величезну кількість інтерпретацій, серед яких є й кінематографічна, й балетна. Загальновідомо, що «Пікова дама» була написана всього за 44 дні, на початку 1890 року, за однойменною повістю О. С. Пушкіна на лібрето брата композитора Модеста. У своїх щоденнику та листах П. Чайковський неодноразово зазначав, що сприймав долі героїв як живих та близьких йому людей, а тому намагався максимально правдиво відобразити своєю музикою їх життя та почуття. Лібретист Модест Ілліч долучив до тексту опери вірші російських поетів XVIII –початку XIX століть,

що дозволило музикознавцям досліджувати твір з позицій інтертекстуальності.

Тривалий час поза увагою музикознавців залишалися «фонові» номери опери, яких, до речі, нараховується не так уже й мало. Але з кінця ХХ століття поле зору дослідників розширилося, відкрилися нові горизонти у змістовних паралелях, перетинах та парадоксах тексту опери. Так, наприклад, серед сучасних дослідників можна відзначити І. Дьоміну [33.], А. Коробову [55.], Ю. Ніколаєвську [79.] та ін. (Г. І. Побережну, Ю. Чекана, чії праці не увійшли в Список використаних джерел). Жанрове коло пасторалі та моделі її прояву в опері Чайковського досліджувала на початку ХХІ століття А. Коробова у докторській дисертації (Москва, 2007) [52]. Так, у структурній єдності драматургії опери дослідниця відзначила перевагу двох жанрових моделей, пов'язаних з архетипами містерії та пасторалі. Проте *відсутність у дослідженнях зафіксованого цілісного аналізу пасторальних сцен опери та виявлення їх взаємозв'язку з драматургією твору спонукає детально розглянути пасторальність як засіб музичної стилізації історичної доби, в яку жила Графіня, та її функцію для втілення конфлікту в драматургії опери.*

Отже, сфера пасторальності наявна в опері Чайковського в декількох сценах. Розглянемо їх у порядку хронології. Перша картина – це ідилічна сцена відпочинку та дитячої гри, яка переривається грозою. Перший хор звучить у сонячному Ре мажорі, а перші репліки «*Гори, гори ясно*» співають діти. Вони грають у так звану «горелку» – весняну гру. До речі, дієслово «*горіти*» у народній пісні означало, за словами російського фольклориста ХІХ століття О. М. Афанасьєва, «кохати, страждати від кохання». Таким чином, одразу дається протиставлення «любов – гра» й будується арка до трагічного завершення опери. Нагадаємо, що Герман в арії з останньої картини «*Что наша жизнь?*» порівнює життя з грою, забуваючи про кохання до Лізи, та її самогубство внаслідок його вчинків.

.....

Драматургічна арка вбачається у порівнянні початку й завершення опери. Починає оперу хор дівчаток в ре мажорі, в якому є символічне очікування кохання. У завершенні твору хорова репліка-молитва звучить в Ре-бемоль мажорі, тобто відбувається півтоновий зсув тональності⁸. Першу сцену можна умовно поділити на дві частини за гендерною ознакою. У «дівочій» частині дівчатка (прообраз Лізи) грають у «горелку», няньки завершують розділ наспівами колискової. Поява хлопчиків-солдатиків не є випадковою. «Дитячий» розділ має тричастинну будову: висока теситура оркестрового супроводу та м'які мелодичні переливи є ознаками іграшкості ситуації. Хор хлопчиків «*Ми все тут зобрались на страх врагам*» є середнім розділом «чоловічої» сцени, викладений у тональності домінанти відповідно до першого «*Вот наши воины идут*» (Чайковський використав класичне тоніко-домінантове співвідношення на рівні форми) та витриманий на тонічному органному пункті. «Пасторальна» тональність фа мажор є основною в цьому розділі. Наведені вище музичні характеристики є семантичним відбиттям пасторалі, яка не є стилізацією, а випереджає майбутній – позаігровий – психологічний конфлікт. Жанровою основою наступного хору «*Наконец-то Бог послал нам солнечный денек*» є мазурка. Відчувається схожість ритмічної організації з мазуркою з опери М. Глінки «Життя за царя». Хор має традиційну для мазурки тричастинну будову.

У середньому розділі хорова фактура поліфонізується, серед усіх партій вирізняється тенорова. У вербальному тексті тенорової партії, на відміну від інших, показовим є продовження любовної лінії. Мелодичний діапазон обмежується квінтою, постійно повторюється висхідний тетракорд – символ цілеспрямованості. У другому реченні відбувається поділ хору на жіночу та чоловічу групи, при цьому в кожній гармонічною основою є терцієве

.....

⁸Цікаво, що подібне півтонове співставлення тональностей застосував на тридцять років раніше Р. Вагнер в опері «Лоенгрін»: лейтмотив лицаря Граалю Лоенгріна як уособлення сфери небесної звучить у Ля мажорі, а його земної нареченої Ельзи – на півтону нижче.

дублювання, як і в оркестровій партії. Отже, у цьому хорі спостерігаємо *жанрову конфігурацію пасторалі*.

Гроза – символічне явище в драматургії опері, адже в цей час звучить клятьба Германа як кульмінація сцени. Своєрідна сюїта сцен відкриває другу картину опери – це домашнє музикування молоді. Перший з трьох номерів, дует Лізи та Поліни (куплетна форма) починається дуетним вступом флейт – характерним «пастушим» лейт-тембром. У вокальній партії переважають сексти й терції. До типово пасторальних рис належать розмір 3/4, бурдонний супровід, тональність соль мажор. Слова «вечір», «тиша», «прохолода рослин», «аромат» (на поезію В. А. Жуковського) мають пасторальну семантику.

.....

Наступний романс Поліни «*Подруги милые*» на вірші К. М. Батюшкова («Напис на могилі пастушки») пов'язаний з буколічною поезією. Влучну музичну характеристику номера надає А. Коробова: «Чайковський в музиці згущує елегійність віршів до траурних фарб тим, що обрав глибоко бемольну тональність (мі-бемоль мінор) та акордову пульсацію акомпанементу в темпі траурного маршу. Поліна співає “романс улюблений Лізи”, який одразу сприймається як ознака невизначеності майбутнього. В музичному відношенні романс є передвісником аріозо Лізи з VI-ї картини, доля якої стає фатальним повторенням долі аркадійської пастушки. Таким чином, в зоні романсу *пасторальна тема перетинається з лінією містичної драми*» (курсив мій – Х.Л.) [52.]. У романтичних роздумах про життя та смерть кохання слугує посередником, ланкою зв'язку двох світів: один з них ідеальний – пастораль, інший – чужий, ворожий.

В інтерлюдії до наступного номеру духові інструменти повертають атмосферу світлої пасторалі. Хор «*Ну-ка, светик Машенька*», написаний на вірші композитора, повертає атмосферу безтурботних веселощів. У танцювально-жанровій основі (народна плясова пісня) та тональному плані (Ля мажор) випереджається «арка» з майбутнім «любовним» дуетом Прилепи та Миловзора «*Мой миленький дружок*».

З початком другої дії повертається тональність Ре мажор; музика ніби переноситься у попереднє століття, до часів В. А. Моцарта. Антракт і хор – це стилізація симфонічної музики віденського класика, творчість якого композитор дуже любив. Бал-маскарад супроводжується танцями – контрдансами та кадриллю. Відповідно, хор «*Радостно, весело в день сей собирайтесь*» є продовженням танцювального настрою. І знову розвага та відпочинок – світ зовнішній – стають противагою внутрішньому, психологічному розвитку подій. За словами І. Дьоміної, «чим глобальніше конфлікт<...>тим слабкіша, спокійніша оповідально-картинна процесуальність його відтворення» [33., с. 60].

Інтермедія «Щирість пастушки» (третя картина) є центром опери та водночас «зоною перелому в драматургічній колізії», за влучним виразом А. Коробової [55.]. Як відомо, вербальною основою інтермедії є однойменна пастораль маловідомого російського поета П. М. Карбанова. Інтермедія є стилізацією музики XVIII століття та побудована на елементах старофранцузької сюїти. Варто нагадати, що стилізація відноситься до технік музично-текстових перетворень та визначається як «створення нового тексту на основі мікроцитуювання, стилістичних кліше попереднього тексту, зазвичай ренесансного, барокового або класичного зразка». Стосовно процесу роботи над інтермедією композитор писав так: «Іноді мені здавалося, що я живу у XVIII столітті, та що після Моцарта нічого не було».

Загальну структуру інтермедії позначимо на схемі наступним чином:

Інтермедія «Щирість пастушки»			
1	Хор пастушків та пастушок «Под тению густою»	D-dur, контрданс	6/8
2	Танець пастушків та пастушок	D-dur, сарабанда	4/4
3	Дует згоди Прилепи та Миловзора «Мой миленький дружок»	A-dur, гавот	2/4
4	Фінал:		
4.1	Почергово Златогор і Миловзор	E-dur, менует	3/4

4.2	Дует Златогора та Миловзора	E-dur, гавот	2/4
4.3	Відповідь Прилепи	C-dur	2/4
4.4	Дует згоди Прилепи та Миловзора « <i>Пришел конец мученьям</i> » та їх вінчання	A-dur, повторення тематичного матеріалу №3	2/4
4.5	Хор « <i>Блестает солнце красно</i> »	D-dur, повторення тематичного матеріалу №1	6/8

Хор пастушків та пастушок має типові риси пасторального жанру – розмір 6/8, звучить на тлі прозорого оркестрового супроводу; композиційно написаний як проста неконтрастна форма, містить частий рух паралельними терціями або секстами. Яскравий ре мажор є супутником пасторальних сцен опери, їх лейттональністю. У сарабанді провідну роль виконують дерев'яні духові інструменти.

Знову драматургія твору вибудовується за допомогою внутрішнього конфліктного протиставлення: спочатку гості спостерігають пасторальну гру пастушків та пастушок, розв'язку любовного трикутника, а пізніше ті ж самі гості стають свідками втілення ігрового сюжету, але з трагічним завершенням, в реальному житті. Таким чином, конфлікт простежується на декількох рівнях: «пастораль – драма», «класицизм – романтизм», «гра – реальність».

Дует Прилепи та Миловзора «*Мой миленький дружок*» є наслідуванням опер В. А. Моцарта, зокрема, арії Керубіно «*Сердце волнует жаркая кровь*» з опери «Весілля Фігаро» та дуету Папагено та Папагени з опери «Чарівна флейта». Чайковський навіть зберіг моцартівське оперне амплуа дуету Керубіно–Графіня, оскільки партію Миловзора виконує контральто (Поліна). Введенням у вокальну партію Прилепи прохідного хроматизму на словах «*я без тебя скучаю, как по тебе страдаю*» Чайковський також наслідував характерну інтонеми лірико-аріозної мелодики Моцарта. Ритмічна та інтонаційна ідентичність партій героїв дозволяє класифікувати дует Прилепи та Миловзора як *дует згоди*.

Тематична єдність та аркова композиція простежуються у фіналі інтермедії, на завершенні якого пасторальність знову виконує **функцію втілення конфлікту**. Після дуету Прилепи та Миловзора «*Пришел конец мученьям*» (аналогічний за семантикою дует Германа та Лізи «*О да, миновали страданья*» знаходимо в шостій картині, дія третя) звучить хор «*Блещет солнце красно*», начебто святкується «хеппі енд». Звідси композитор знову зробить арку до завершення шостої та сьомої картин, де після дуету «*О да, миновали страданья*» відбудеться трагічний злам та смерть героїв.

Як бачимо, пасторальна інтермедія – «спектакль у спектаклі» – розкриває генеральну колізію «гра – кохання – багатство», яка об'єктивується у двох семантичних площинах – *видовищно-комічній* та *лірико-трагедійній*. П. Чайковський наче режисер «запускає» механізм конфлікту через пасторальність як семантичну опозицію оперної драматургії «Пікової дами», що надає слухацькому сприйняттю ефект «нестиковки» двох різних реальностей – часу реального, теперішнього та історичного, уявного.

Востаннє пасторальність яскраво відбивається на початку сьомої картини оперної драматургії. У першій строфі чоловічого хору одразу акцентується ігровий первень: слова «*Будем пить и веселиться, будем жизнь играть*» супроводжуються динамічним характером, мазурковим метроритмом. Наступна пісня Томського «*Если б милые девицы*», з одного боку, закріплює танцювально-ігрову атмосферу, а з іншого – передвіщає фатальний кінець. (Така ситуація як погане завершення безпричинного сміху та безтурботності, на жаль, постійно зустрічається в нашому повсякденному житті).

Пісня Томського, написана на вірш Г. Р. Державіна «*Шуточное желание*»), має жанрово-танцювальні ознаки гавоту, пісенну мелодіку (викладену у пасторальному фа мажорі) та куплетну форму, в якій приспівом слугують хорові репліки-повторення. Ця пікантна гра в галантному стилі, з певною дозою перебільшення, нагадує пародіювання. Але простежується деякий інтонаційний зв'язок з пісенькою Графіні (у IV-й картині),

стилізацією теми композитора Гретрі з опери «Ричард – Левове серце»: тут тільки флейтовий дует нагадує пастораль, контрастуючи з іншими засобами виразності – низьким регістром, тональністю сі мінор, повільним темпом. Отже, тембр флейти у творі Чайковського має біфункціональне значення.

Н. Горюхіна свого часу справедливо зауважила: «Вершинні твори Чайковського завжди стоять на фатальній межі вічних проблем людства. Філософія життя і смерті пізнається через конкретні поняття і реальні колізії: щастю, коханню, волі, світлу протистоять ненависть, рабство духу, морок, які породжують боротьбу, але не завжди – перемогу перших» [Error: Reference source not found, с. 84–85].

Резюме. Аналіз пасторальних сцен «Пікової дами» П.І.Чайковського дозволив зробити наступні висновки. Пасторальність не має у творі прикладного, другорядного значення, як видається на перший погляд. Пастораль є моделлю майстерної стилізації епохи та пов'язана не стільки з відображенням картин сільського життя (що було традиційним для російської опери), скільки з **грою**. Отже, прообраз французької пасторалі, що асоціюється з образом життя Графині, зазнає типологічних змін і переінтовування (модифікації) в умовах конфліктно-психологічної драматургії. Водночас пасторальний світ у Чайковського постає *алегоричною реальністю*, завдяки чому значно посилюється динаміка сприйняття інтриги опери. Пасторальність у такий спосіб розкриває глибинний духовний сенс, який полягає в тому, що життя – це **не гра**; збідніти душею можна дуже швидко і наслідки будуть неповоротні. Включення пасторальної образності якнайглибше висвітлило психологічний конфлікт внутрішнього світу головних героїв.

Замість резюме. Крім П.Чайковського, можна згадати інші приклади стилізації на матеріалі пасторалі. Так, у дев'ятнадцятому столітті композитори продовжували культивувати зразки староіталійської пасторалі, успадкованої від А. Кореллі (як, наприклад, «*Как прекрасны посланники Святого Павла*» Ф. Мендельсона, 1836), чії умовності вважаються особливо

відповідними для виступів під час церковних служб. Згадаємо досвід Г. Берліоза, який обрав тип пастирського піснеспіву «L'enfance du Christ» для твору «Прощання пастирів» (1850–1854), в якому наявний ефект «архаїки».

Забігаючи наперед, вкажемо, що генетична дуальність пасторалі буде відкарбовуватися в долі жанру й надалі, вже у композиторській практиці ХХ століття. Одні митці обирають вишукану стилізацію, інші – знижують високий етичний сенс буття пасторалі «на Небі», зводять зміст традиції до спрощеного трактування, програмно-ілюстративної функції (картина природи, наприклад, «Пастораль» Г. Свиридова до кінофільму «Метель») або до quasi-пасторалі (підміна семантики Раю симулякрами, «скривджена», несправжня пастораль, як у Д. Шостаковича в ораторії «Піснь про ліси», частина б).

Першим, хто розпочав відродження інтересу до пасторалі, вважають К. Дебюссі, який в прелюдії «L'après-midi d'un faune» (1891–1894) сподівався за рахунок пасторальної стилістики відтворити образ стародавньої Греції. Ефект античності було закладено в будові мелодії з ознаками середньоземноморської пастушої традиції (*antica*). Ясна річ, ми не знаємо, яким чином звучала грецька мелодія, оскільки не залишилося нотного запису. Тому наміри французького майстра залишаються, скоріше, в асоціативно-метафоричній площині та мають функцію вказати на авторську зацікавленість історичними реліктами на початку Новітньої історії музики Західної Європи та налаштувати свого слухача на вишукано-інтелектуальний стиль.

Низка творів композиторів початку 20-х років ХХ століття, особливо у Франції, постійно стилізують давньогрецькі образи на кшталт пасторалі (іноді у поєднанні із впливом Дебюссі). До них відносяться «Поема де ла форет» Русселя (1906) та інші його твори, «Дафніс і Хлоя» Равеля (1906–1911), «Танзенда Фауна» Карла Орфа (1914). У «Пасторальній симфонії» Воана Уильямса (1922), в якій звучить натуральна труба in E та спів без слів, відчуваємо асоціативну спорідненість з бетховенським досвідом відчуття природи в художній концепції його Шостої симфонії.

Назвемо зразки інонаціональної рецепції жанру в інструментальній сфері композиторської творчості. «**Пастораль**» **Донаньї** для фортепіано з підзаголовком «Угорська різдвяна пісня» (1921). Неокласицистичний задум відрізняє Другу інтерлюдію з циклічного твору для фортепіано *Ludus tonalis* (1943) П. Гіндеміта. В цих та інших випадках слухач розуміє програмний задум «без слів». Спрацьовує «пам'ять культури», і закладена в авторський задум твору пастораль відблискує символічними гронами музично-поетичних смислів, на перетині душевного та духовного осмислення буття людини пасторальної.

Наскільки змінився загальний «портрет» людини пасторальної в динаміці трансформацій жанру на новітньому етапі історії? Відповідь на це питання складає завдання наступного підрозділу, в якому в узагальненій формі охарактеризовано зразки пасторалі, що створені у ХХ–ХХІ столітті задля розуміння стильової множинності та перетворень жанрового архетипу. Завершується Розділ 2 дослідницькою презентацією новітнього хорового твору О.Щетинського «Пастораль янголів» (2021), прем'єра якого відбулась у Києві у жовтні 2021 року (на всеукраїнському конкурсі хорових колективів імені Д.Леонтовича).

2.3 Пастораль як складова вокального циклу ХХ століття

Перейдемо до семантичного аналізу пасторальних мотивів у двох вокальних мініатюрах, що є складовими більш широкої системи циклотворення.

Серед багатьох можливих зразків відбору пасторалі нами обрано арковий принцип: перший аналітичний есей присвячений твору С.Василенка, що народжений в 20-ті роки ХХ століття, в так звану «срібну добу» російської культури – вокальний твір «Шість романсів» для голосу та фортепіано на поезію російських поетів-символістів.

Другий – **О.Рудянського** написано визнаним українським митцем у першому році ХХІ століття, на відстані майже у 100 років.

2.3.1 «Пастораль» №5 з вокального циклу С.Василенка (ор.45)

Ностальгічним відлунням галантного стилю пасторалі сприймається досвід С. Василенко в сфері камерно-вокальної лірики – «Пастораль» соч.45, №6. Звернення композитора до подібної теми пояснюється його захопленнями поезією срібного віку. Поетичний текст С. Соловйова містить ключові слова любовної пісні і атрибутику пасторального еросу, що звучить в природі («пастушка чекає пастушка»; «соловей віддається солодким трелям», «весняний цвіт листя», «струмок тихострунної та прозорої води»; «Ерот точить золоті стріли»), диктуючи композитору усталений у «мовній картині жанру» семантичний набір елементів музичного звукопису (трелі солов'я, гра води – гамоподібні пасажі у високому регістрі).

Характерний вибір тональності – райський A-dur, що асоціюється з яскравою зеленню саду або галявини. Домінантовий тон e₂ (в октавному подвоєнні e₁), немов дзвінка струна утримує на собі нехитру мелодію. Її початок базується на звуках тонічного квартсекстакорду (T 6/4) – типового звороту, що міститься у багатьох відомих пасторалях. Ритміка вокальної мелодики традиційно танцювальна, стилізована «під мюзет». Варіантний розвиток містить низхідну секвенцію; відсутні повторність кадансів і квадратність синтаксису (2 + 3 + 2 + 3); втім є відхилення в тональності III ступеню і паралельного мінору).

Друге проведення теми в експозиції присвячено образу пастушки і струмка; а третє – новий варіант теми в новій тональності E-dur з відхиленням у gis-moll (2+3), що підкреслює піднесений емоційний тонус. Кульмінація експозиції простої тричастинної форми (A A₁ A₂) полягає у виході за межі тонічного квартсекстакорду: нетиповий висхідний секундовий хід від низької нони до підвищеної в складі домінантового нонаккорда (D₉) з зупинкою на ферматі – знак подиву перед чарівною красою цвітіння природи. Таким чином, в тематизмі вокальної партії спостерігається вільне варіювання

початкової мелоформули з подальшим проростанням все нових послівок, залучених до моделювання поетичних образів. Удавана простота завдяки варіантній техніці «кружляння» навколо нестійкого п'ятого ступеню обертається ускладненням орнаменту стриманої, й водночас граціозної мелодії.

Середній розділ контрастує основної експозиції образно, тонально і тематично (стрибок на квінту вгору з низхідним оспівуванням гармонічного мінору). Вокальна мелодія (В) звучить в тональності III ступені (cis-moll) на тлі бурдонного басу. Герой пасторалі сумує: *«Ах, я гасну кожен день ...»*. Це – образ Тіні (за К. Юнгом), **не властивий духу галантної пасторалі**. Скоріше, він є свідченням її буття в більш пізній час – «сутінкової» аури трагедійного світовідчуття. Елегійний образ змінюється новим варіантом теми A_2 із зміненим супроводом (бурдон на тонічній квінті – данина танцювальній пасторалі-gustica), утворюючи розвиваючий етап драматургії. У репризі складної тричастинної форми герой відновлює душевну рівновагу на тлі краси природи. Такою є семантика пасторального твору С. Василенка.

О. Рудянський. «Лотос». «Флейта на річці» (з вокального циклу «Озеро білих лотосів» (2001) на поезію Бо Цзюй Ї – один з оригінальних зразків втілення китайської поезії в новітній українській музиці. Жанрово-стилістична сродність цієї музики з духом пасторалі очевидна й не викликає сумнівів, але не через стилізацію як принцип художнього мислення, а завдячуючи символізації елементів музичної мови та поетичного слова, відшукуванню їх паралелізму. Буття звуку в музичній культурі Китаю вказує на природоцентристський тип світоспоглядання, коли домінують завдання звукообразної організації *художнього простору, що звучить*.

Його параметри наступні:

- *тон* як першоелемент, в котрий слід вслуховуватися протягом процесу вибудови «мікро- та макросвіту»;

- узгодження тонів, що відрізняються від мотивно-синтаксичних і темброве-артикуляційних характеристик вокального звучання;
- параметри фактури і композиційної форми як «плерного тексту» в його сонорності, «атмосферности»; тяжіння до політембровості.

Сукупність названих параметрів вказує на усталене трактування атрибутики пасторалі як символічного світу пантеїстичної людини. Таким чином, до стилізації приєднується принцип символізації елементів музичної мови, що діють за моделюванням поетичного слова-логоса.

Наведемо короткий аналіз двох мініатюр українського митця Олександра Рудянского, з метою виявити наявність пасторальної теми в поетичній системі вокального циклу «Озеро білих лотосів». Романс «Лотоса» є експозицією циклу, де в партії фортепіано відразу ж озвучений образ інструменту (знак пасторалі!): звучить лютня (китайська «піпа»), характерна для національної традиції Китаю і сьогодні. Строй інструменту (а - d - e - a) диктує ладо-гармонічний супровід вокальної партії: рух по квартам, зчепленим з великою секундою. Лаконізм викладу є типовим для музичних образів поезії Бо Цзюй І, з їх багатою символікою, пов'язаною з природним середовищем китайців, культурою і віруваннями (лотос, лютня, озеро, флейта, храм).

Розвиваючий розділ романсу руйнує архаїчний образ експозиції, відрізняючись появою квінтової інтонеми в мелодиці і великого септакорду в інструментальному супроводі. Мелодичний розспів завдяки мелізматичності на дрібних тривалостях надає східний колорит, контури якої у варіантному вигляді дублює фортепіано. Експресія тріольного ритму звертає на себе увагу спочатку в кадансі першого рядка, потім у розвиваючому розділі (на слова «*почуття тісняться в мені*»), і, нарешті, в репризі з'єднуючись з мелізматичним зворотом на тоні «а». Так відображений ефект дзеркала:

об'єктивно-звучний світ доповнює суб'єктивний світ людини («*вітер вдарить по струнах*»), узгоджуючи з ним в загальну гармонію.

Динамічна реприза – смислова точка попереднього розвитку теми пасторалі, де образ звучить лютні означає символ Божої краси навколишнього світу. Заключний тон вокальної партії виявляється найвищим в мелодиці (e2). Мелос репризи виявляє синтез усіх попередніх інтонацій: квінти, що відкриває другий розділ; тріольний ритм, мелізматіку. На завершення звучать пентатонні мотиви (d-h-a-h), які повертають в пам'ять початковий образ квітки, розпустилася у всій красі, від чого душа героя співає.

«**Флейта на річці**» – типова пастораль, побудована як розгорнутий діалог фортепіано (краще, якщо цю партію виконає флейта, пише автор в нотах коментар) та голосу. Основними концептами вокально-поетичного тексту цієї композиції є *поет-блудач*, що страждає від розлуки з батьківщиною, та його супутник – *флейта як голос природи* (в європейській традиції), аналог пастушої сопілки (українська версія). Риторичне питання «як же жити тому, хто в печаль занурений? Хто сну довгої вночі не знає?» (переклад Л. Ейдліна) розкриває філософське кредо – тему самотності. Відмінність від аналогічної тематики камерно-вокальної лірики романтичної традиції XIX ст. (пісні Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса) полягає в світогляді: якщо герой Бо Цю Ї приймає свою долю смиренно, без нарікань, об'єктивуєчись в світ, як його частина, то романтики підсилюють трагізм ситуації внутрішнім протестом, конфліктом, аж до відходу з життя (шубертівський мельник).

Величезною є роль імпровізації, з варіантною основою мелосу в партії вокаліста і інструменталіста. Початкова мелоформула в партії canto (зерно з розгортанням; 6-7 тт.) при кожному повторенні розширюється і обростає варіантами. Причому тональна основа мелосу (до мінор) «руйнується» хроматичним будовами в партії флейти, які живуть наче в іншому часовому вимірі (архаїчному) в якості стилізації давньої культури.

Лаконічна експозиція складається з інструментального вступу (5 тактів) і мело-формули в партії вокалу (тт. 6-8) питального характеру (*«хто це там на спокійній річці вночі грає на флейті?»*). Відповіддю слугує зміст середнього розділу, межі якого досить рухливі. Після закінчення експозиції вокальної партії інструментальна імпровізація продовжує сумну розповідь, і слухач не знає, що буде далі. Звертає на себе увагу звукообразальний прийом – подих вітру, арфоподібний пасаж в партії фортепіано (на межі розвиваючого і заключного розділів форми): це – ремінісценція з «Лютні», герої якої запитував: *«навіщо себе мучити, якщо вітер сам зачетить струни, і вони зазвучать»*.

Заключний розділ – кульмінаційний – відображає стан душі героя («сивина» як символ горя). Важко його назвати репризою, хоча слух впізнає мелодійні контури експозиції, що розвиваються паралельно: у партії вокалу – тон g_2 і заключний c_2 ; а у фортепіано – b_1 . Відзначимо, що в репризі фортепіано приходиться до того ж тону, що і вокал – тон g_2 і заключний c_2 ; а у фортепіано – b_1 . Відзначимо, що в репризі фортепіано приходиться до того ж тонального центру, що і вокал – до мінор. Однак після завершення вокальної партії інструментальний голос знову повертається у висхідне інтонаційний поле, про що свідчить перехід у хроматичний стрій і завершення на малій терції ges_1-es_1 , далекої від початкової тональності.

Узагальнимо рівні музичної символізації пасторалі у вокальних мініатюрах О. Рудянского з циклу «Озеро білих лотосів»:

- темброва характерність (звукоімітація тембрів китайських народних інструментів за допомогою регістрово-фактурних можливостей фортепіано;
- лаконізм музичного висловлювання, концентрація на внутрішніх станах самосвідомості (східна статика – духовне споглядання);
- мело-формули (секунди, терції, кварта, квінта, септима) як «атоми» інтонаційного буття, присутності психоматичних «жестів» у пасторальній картині світу.

Серед інших ознак музичної стилістики Сходу – *пентатоніка*, поєднана з хроматикою (розширеною тональністю); орієнталізм – мелізматика, метроритмічна свобода, *quasi-імпровізаційність* (нерегулярність ритміки, агогіка). Так в одній інтонаційно-стильовій системі О. Рудянський органічно поєднав різні традиції пасторальності мовою музичної символіки: з одного боку, природа і звуковий світ стародавньої прекрасної країни; з іншого – авторські семантичні знаки (з дисонантними новаціями вокального та інструментального звуковидобування), що увиразнюють досвід європейської людини ХХ століття.

2.4 Quasi-пастораль: Д. Шостакович. «Пісня про ліси» (№6)

Твір, обраний для ілюстрації контекстуального переосмислення до семантики жанру пасторалі – аж до естетичної підміни жанрового етимону (у функції пародії як інструмент авторського дистанціювання «відчуження» від естетики соцреалізму), належить перу Д.Д.Шостаковича, геніального музичного літописця ХХ століття («століття-вовкодава», за виразом О. Мандельштама). Щоб зрозуміти задум цього твору, наведемо суто історичну довідку щодо його народження як політичного замовлення.

Поява ораторії «Пісня про ліси» у творчому доробку радянського композитора Д. Шостаковича обумовлена двома причинами, обидві з яких мають політичне підґрунтя та заслуговують вивчення твору в окремому дослідженні. Розглянемо вплив політичної ситуації на перетворення пасторальної сфери в ораторії з високого жанру на пародію.

Історико-політичну передумову написання ораторії знаходимо на два роки раніше твору. Як відомо, 1947-й рік був вершиною сталінської політики в галузі охорони природи та ознаменувався створенням Міністерства лісового господарства. В наступному 1948 році вийшов сталінський план (кульмінація лісоохоронної політики СРСР) переформатування природи, який передбачав створення лісозахисних полос на території СРСР площею 6 мільйонів гектарів та не мав світових прецедентів за своїми масштабами.

Друга, не менш важлива, передумова до створення ораторії пов'язана з політично забарвленими подіями в житті самого Д. Шостаковича. Як відомо, в лютому 1948 року вийшла Постанова політбюро про боротьбу з антинародним формалізмом у музиці, згідно якої композитор був «правопорушником» і його музика піддавалася серйозній партійній перевірці. Як зазначає дослідниця К. Власова, «це був його перший великий твір, завершений після Постанови 1948 року. Причому написаний на замовлення Комітету по справах мистецтв. Рік створення ораторії – 1949-й – накладав на автора особливі зобов'язання. Це був рік 70-річчя Сталіна. “Пісня про ліси” стала його “здравницею”, родом коронаційної кантати» [23., с. 395].

Після прем'єри 15 листопада 1949 року почалося активне виконавське життя твору. Навесні 1950 року Д. Шостаковичу присуджено Сталінську премію I ступеня за ораторію та музику до кінофільму «Падіння Берліна». Ця подія лише підтвердила факт «благополучного завершення для Шостаковича кампанії по боротьбі з формалізмом», – зауважує музикознавиця [23., с. 396]. За даними К. Власової, традиція замовлень славільних творів існувала з 1939 року. Композиторам надсилали лист з проханням «взяти участь у роботі над створенням музичних опусів», присвячених дню народження «вождю народів». І якщо у 1939 року Шостакович ухилився від виконання специфічного соціального замовлення, написавши Шосту симфонію, то в 1949-му «факт появи славільної кантати свідчив про те, що композитор надсилав генералісімусу своє “музичне приношення”» [там само, с. 396].

Крім сказаного вище, вибір ораторіально-кантатного жанру теж історично підготовлений. Як дослідив І. Воробйов, з другої половини 30-х років ХХ століття кантатно-ораторіальний жанр «став відігравати роль жанрової домінанти “великого стилю”, ...яка була обумовлена його яскравою здібністю до ретрансляції тоталітарної міфології, масовістю, а також феноменальністю положення у системі жанрів тоталітарного мистецтва» [24., с. 78]. Додамо до цього твердження Н. Шепеленко про «духовне ядро» ораторії (молитовне спілкування *homo credens*) як основу сакральної

семантики та вертикальної комунікації жанру [125.]⁹, і отримаємо розуміння, що відбувалось із пастораллю в контексті радянської естетики мистецтва?

З точки історичної дистанції вбачаємо ситуацію «підміни» сакральної складової ораторії як молитовного способу спілкування композитора зі світом (традиція Каріссімі – Г.Ф.Гендель) на протилежний до неї шаблонно-героїчний образ «людини радянської» (*homo soveticus*).

Незважаючи на те, що сама назва твору «Пісня про ліси» апелює до теми «людина та природа» (тобто пасторальності), тільки одна з семи частин відноситься до цієї сфери – № 6. Жанровою основою більшості частин є марш (у третій частині – траурний) та масова пісня. Загальна схема циклу відображає наявність в музичній драматургії двох контрастних сюжетних образів: це третя частина – згадка про трагічне минуле та шоста частина – мрія про світле майбутнє.

№	Назва частини	Метр, тональність, темп
1	<i>Когда окончилась война</i>	4/4, C-dur, Andante
2	<i>Оденем Родину в леса</i>	3/4, fis-moll–Fis-dur, Allegro
3	<i>Воспоминание о прошлом</i>	4/4, d-moll, Adagio
4	<i>Пионеры сажают леса</i>	2/4, B-dur, Allegretto
5	<i>Комсомольцы выходят вперед</i>	2/4, A-dur, Allegro con brio
6	<i>Будущая прогулка</i>	3/4 – 4/4 – 6/8, G-dur, Adagio
7	<i>Слава</i>	7/4, As-dur–C-dur, Allegro non troppo

На перший погляд, шоста частина тематично споріднена з першою частиною циклу. Про це свідчить насамперед опора на стійкі звуки, наявність тонічного органного пункту, мелодична інтонація від п'ятого до шостого ступеню та навпаки, дводольний метр та народнопісенні витоки. Велика роль дерев'яних духових та часте терцієве дублювання також є спільним для обох частин, хоча перша частина витримана в жанрі спокійно-урочистого маршу.

⁹Див. схему в Додатку Г, що містить структурно-семантичний інваріант ораторії доби бароко. По відношенню до нього пастораль є аналогом в умовах музично-поетичного театру та притаманного йому синтезу мистецтв. Залишається провести умовну паралель між творами Г.Ф.Генделя, Д.Шостаковича та Сян Сінхя (підрозділ 3.2).

Тематична єдність пов'язана також із вербальним текстом. Так, перша частина починається словами *«победой кончилась война, вздохнула радостно страна. Пришла победная весна...»* [курсив автора], які перегукуються з віршами шостої частини: *«соловьи поют счастливые, оглашая тишину, над полями и над нивами славят юность и весну»*. За словами І. Воробйова, «... тема весни, юності, радості стала невід'ємною частиною кантатно-ораторіальної музики» [24., с. 79].

Композиційна будова шостої частини циклу, яка має назву «Майбутня прогулянка», надзвичайно проста – це куплетна форма з оркестровим вступом та скороченим третім «куплетом». Розглянемо детально музичний тематизм частини.

Оркестровий вступ має двадцять два такти. Епічне розгортання теми у англійського ріжка поруч з лаконічним супроводом струнних створює роздумливий характер. Надзвичайно важливим для розкриття змісту інструментального висловлювання є перші два такти, в яких підкреслено звучить інтонація плачу та одразу утворюється зв'язок з плачем Юродивого в опері М. Мусоргського «Борис Годунов». Але ця інтонація одразу ж ховається, обертається на висхідну велику секунду та буде основним інтонаційним зерном вокальної теми. Тут одразу виникає сумнів відносно справжнього змісту частини та підтексту циклу загалом.

Наприкінці оркестрового вступу метр змінюється на дводольний, функцію оркестру переймає хоровий вокаліз, який створює атмосферу пасторалі. На фоні бурдонного басу звучить тема з початку першої частини ораторії, в заповільненому темпі та іншій тональності. Хоровий вокаліз є фоном-коментатором основної теми, яка звучить у виконанні соліста-тенора.

Головна тема обіймає чотирнадцять тактів та містить типові риси пасторалі, вказані вище, та м'які інтонаційні «погойдування». Крім того, у темі соліста знову наявний мелодико-гармонічний зв'язок з плачем Юродивого, особливо на словах «оглашая тишину», де висхідний рух від п'ятого до сьомого пониженого ступеню підкреслює перехід до мінорної

домінанти. Терцієвий тон мінорної домінанти в першому реченні підкреслений паузою на сильній долі й таким чином затьмарює спів «щасливих солов'їв». Цікавим є і той факт, що у Д. Шостаковича, як і у М. Мусоргського вибір соліста прийшовся на тенора. Порівнюючи творчий метод обох композиторів, дослідниця сміхового світу в музиці О. Соломонова зазначає: «Мусоргський та Шостакович – визначні юродиві в музиці<...>бо ніхто інший з композиторів... не продемонстрував такі безодні гри із змістом, не осягнув трагічні, й навіть апокаліптичні сторони буття через їх сміхову протилежність, як вони» [105, с. 308].

Друга строфа «*В степи лесок зеленый*» є більш рухливим приспівом. Він не є контрастним до куплету, побудований на тому ж інтонаційному матеріалі, а також супроводжується типовими для пасторальності розміром 6/8 і тональністю B-dur. Приспів лише на три такти перевищує за обсягом куплет. Аналогічна підтримка хору наприкінці змінюється пастушим награванням у дерев'яних духових, в якому знову присутня тема першої частини твору.

Другий куплет та приспів є точним повторенням попереднього матеріалу. Так утворюється надзвичайно проста композиція частини. Стосовно доступності музичного тексту твору О. Соломонова зазначила, що «знаходячись у сміховій зоні, стимулюючій до свободи та порушення естетичних норм, Шостакович провокативно спрощує свій стилістичний почерк, запропоновуючи карикатурний варіант стереотипної “простоти” й “народности”, який якнайкраще резонує з запитамі “антиформалістичних” постанов...» [105., с.332].

Третій куплет «прогулянки» виконується хором *a'cappella* та являє собою трансформований марш і масову пісню в одному флаконі. Мелодична вершина куплету припадає на слова «*это все твои труды*», після чого «гуляння в нових садах» останньої строфи супроводжуються пастушими награваннями. Розглянемо жанрове співвідношення масова пісня–пастораль.

Як відомо, у зв'язку з тогочасним культом вождя радянська масова пісня була формою ідеології. Щоб надати народного колориту пісням, стильовим орієнтиром для композиторів був російський фольклор та творчість «кучкистів». Натомість у вербальних текстах автори уникали особистісного відношення та демонстрації свого «я».

У межах великого багаточастинного твору «пісня» сприймалася як концертний номер з народним колоритом. Хорова форма масової пісні мала підкреслювати народний характер, а також відповідати соцреалістичній монументальності, підкреслювати перевагу загального над частковим. Завершення частини пасторальними награваннями утворює жанрову амбівалентність пісня-плакат–пастораль. Тут доречно знову звернутися до зауваження О. Соломоної: «Визначальна властивість юродського інтонаційного комплексу Шостаковича – його інтонаційна суміжність та семантична двоїстість: інтонаційні комплекси, історично закріплені як символи певного емоційного стану, не працюють у притаманному їм функціональному режимі, створюючи можливість множинного сприйняття – у першу чергу, в напрямі трагікомічному, гротесковому» [105., с.316].

Помістивши пасторальний «оазис» між енергійними маршовими частинами циклу, Д. Шостакович поглибив контраст і посилив відчуття трагікомічної, пародійної ситуації. Шалений стихійний рух п'ятої частини *«Комсомольцы выходят вперед»* різко гальмується зовнішнім спокоєм та безтурботністю пасторалі.

Тема фінальної фуги «Слава», написана у розмірі 7/4, дуже схожа на тему попередньої частини, а деякі інтонації подаються в оберненому вигляді. Масова пісня, зодягнена у складну поліфонічну форму, гіперболізує значення події, до якої був написаний твір. Таким чином, композитор створив музичну пародію на тоталітарну систему. Проникнення маршу та масової пісні у пасторальну сферу спотворило музичну реальність, як сталінська ідеологія спотворила мільйони людських життів.

Залишилось навести новітній зразок композиторської творчості в жанрі пасторалі – приклад осучаснення пасторалі як «пригадування» того, що вже було (платонівська ідея). На відміну від хорového опусу Д. Шостаковича, осучаснення відбувається не пародійному, а саме в онтологічному ключі, що відповідає «історичній пам'яті культури» інтелектуала «від музики» та не протирічить християнському етимону жанру.

Хоровий цикл «**Пасторалі для янголів**» (2021) для дитячого хору і фортепіано **О. Щетинського**, написаний з позиції музичного історизму (тобто з урахування історії та генеалогії жанру пасторалі), на вірші харківського поета Ростислава Мельниківа (народ. 1973) зі збірки «Апокрифи степу» (Львів, 2016). Збірка презентує творчий доробок автора, що вміщує поезії 1992-2012 років. Композитор обирає чотири поезії Р. Мельниківа у повному обсязі («Щастя», «Осінь», «Гречкосії», «Мандрівка»), що становлять концептуальний стрижень «Пасторалей для янголів». Принагідно вкажемо, що спільним для всіх обраних віршів є особлива візуально-спостережувана графічність текстів, що виявляється в певній логіці розташування тексту – візуалізації поетичних рядків («Щастя»), або у вибагливо виконструюваній його візуально-графічній структурі («Осінь», «Гречкосії», «Мандрівка»).

Йдеться про вишуканість, інтелектуалізацію формобудови віршів, втілену в особливій манері подачі тексту – в наявній закономірності розміщення слів на рядках як прояв рельєфності словоформи вірша. У партитурі твору О. Щетинського нотному тексту передують надані вербальні тексти чотирьох поезій Р. Мельниківа з точним збереженням *графічності* їх конструювання, що зумовлює додаткові конотації «прочитування» сенсів шляхом не лише слухового, а й візуального сприйняття (див. Додаток **Б**).

Зупинимось більш детально на розгляді художньої концепції, принципів будови та драматургічних процесів циклу.

Перша частина «Щастя», *Molto andante*, розпочинається вступом – у партії фортепіано на *piano*. Хвилеподібні пасажі-блискучі звукові «переливи» (середній та високий регістр) на педалі, викладені квінтолями шістнадцятих

тривалостей, вивершуються дзвінкими «кришталними» акордовими співзвуччями у високому регістрі (третій октаві). Авторська ремарка *sognando* (італійське – «мрійливо, немов уві сні») вказує на конкретну зображальну *заданість* образного настрою.

Вербальний текст (поезія «Щастя» Р. Мельниківа) змальовує графіку *янгольської тіні, абрису його постаті, чогось дивовижного* (а може крила – символ польоту уві сні?) (Див. Додаток Б.)

Хорова партія (звучання дитячого хору як прообраз *янгольського* співу) також означена авторською ремаркою *sognando*. На початку її тематизм, заснований на варіантному розвитку, викладається фразами, що чітко відмежовані виразними паузами. Втіленому *позареальному* часопростору («немов уві сні») відповідає залучення гліссандування хору на доволі протяжних тривалостях і в межах широких інтервалів (квінта, секста), що поєднується із змінюваною динамікою (*crescendo* у висхідному напрямі і *diminuendo* – у низхідному).

За авторською вказівкою, всі *glissandi* починаються одразу після взяття початкової ноти і виконуються рівномірно упродовж усієї тривалості. Спостерігається паралелізм руху *soprani* та *alti*, маркуючи задану неспішність розгортання хорового тематизму. Композитор увиразнює вербальні концепти першої частини під назвою «Щастя»: «*трохи світла*», «*трохи музики*» (18–20 тт.), що у звучанні хору подані тризвуччями від тону *g* (мажорним та мінорним).

Яскравий рухомо-хвилеподібний тематизм партії фортепіано (викладений здебільшого шістнадцятими і восьмими тривалостями) у першій частині циклу звучить паралельно до хорового пласта, співіснуючи в органічному поєднанні.

Відтак можемо говорити про двоплановість музичної драматургії, втілену в звучанні хорового пласта (*голос*) та фортепіанної партії (*інструменталізм*). Розвиток музичної драматургії першої частини циклу

спрямований до її завершальної крапки (*terminus*) як закономірного висновку – на словах «*і нікому не говорити що знаходишся по той бік місяця*».

Остання фраза («*по той бік місяця*») у хоровому пласті викладена на *pianissimo* секундовим співзвуччям у сопрано та альтів (*d – e*), із його плавним лінійно-дзеркальним рухом тонів (на один тон вгору і вниз) у співзвуччя (*c – fis*). Завершується перша частина інструментальним звучанням (один такт), що апелює до тематизму вступу і слугує логічним обрамленням.

Друга частина «Осінь» – *Allegretto* – за образним строем контрастує з попередньою. Як і перша частина, вона розпочинається інструментальним вступом – в рухливому темпі (восьмі і шістнадцяті тривалості), авторська вказівка *semplice*, без педалі. Тематизм вступу (як, зрештою, інструментальної партії і всієї частини в цілому), що втілює безперервність руху, засновано на ямбічності, підсиленої маркуванням окремих співзвуч і стакатність при наявній вибагливості ритмічного малюнка.

Структура другої частини циклу наслідує будову однойменного вірша Р. Мельниківа, взятого за основу. Враховуючи значення вербальної першооснови, вважаємо за доцільне надати текст поезії з дотриманням сформованої поетом *графіки* тексту (Див. Додаток **Б** ; приклад 1):

У побудові другої частини «Пасторалей для янголів» О. Щетинського спостерігаємо чіткий поділ на чотири розділи, похідний від будови самого вірша:

I – «Ці ріки плинуть поза наші сни»

II – «Тче дощ весняний теплу млість імлі»

III – «Ніч замикає тишу й темінь трав»

IV – «Це Час Споглядання...».

Можемо припустити, що музична драматургія цієї частини втілює образи Буття, часу й позачася (сміслові концепти вірша написані з великої літери «Час» «Споглядання», «Сьогодні», «Сам», «Край», «Птах»). Як і

попередня частина циклу, «Осінь» обрамляється тематизмом інструментальної партії.

У третій частині «Гречкосії» (Lento) музичними засобами втілено яскраву образну замальовку безмежного макрокосму з його земним віддзеркаленням («запрягаєм степ у місячний плуг»).

Ключові образи вербального ряду: «вічні нічні гречкосії», «місячний плуг», «орати небо», «пам'ять вчорашніх померлих». Назва частини апелює до образу трударя, орача.

У повільному темпі на тихій звучності, лунає музика найлаконічнішої частини циклу (обсягом у 21 такт). Невеличкий інструментальний вступ (три такти) заснований на закличних «криштално» дзвінких кварто-квінтових перегуках у високому регістрі, *dolce*, налаштовує на сприйняття звукозображеної дієвості небесних служителів – янголів як вічних нічних гречкосіїв, котрі їдуть орати небо (послугуючись смисловими концептами вірша Р. Мельниківа). У такий спосіб увиразнюється етичний вимір вербального тексту.

У будові частини спостерігається тричастинність із наявним повторенням-обрамленням на рівні вербального ряду: «Ми вічні нічні гречкосії» на початку і в завершенні вірша. Кульмінація частини припадає на слова «їдем орати небо пам'ять вчорашніх померлих». У хоровому пласті в завершенні частини митець задіює звукозображальний прийом, що імітує дуновіння («ф...») із відповідним даному художньому образу інструментальним супроводом (високий регістр, уповільнення, розчинення тематизму).

Отже, на рівні драматургії цілого третя частина «Гречкосії» постає точкою золотого перетину, смисловою віссю циклу.

Заключна, четверта частина – «Мандрівка» (*Allegretto*) – продовжує лінію втілення багатозначного художнього світу як позаземного (авторська ремарка *misterioso* у тематизмі хорового пласта), що органічно сполучається із концептосферою попередньої частини.

Назва вірша відсилає до мотиву мандрівки часів Г. Сковороди (барокова традиція) – образ мандрівних дяків, мандри у пошуку Істини, що для поета перебувають у позачасі. Підтвердженням цьому слугує візуально-увиразнена смислова будова тексту поезії – витончена гра зі словом – із маркуванням концепту *часу* (його подолання): див. Додаток Б, приклад 3.

На рівні цілісної драматургії «Пасторалей для янголів» – це вінець втілення янгольського світу як самоцінного художнього світу («*нас тільки жменя*», *сочиться тиша*», «*час перемелено*», «*час перемолено*») з певною системою образів, яка була відсутня в попередні часи розвитку вітчизняної музики.

Таким чином, художня концепція хорових «Пасторалей для янголів» О. Щетинського заснована на ідеї двосвіття (небо і земля), що співіснують в одному хронотопі. Небесне втілено у янгелоподібному звучанні дитячих голосів, земне – інструментальна партія (фортепіано).

Можна констатувати паралельне співіснування яскравого тематизму в партії фортепіано (земне) і хорового звучання (небесне). У сприйнятті тембрової складової музичного твору відчувається онтологічна вісь (дольне – горнє), що дорівнює символіці християнської картини світу.

Тематизм хорового та інструментального (фортепіанного) пластів органічно співіснує, втілюючи єдиний образний стрій духовного світу. Тож поява твору О.Щетинського, з яким колектив «Весняних голосів» (м. Харків; художній керівник – Олексій Фартушка) переміг на всеукраїнському конкурсі хорового мистецтва імені Миколи Леонтовича, виборовши лауреатське звання, засвідчила, що цей жанр є затребуваним, завдячуючи його ціннісно-смислового (етичному) виміру, з притаманними для нього ознаками внутрішньої краси, Світла, гармонії людини та природи.

Висновки до Розділу 2

1. Якщо порівняти композиторську інтерпретацію музичної пасторалі, її жанровий інваріант у «стильовому зрізі» — від епохального стилю (бароко, французький класицизм, галантний стиль рококо) — до системи індивідуально-композиторського стилю в практиці XIX – XX століть — можна помітити загальний механізм її живучої сили пізнаваності (з боку інтонаційної змістовності та пантеїстичної семантики). Цим механізмом є *свідома установка композитора на стилізацію*, здійснювану завдяки спадкоємності семантичного комплексу, його відтворення в нових версіях і контекстах на основі власного «бачення жанру» і вже відомого, сталого в культурній пам'яті («чужого») когнітивного досвіду. Музичний твір композитором мислиться як особлива модель слухацького сприйняття. Звідси пастораль також може розглядатися, згідно з твердженням Л. Виготського, одного з видатних adeptів психології мистецтва, «у значенні художньо об'єктивованої естетичної реакції» [25., с. 40–41].

Підсумком інтерпретативно-порівняльного аналізу є висновок про необхідність функції стилізації, її органічну в композиторському процесі *жанротворення* пасторалі, починаючи від мадригалів доби Відродження (що наслідували антику та рустику як «гілки» європейської традицію), вокально-хоровій музиці барокової традиції – аж до симфонічних (інструментальних) пасторальних картин у складі ліричних Adagio та Andante сонатно-симфонічного циклу віденських класиків. Принцип стилізації передбачає:

- 1) історичне дистанціювання від прообразу, оригіналу;
- 2) наявність жанрового інваріанта зі своїм стійким семантичним комплексом і психологічним механізмом пізнаваності константних ознак твору його слухачами;
- 3) творчий синтез багатьох традицій художньої екзистенції жанру і ознак його національно-музичної атрибуції, зокрема, етно-регіональних (китайська, російська, українська).

У всіх відібраних прикладах («Бастьєн і Бастьєна» Моцарта-початківця, пасторальних образів Г.Ф.Генделя та композиторів XIX-XX століть) первинною мотивацією до написання пасторальної музики стає стилізація «чужого», історично більш раннього джерела. Їх накопичення в різних національно-композиторських школах утворює певний архетип. Традицію стилізації пасторалі в театральній сфері (на всіх рівнях — від світогляду до композиційно-мовних засобів) заклав В. А. Моцарт, означивши шлях до подолання умовних рамок цієї жанрової моделі як ідеального буття людини, наближення її до більшої художньої правди, поглиблення психологічної глибини образу людини нової формації (*homo animus*), аж до створення «авторських семантичних фігур» (за спостереженням Є. Чигарьової [120. , с. 196]). У цьому сенсі пасторальна традиція пастораль як «жанровий стиль» (термін А. Сохора) у XX ст. залишається актуальною, особливо у сфері камерно-вокальної лірики, і набирає чинності через досвід композиторської інтерпретації (стилізації) усталених ознак архетипу того чи іншого історичного жанру, з урахуванням національної характерності музичного висловлювання (у нашому випадку, це були версії австрійської, російської версії пасторальної стилізації). Додамо, що у заключному Розділі 3 йдеться про пошук національних аналогів пасторалі, певних історико-культурних відповідностей в контексті музичної культури Китаю та України.

2. Вокальний твір С. Василенка «Пастораль» привернув увагу послідовним використанням принципу стилізації галантного стилю як однієї з усталених у західноєвропейській музиці традицій цього жанру. Її наявність очевидна на всіх рівнях жанрового інваріанта:

- сюжет і поетичні символи «пастушої» любовної пісні;
- наявність пісенно-танцювальної мелодики формульного типу, з характерним варіантним «кружлянням» навколо звуків тонічного тризвуку або домінанти (інтервал великої нони як «тихої кульмінації»);
- звуконаслідувальні прийоми у сфері тембру, регістру і фактури;

- опора на темброве наслідування сільського колориту через образ народного інструментарію (волинкового басу).

Водночас стилізація не є самоціллю для вдумливого художника. Попри ускладнення окремих елементів стилістичного інваріанта, «аура» пасторалі наявна в музиці С. Василенка як поетична ідея, мрія, гра – в дусі поетики срібної доби. У драматургії твору, при всій стрункості композиції, відбувається семантична модуляція від галантного танцю (гавот) до пейзажу і любовної рефлексії. У середньому розділі наявне елегійне затьмарення світлої радості, проте в репризі торжествує ода любові, що оспівує красу Божого світу. Отже, підтверджується теза про полісемантичність пасторалі, а також роль світоглядних констант пантеїстичної картини світу, у якій у завуальованій формі «оживають» образи різних культурних рецепцій — античної буколіки, біблійного раю, або романтичного двосвіття, в якому Рай втрачено.

3. Контрапунктом до загальних принципів стилізації пасторалі у вокальній музиці слугує поетичний текст та зумовлена ним символізація музичної мови (йдеться про вокальний цикл О. Рудянського на давньокитайську поезію). Художня вартісність пасторальних творів, у яких відбувається «зустріч» європейської та китайської самосвідомості культури, дозволяє стверджувати, що духовно-етичні домінанти старовинної європейської пасторалі на глибинному рівні наближаються до скрижалів філософії Сходу, а світогляд людини пасторальної в контексті вокального мистецтва відображає один з «архетипів» самосвідомості не тільки європейської культури, але й східної (зокрема, китайської).

Звернення до вокальних мініатюр О. Рудянського «спровокувало» перевірку можливостей принципу стилізації давньокитайської поезії як об'єкта, який належить до «логічно непрозорих» явищ культури. Слухач не знайомий ані з мовою, ані з конкретними реаліями далекої країни. Однак музика здатна відтворювати незнайомий художній світ і дивовижним чином зробити його зрозумілим — завдяки *символічності музичної мови, її*

конкретних елементів, що набувають символічної значущості (інтервал, лад, ритмо-формула, тембр, фактурний виклад) та володіють у процесі «живого музикування» асоціативною силою передавання (сугестії) потенційного значення. Тому саме *звукові символи, що створює авторська художня інтуїція*, становлять додатковий механізм стилізації у вокальній музиці. І виконавець має володіти цією технікою створення символічного світу **музичної пасторалі**, яка сама по собі є **символом вищого духовного єднання Бога та людини** («Райська картина світу»).

4. Загальна картина історичного розвитку пасторалі в музичній практиці Західної Європи постає як масштабний процес, в якому височіють горні ландшафти з грандіозними вершинами, що й досі уособлюють велич людського духу та складають художній світ людини пасторальної. На цій мистецькій «мапі» «пастораль» має три періоди своєї філогенези.

Перший – *ініціальний*, посідає в царині давньогрецької та давньоримської (античної) культури. Для музикантів він є *terra incognita*. Там міститься культурний «генетичний код» пасторалі – тому читаймо Феокріта, «Буколіки» римського поета Публія Вергілія Марона.

Другий період – *продуктивний* – активне функціонування: його поступ ознаменовано реалізацією можливостей *жанру як способу моделювання світу*, наслідком чого став його розквіт. Цей період розвитку жанру пасторалі пов'язаний з творчістю італійських (А. Кореллі), французьких (Ж-Б. Люллі), німецьких (Г. Ф. Генделя) композиторів. Поєднання їх пасторальних творів в єдину систему (онто-філогенезу) забезпечує дію структурно-семантичного інваріанту жанру. Він зберігається в опосередкованому вигляді протягом класико-романтичного періоду (в цьому він постає по відношенню до нового контексту у функції жанрового архетипу, більш давнього пращура).

Пастораль перманентно «живить» музичний романтизм: хоча це не оперні, а симфонічні та інструментальні твори, в яких не вказано жанрове ім'я пасторалі, однак вона там присутня (!). Повільні частини симфоній Р. Шумана і Ф. Мендельсона (сцена в полях з «Фантастичної симфонії»

Г. Берліоза, фортепіанні твори Ф. Ліста з розкішними темами пасторальної лірики, А. Рубінштейна (ораторія «Втрачений Рай») – саме вони репрезентують стильове багатство *пасторальної жанровості*. В певному сенсі структурно-семантичний інваріант залишається стійким: у композиційному сенсі усталеним, у семантичному – інтонаційно збагаченим, драматургічно-індивідуалізованим, лише з тою відмінністю, що немає сюжетно-поетичної (фабульної) основи інтонаційної драматургії твору.

Третій період пов'язаний з *незворотною модернізацією* пасторалі: послаблення або посилення окремих компонентів структурно-семантичного інваріанту призводить до преображення (оновлення) жанру в нових історичних умовах музичного мистецтва. Починаючи від стилізації пасторалі в інтермедії «*Искренность пастушки*» з опери П.Чайковського «Пікова дама», відбувається тяжіння до переосмислення її християнського етимону, що був закладений в оперному та ораторіальному жанрах на етапі генези новоєвропейської культури. Однак для П.Чайковського надважливим був світоглядно-суспільний портрет пасторалі, що віддзеркалював стиль буття Графіні – Венери Мілоської. Тому саме цей жанр стає механізмом для вироблення драматургії конфлікту героїв оперної драми (відсутній у О.Пушкіна). При порівнянні першоджерела повісті О. Пушкіна та оперного твору Чайковського, переконуємося в геніальній стратегії – розкрити психологічний конфлікт засобами стилізації, і пастораль – не випадково присутня в партитурі опери: вона є емблематичною і історичною водночас! Однак поступово первісний етимон пасторалі втрачає своє світоглядне значення (онтологічне коріння) та переходить у розряд мистецького явища: тепер це об'єкт культурної пам'яті, вивчення самосвідомості культури, він є приводом для власного самовизначення та наслідування предкам. Як писав Л. Баткін, «... форми особистої самосвідомості [новоєвропейської культури – примітка Х.Л.], хоча генетично і передували тій, що нам, теперішнім, безпосередньо знайома, є затребуваними для сучасного мислення не лише тому, що прояснюють походження індивідуалістичного Я, радше навпаки –

вразливим *іншим*. Занурюючись в них, ми отримуємо можливість зрозуміти, де ми починаємось і де закінчуємось.

Минулим окреслюються межі рефлексії на сучасне *Я*. Одночасно ці межі діалогічно розмикаються, вміщуючи в мислення *нашу* інакшість» (курсив Л.Баткіна) [11., с. 57]. Іншими словами, через вивчення далеких від нас епох ми краще розуміємо себе теперішніх. Якою музикою ми захоплюємось – такими ми є нині. І в її дзеркалі відбувається людське самопізнання. Отже, музика та її жанри об'єктивують духовну реальність, і тим самим у звуковій чуттєвій формі унаочнюють світ невидимий, дають можливість спілкуватися з ним, відчувати світло, радість, гармонію. Саме цьому і слугує пастораль!

Обрані твори межі ХІХ–ХХ століття та ХХ–ХХІ століття (Дебюссі Прелюдія та «Пастораль» С. Василенка) лише окреслюють **малу частку пасторальних творів, які ще не увійшли в репертуар виконавців на засадах класичної спадщини музики того чи іншого часу**. Втім твори попередніх епох знайшли своє нове життя у виконавському хронотопі. Як вірно зауважив Н. Арнонкур, «... якщо забрати з концертних залів музику минулих епох та виконувати тільки сучасні твори, то ці зали будуть пустими. Теж саме відбувалося б і в історичному часі Моцарта, якщо б публіку залишили без сучасної музики, замінивши її старовинною, наприклад, бароковою» [5., с.8].

Новітня хорова «Пастораль для янголів» О. Щетинського – це справжня (достеменно християнська!) пастораль, однак виникає відчуття двоїстості її тлумачення композитором. З одного боку, він зберігає історико-культурний етимон, наближає сучасного виконавця та слухача до зустрічі з Небом, розуміючи «онтологічну вертикаль» комунікації людини з янголами. З іншого боку, у новому творі констатуємо значну модифікацію структурно-семантичного інваріанту пасторалі як уособлення *музично-інтелектуального мислення митця*, її обумовленість світоглядною парадигмою художнього стилю в цілому. Наявним є переосмислення атрибутивних ознак усталеної

моделі європейської пасторалі, що характерно для композиторської творчості ХХІ століття. Можливо, для О. Щетинського більш важливою була сквородинівська модель пасторалі? Або шевченківська?

РОЗДІЛ 3

НАЦІОНАЛЬНО-МОВНІ МОДИФІКАЦІЇ ВОКАЛЬНОЇ ПАСТОРАЛІ (НА МАТЕРІАЛІ КИТАЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ)

...Музика – це також природа:
втілення чисто динамічних,
не-фізичних, не-матеріальних начал, що
складають невід’ємний елемент **природи**...

Генріх Орлов

3.1 Пасторальні мотиви в пісенній традиції Китаю

Китайську музичну культуру, що сягає глибини тисячоліть не можливо уявити без взаємопроникнення поезії в світ музичних звуків, без синкретизму слова і музики. Як відомо, одна з найдавніших книг Китаю називається «Ши цзин»; це своєрідна збірка народних пісень. Але «*ши*» позначає і пісню, і жанр стародавньої поезії, в якому рядки віршів складались з чотирьох ієрогліфів (пізніше з п’яти – семи). До певної міри, така нероздільність слова і співу притаманна багатьом стародавнім цивілізаціям. Достатньо згадати мистецтво розспіваної поезії давніх греків, а також трьох з дев’яти грецьких Муз – покровительок різножанрової поезії (але без жодної Музи музики). Дослідники (в першу чергу, філологи) відзначають особливу мелодійність китайської поезії, тому є закономірним, що вірші безпосередньо пов’язані із співом, або мелодекламацією. Китайські поети не просто складали поезії, але часто писали їх «на музику», на готові відомі мелодії; тому поезія і спів у китайській культурі являють єдине інтонаційно-семантичне поле.

Завдання цього розділу – *обґрунтувати історико-культурну на жанрово-стильову парадигму пасторалі в ментально іншому мистецькому середовищі* – пісенній традиції китайського мистецтва, а потім порівняти з українськими рецензіями в аналогічних жанрово-стилістичних умовах (пасторальної образності, або спорідненої до неї жанровості – ідилія, елегія). Тисячолітній скарб народної китайської творчості, представлений різними жанрами – піснями, танцями, інструментальною музикою – як ні в якій іншій

цивілізації має тісний зв'язок із філософією, всесвітнім порядком і природнім світом, де людина знеособлюється і «пливе за течією» вічного часу, спостерігаючи його плинність. Тому символіка слова у поезіях чи піснях, нарешті, самого ієрогліфу стає смислоутворюючим осередком поетичної і пісенної китайської творчості.

Невичерпним джерелом для поета, музиканта, філософа слугує ідеальний світ, створений природою; це вічна *пастораль*, возведена майже в Абсолют. За висловом І. Лисевича: «Творення високого духу та вишуканого слогу подібно до Світового Візерунка, бо в них – одне джерело. Тому так необхідно поету спілкування з природою, спостереження її явленої краси, через яке він наближається до сокровенного. Підіймаючись у гори, поет підіймався над світом, над мирською марнотою. Споглядаючи відкриті погляду вигини річок, відкривав своє серце ритмам Всесвіту, води якого подібні Дао; залишаючись наодинці із самотнім деревом, зливався з ним подумки< ...>доторкнувшись до витоків всіх речей, він бачив їх ніби зсередини; відчувши себе часткою цілого, він міг розмовляти з усією природою на рівних» [47.]. Красномовна цитата вказує на глибинний зв'язок творчості та природи. Про це пише і О. Дьячкова в контексті творчої діяльності М. Глинки [36.].

Пасторальністю просякнута більшість народних китайських пісень. Символіка пейзажної лірики відмічена всіма дослідниками і стосується як поетичного слова (авторського), так і народної пісенної творчості. На відміну від європейського сприйняття краси навколишніх краєвидів, в якому переважатиме особистісне начало (Я), крізь призму якого і створюється певний настрій від природніх явищ, лісів, полів, водойм чи гір, у китайській музично-поетичній творчості постає органічне єднання людського і природнього, де особистісний чинник нівелюється, поступаючись «розчиненням» людини у Всесвіті – потоці явищ, стихій, її споглядальності за плинністю часу.

Український історик М. Костомаров, досліджуючи слов'янську міфологію, доходить висновку, який повною мірою можна віднести до світобачення і світосприйняття китайського: «*фізична природа просякнута творчою ідеєю, зігріта божественною любов'ю.*<...> в людині є таємне око, яке бачить, що і груба матерія має зв'язок із духовною сутністю, є таємний голос, який вказує з чого складається цей зв'язок. Ось ця свідомість духовного в тілесному і складає основу усього прекрасного в мистецтві». І далі: «предмет тілесний, потрапляючи у твори народної поезії, отримує в ній духовне значення, що є <...> символом <...> Всіляке поетичне порівняння необхідно спиратись на символ, інакше буде лише грою слів, обманливим баченням і пролетить повз нас безплідно, не западаючи в серце» [57.]. Дійсно, образи природи у китайській музично-поетичній творчості набувають значення символу. Вони є центральний елемент і народної, і авторської поезії. При цьому символ є конкретизований, позбавлений західноєвропейського «марева» символістського натяку та множинності індивідуалістичних трактовок. Образи-символи китайської творчості є достатньо реалістичні, бо саме з реальності формувалось світосприйняття, яке знайшло втілення в музично-поетичному мистецтві (піснях), філософії (даосизм, буддизм), живопису, написанні ієрогліфів (що, як відомо, за рівнем майстерності і витонченості зближуються між собою).

Найбільш укоріненою рецепцією *пасторальності* в китайському мистецтві є так звана пейзажна лірика, що існує з V-го століття.

Дослідники китайської літератури її часто називають «поезією вод і гір», або «поезією садів і полів» за поетичними рядками Лі Бо – китайського митця слова, поета епохи династії Тан. Легендарний поет, як і інші митці слова писав власні твори, наслідуючи форму народних пісень юефу, їх образність, мотиви, символіку¹⁰.

¹⁰Знаменним є той факт, що коли в європейському музичному мистецтві XIX століття виникає цікавість до екзотики Сходу, поезія Лі Бо першою потрапляє в поле зору композиторів. Так, австрійський композитор доби пізнього романтизму Г. Малер створив симфонію «Пісню про землю» для альту, тенора та оркестру, шість частин якої написані на вірші китайських поетів (з них №№ 1, 3, 4, 5 – на поезію Лі Бо).

Не зважаючи на велику шану і популярність китайських поетів, їх витончена поезія парадоксальним чином не зацікавила китайських композиторів. Вокальні твори в традиційних академічних жанрах – пісня, вокальний цикл, романс, балада – майже відсутні в китайській музиці. Одним з прикладів звернення до поезії Лі Бо є цикл «Три романси на вірші Лі Бо» сучасного китайсько-російського композитора Цзо Чжень-Гуаня (нар.у 1946 р.), а також вокальний цикл «Медитація» на вірші Мен Хаорен і Чень Цзиан китайсько-американської композиторки Чень І (нар.у 1953 р.) – композиторів, які отримали європейську музичну освіту.

Можна зробити припущення, що китайська поезія настільки самодостатня, що не потребує музичного втілення; тоді як традиція написання вокальних творів на вірші поетів-класиків – будь-яких – є суто європейською, і музика в таких творах покликана розкрити тонкі грані поетичного слова, поглибити і збагатити його, особливо що стосується пасторальності чи лірики.

Пісенна-поетична творчість Китаю (і традиційна, і авторська) зберігає нероздільність, унікальний синтез поетики і її музичного втілення, залишаючи особистісно-індивідуальне ставлення, рефлексування європейського типу поза межами самодостатніх пасторальних символів-образів. Тобто, в європейському мистецтві ідеалізація природи необхідна саме для митця, як фактор надихаючий і романтизований; а в китайській творчості природа існує *поза* митцем **як даність**, здатна увібрати в себе (і репрезентувати) думки, ідеї, дух. Тим не менш, своєрідна «знеособлена» пасторальність у китайській народній музично-поетичній творчості проявляє себе через характерні семантичні сегменти музичної мови (ладові, ритмічні, регістрові), що разом складають своєрідний національно-жанровий стилістичний комплекс пасторальності. Віднесемо до них: а) пентатонічні ладово-інтонаційні утворення, які переважають на тлі інших мелодичних зворотів;

б) світлий мажорний колорит (мажорна пентатоніка);

в) високий регістр;

г) ритмічні фігури з пунктирним ритмом або короткими тривалостями, який створює легкість і польотність, скоріше танцювальність, і не має характеру загостреного драматизму.

Розглянемо народні китайські пісні (в обробці для голосу і фортепіано):

- «Місячна ніч на річці Ілі» (Додаток **B**, нотний приклад 1);
- «Чинара» (Додаток **B**, нотний приклад 2);
- «Ніч» (Додаток **B**, нотний приклад 3);
- «Ранок у великому лісі» (Додаток **B**, нотний приклад 4).

Географічне походження цих пісень – Синьцзян-Уйгурський автономний округ КНР, про що свідчать топонімічні назви: «Ілі» – річка, яка тече в цій місцевості і сусідньому Казахстані, з яким межує китайський округ; «Кокдала» – місто на півночі Синьцзян.

Семантика названих піснях безпосередньо пов'язана з природою; вона водночас є тлом для людських ситуацій чи почуттів і основним поетико-тематичним мотивом. Однак реальність природніх образів тісно переплетена з символікою. Кожен з них і конкретний, і об'ємно-багатозначний, що є відображенням двох сторін китайського способу філософствування – конфуціанства і даосизму, як конкретно-практичного і споглядально-відстороненого.

Поетика ночі, оспівана в мистецтві музичного європейського романтизму, утаємничує невідоме, уводить в інший світ, ідеалізований, часто кращий, ніж в реальності. Такою ж романтизацією відрізняється і тематика ночі в українських народних піснях (згадаймо: *«Ніч яка, Господи, зоряна, ясна, видно, хоч голки збирай. Вийди, кохана, працею зморена, хоч на хвилиночку в гай»*).

Ніч для європейця – його особистий час, унікальний момент для розкриття почуттів, глибока лірика кохання. Тоді як у китайському

світобаченні ніч – красивий пейзаж з відповідними атрибутами: місяцем, вітерцем, далеким світлом, відлунням звуків і ароматів. На такому тлі можна мріяти, уявляти, слухати, – тобто споглядати за течією нічного часу або розчинятись у цьому стані. При цьому ніч не є образом таємничим і зловісним, таким, що приховує в собі невідоме. Припускаємо, що «ніч» як поетичний образ китайської музично-поетичної творчості містить також риси пасторальності: «*Чудова ніч, така тиха*» (пісня «Ніч»), «*Місячна ніч на річці Ілі така чудова*» (пісня «Місячна ніч на річці Ілі»).

У пісні «Ніч» образ ночі створює мрійливу ауру для сподівань юнака, який готовий довго чекати щасливої миті, коли дівчина прийде танцювати під його домбру: «Я чекатиму, поки весь сніг розтане; я чекатиму, доки в степу не з’явиться весінній вітерець; я чекатиму, доки місто Кокдала змінить свій вигляд; дівчина прийде танцювати під мою домбру».

У іншій пісні «Місячна ніч на річці Ілі» змальована красива нічна картина, сповнена спокою, затишку і ніжності: «Світлий місяць у лісі світить, листя шелестить; струни домбри грають ніжні ноти з глибоким почуттям; в далекій юрті горить світло; соловейко співає на гілці; вечірній вітерець приносить аромат квітів». Але далі, після нічної романтики – повернення (дещо несподіване) до реальності: «Люди з пасовиськ люблять своє рідне місто» (можливо, що йдеться про відомі пасовища в Ілійській долині неподалік міста Кульджа).

Музичне втілення нічної тематики в обраних двох піснях є різним. У пісні «Ніч», де переважає ліричність з мріями про дівчину, очікування зустрічі і кохання, світла поетизація ночі передаються на основі мажорної пентатоніки (від основного тону “e”, з опорою на E-dur). Будова пісні куплетна, але досить специфічна: два однакові за мелодією куплети завершуються *quasi*-приспівом, в якому з’являється новий ритм на основі розспіву нейтрального складу «ла-ла-ла». Легкість пунктирного ритму – втілення танцювальності («Дівчина прийде танцювати під мою домбру»).

Куплет-строфа складається з чотирьох рядків-фраз: перші дві відокремлені довгими звуками наприкінці, а третя і четверта звучать як єдина цілісна побудова, що має характер підсумування. В той же час, четверта фраза буде двічі повторена в приспіві:

a b c + d :|| e d e d

Зауважимо, що в супроводі автор аранжування підкреслив всі фрази *d* унісонним проведенням, виокремлюючи їх на загальному фоні.

При всій своїй подібності, мелодичні фрази (a, b, c, d) мають варіантний розвиток і складаються із «заокруглених» поспівок. М'якість мелодичної лінії створюється як за рахунок розспівів, так і пентатонічною будовою (інтервали терції, великі секунди), а легкість і прозорість звучання – через високий регістр (переважає діапазон « g^1-g^2 »). Отже, всі перелічені елементи національної китайської музичної мови створюють образи ніжного пасторального характеру.

В усіх обраних піснях на першому плані переважає природа; вона є і тлом для людських ситуацій чи почуттів, і основним поетико-тематичним мотивом. Реальність природніх образів переплетена з символікою. Кожен з них і конкретний, і об'ємно-багатозначний одночасно, що є відображенням двох сторін китайської системи філософствування: конфуціанства і даосизму, конкретно-практичного і споглядально-відстороненого.

Поезія ночі, оспівана в мистецтві європейського романтизму, утаємничує невідоме, уводить людину в інший світ, часто кращий, ідеалізований, ніж власне реальність. Такою ж романтизацією відрізняється і тематика ночі в українських народних піснях: *«Ніч яка, Господи, зоряна, ясна, видно, хоч голки збирай. Вийди, кохана, працею зморена, хоч на хвилиночку в гай»*.

Для європейця ніч – привід для суб'єктивного самовиразу почуттів, глибока лірика кохання. Тоді як у китайському світобаченні ніч – об'єктивна реальність, пейзаж з відповідними атрибутами: місяцем, вітерцем, далеким

світлом, відлунням звуків і ароматів. На такому пленері можна мріяти, уявляти, слухати, – тобто споглядати за течією часу як вічності.

Пісня «*Місячна ніч на річці Ілі*» (Додаток *B*, нотний приклад 1) має іншу ладово-інтонаційну будову, а звідси і інший колорит. Мелодія широкого діапазону (децима « $d^1 - f^2$ ») розвивається в межах натурального мінорного ладу, який, у свою чергу, виникає на основі септакорду (семиступеневий лад). Інтерваліка мотивів базується на мінорному звукоряді, але крізь нього «проглядають» пентатонічні звороти, заповнені прохідними ступенями семиступеневого ладу. Зауважимо, що ці прохідні ступені (II, VI) знаходяться на слабких долях (й викладені вісімки).

Пісня має строфічну будову; два точно повторені куплети завершуються кодою-повторенням одного з рядків:

a b C D C :|| C₁

При такій схемі виникають риси рондальності, де контраст між рядком-рефреном та іншими рядками виявляється через ритм (пунктирний, фігури з 16-ми тривалостями) та фразування.

Структура вірша і структура мелодичної лінії не збігаються. Якщо перші два рядки (по десять ієрогліфів) чітко діляться і поетичною, і музичною цезурою (a b), то наступні два мають підсумовуючий, об'єднуючий характер (C – 9+8 ієрогліфів). D – розспіви на нейтральному складі «ла-ла» за масштабом теж дорівнюють двом рядкам (7+7 ієрогліфів).

Идилічно-пасторальна картина нічного пейзажу («*На березі річки Ілі ростуть білі тополі; світлий місяць у лісі світить, листя шелестить*») знаходить втілення в плавності поспівок з чергуванням напряму руху мелодії: вгору-вниз, що створює хвилеподібні контури мелодичного рисунку. Саме тут, у перших двох рядках обох куплетів і зустрічаються елементи пентатоніки (трихордові інтонації).

Справжньої ліричності набуває завершення пісні – повтор рядка C із висхідною секстою (V-I) та довгим розспівом шістнадцятими. У цій пісні можна вбачати ознаки пасторальності, що правда, в умовах мінорного ладу,

який завдяки своїй натуральності, відсутності домінантової загостреності створює *роздумливо-спокійний* характер без будь-яких проявів туги, суму, що часто існує у мінорній музиці європейської традиції. Але і поетичні рядки позбавлені звичної європейцю психологічності (з почуттями, переживаннями, рефлексією).

Світлим сумом відрізняється народна пісня «*Чинара*» (Додаток *В*, нотний приклад 2). В ній йдеться про життя, що невпинно рухається до старості, коли залишаються лише спомини і згадки («*о, всюди, о, всюди, спомини про життя*»). Поезія просякнута типовою китайською символікою. Так, символом старості – завершенням життєвого циклу в пісні, є осінь («*порив осіннього вітру дує здалеку, уносячи знайоме листя; з цих пір не буде теплого зеленого шуму*»); вона в китайському світобаченні асоціюється із старістю.

У двох приспівих пісні йдеться про платан і чинару, що супроводжують людину протягом її дитинства і молодості. Перший приспів: «*О, чинара мого дитинства, о, платан у моєму серці*». Другий приспів: «*О, чинара моєї молодості, о, платан у моєму серці*».

Платан і чинара (різновид платана) – вікові могутні дерева, поширені в Китаї та пошановані і оспівані в поезії і піснях, – символізують довге життя, мудрість, міцність і витривалість. «Спокій в лісі» і «плоди з дерева» свідчать про повноцінно прожиті літа, результат людських надбань і досягнень. Не зважаючи на сумний настрій і відповідні образи поетичного тексту, мелодика пісні має просвітлений, спокійний, навіть умиротворений характер. Цьому сприяє мажорний колорит (Es-dur), плавність мелодичної лінії, в якій рівномірно чергуються підйоми і спади, поступеневість і стрибки із заповненням, а також гнучкість ритмічного рисунку. За структурою пісня має два куплети із приспівом:

a a₁ a₂ + b | c c₁ b₁

└──┘

Як видно зі схеми, в куплеті переважає варіантний розвиток мелодичних фраз. Це стосується зміни інтерваліки при збереженні ритмічного рисунку. Мелодична лінія має «хвилеподібний» характер, з рівномірними підйомами (рух вгору поступеневий зі стрибком) і спадами (заповнення стрибка, низхідний рух з оспівуванням останньої ноти фрази). При всій плавності мелодії в ній майже відсутні розспіви складів; вони є наприкінці фраз і короткі (на двох 16-тих).

У приспіві (**c – c₁**) відбувається ритмічне дроблення, що надає темі характер рухливості і збудженості (на словах «О, чинара мого дитинства, о, платан у моєму серці»); регістрово приспів також підкреслений: його мелодія звучить переважно у другій октаві (**b¹-g²**).

Остання фраза куплету (**b**) і приспіву (**b₁**) побудована на однакових мотивах, але з їх ритмічними варіантами. Її ладова основа – пентатоніка, тоді як вся інша мелодика пісні будується в межах мажоро-мінору. Пентатонічний зворот (f-as-b-c-d) тонко поєднується із діатонікою; він подібно до візерунку ієрогліфа, наче вплетений у мажоро-мінорні мелодичні звороти.

Аналізуючи пісню «Чинара», можна зробити висновок про єдність пасторальності із філософськими роздумами, що притаманні китайській поезії, в якій відображується філософсько-споглядальне ставлення до природи, намагання людини «розчинитись» у ній, підкреслюється її «надлюдська» природа (що в європейській традиції ототожнюється із Божественним).

Пісня «*Ранок у великому лісі*» (Додаток **B**, нотний приклад 4) – справжній гімн величі природи, щира захопленість невимовною красою лісу, дерев, струмка, гір, птахів, квітів. «Який чудовий ранок у великому лісі!» – так починається і перший, і другий куплети пісні. У кожному з них представлена краса навколишнього природнього світу (строфа з чотирьох рядків), а далі, через подих «Ах, ах», вплив цієї краси на людину: «Я кинувся у ці зелені обійми; свіже повітря п'янить людей» (1-й куплет), «Я занурився в цей зелений океан; спів птахів і аромат квітів п'янить людей» (2-й куплет).

Кульмінацією, що сповнена почуттями від захвату красою лісу, стає своєрідна кода, останні чотири короткі рядки: «*Я хочу опіювати, хочу хвалити природу, хвалити цей зелений краєвид!*»

Натхненні образи захоплюючих картин природи знаходять яскраве втілення в елементах національно-жанрового комплексу пасторальності. В першу чергу це пентатоніка, її мажорний варіант: *e-fis-a-h-cis-e, e-fis-gis-h-cis* та неповний пентатонічний звукоряд (на розспівах «Ах»): *cis-e-fis-gis*. Характерною рисою є також широкий звуковий діапазон із перевагою високого регістру (e^1-gis^2). Мелодика, і, відповідно, будова цієї пісні відрізняється від попередніх своєю свободою, імпровізаційністю, неповторністю та нерівномірністю фраз. Разом із пентатонічними зворотами все це створює враження суцільної варіантності.

Окремої виразності набуває ритмічний рисунок, побудований на затактовому подиху, потім довгому звуці (половинна), вісімки і тріолі. З нього починається перша фраза; на ньому ж створений розспів «Ах..», двічі повторений. Фігури з пунктирним ритмом традиційно не загострюють звучання, а слугують втіленню легкості. Паузи, яких достатньо в пісні, не тільки увиразнюють фразування, але й відтворюють часті подихи людини, захопленої невиразною дивовижною красою.

Окремо вкажемо наріль інструментального супроводу, без якого вокальна пастораль збіднюється. Партія фортепіано в обробці пісенного твору також тісно пов'язана із образно-тематичним змістом; широкі арпеджовані пасажі через всю клавіатуру, арпеджіато насичених акордів підкреслюють велич і красу вікового лісу. І хоча автор аранжування намагався привнести класичність у добрану гармонію, перевага пентатоніки у вокальній партії разом із *a la* класико-романтичним акомпанементом створює яскраво національний колорит.

Резюме. Щодо проаналізованих китайських народних піснях можна чітко виокремити характерні національно-мовні елементи втілення пасторальності, тісно пов'язаної із вербально-поетичною символікою,

філософським пантеїзмом – специфічним обожненням природи, яке відрізняється від європейського способу світоспоглядання.

У китайській музиці академічної традиції є знаковий твір концептуальному хоровому жанрі – це кантата «Хуанхе», написана колективом автором, як пісня-гімн Китаю. Образ повноводної річки є символ нової країни і життя вільної людини. Звернемо увагу, що семантично такий тип музики пов'язаний з певними впливами і має історичні прототипи. Один з них – прообрази революційно-героїчних подій в Росії 1917 року, в яких образи втілено в жанрі героїчної ораторії (кантати)¹¹. Так, дослідник О. Демченко, надаючи загальну картину розвитку ораторії за часів революційної Росії, задіює цікавий аргумент – наявність в цих творах *ідилічності* (синонім пасторалі) в контексті **героїчного епосу**: «...у другій половині 1950-х років народжується новий естетичний феномен – героїчний епос, пов'язаний із утвердженням образів могутньої наступальної енергії мас, незрівнянної зухвалості суворої, мужньої патетики, що виявляє себе у підкреслено монументальних формах, укрупненій ритмо-інтонаційності, у фресковій манері письма. Це відбилося у жанрах ораторії («Дванадцять» В. Салманова, «Поема пам'яті Сергія Єсеніна» і «Патетична ораторія» Г.Свиридова), симфонії (4-та Д. Гаджієва, 11-а Д.Шостаковича) <...> у хоровій композиції («Сімнадцятий рік» Ф.Маслова, «Три хори на вірші з поеми В.Маяковського “В.І.Ленін”» Є.Тикоцького), у вокальному циклі («Світити завжди» В. Білого, «Шість сцен із поеми О. Блока “Дванадцять”» Ю. Буцко). Розглядаючи історико-революційну музику 1930-1950-х років загалом, визначимо перше, що привертає увагу у творчості цих років, – підкреслено оптимістичний склад. Іноді в його втіленні виникав відтінок нарочитості (середина 1940-х), прикрашання (перша половина 1950-х), *ідилічності* (межа 1960-х) (курсив мій – Х.Л.). В іншому ж це був оптимізм абсолютно

¹¹Див. про це: статті І.Воробйова [23], О.Демченко [33]. У радянській ораторії сакральний вимір барокової ораторії підмінено на ідеологічні цінності: у такий спосіб спотворюється історичний етимон, загалом внутрішня форма жанру (починаючи з образу людини пасторальної); структурно-семантичний інваріант зберігає зовнішні риси (вербальний ряд зі словами-концептами, дотичними до відображення природи, циклічну будову).

органічний, реальний, основною підставою чого була його дієва природа» [34., с. 51]. Що характерно, в радянській ораторії образ ріки (або інший відповідний символ природи) відсутній, втім ментально усталений в китайській традиції.

Пропонуємо досвід наукової інтерпретації твору в світлі пасторалі, її можливих жанрових «мікстів» з іншими впливами на її духовну сутність з боку інших художніх родів творчості – драми та епосу. Йдеться про такий історико-стильовий тип європейської пасторалі, як «героїчна пастораль»¹²: це синтез Природи (природного середовища) і людини в ситуації дії (героїчної поведінки), яка змінює природне середовище та суспільство.

3.2 Кантата Сян Сінхяя «Хуанхе»: концепція героїчної пасторалі

У китайському музикознавстві існують наукові публікації, присвячені обраному твору, однак жодна з них не ставить проблему жанрової семантики кантати як національно-стильової рецепції героїчної пасторалі. Так, у дисертації Шан Бая (Shan Bai) (2006) [150] виявлено принцип будови концерту для фортепіано «Жовта ріка», запозичений з тематизму кантати (другий розділ дисертації присвячений кантаті, а третій – концерту). У дисертації Сьєнтан Хон (Xiangtang Hong) (2009) [134] наголошено на історії створення кантати та ролі західноєвропейських впливів, надано аналіз вербального тексту.

За бароковою традицією, природа – емблема сили людини як гармонії з навколишнім світом; отже, твір китайського митця в жанрі кантати розглядається в контексті нашого дослідження як аналог героїчної пасторалі. Для цього слід навести переконливі аргументи.

Кантата як жанр і форма європейської музики втілює певний ідеал культурної самосвідомості музично-поетичними засобами. «Жовта ріка» не є винятком. Композиція складається з 8 частин. Є частини, де задіяний хор *tutti* (I, IV, VII, VIII), його жіночий склад (IV частина), чоловічий дует (V

¹²«Героїчне», за європейською традицією пасторалі, означає присутність в сюжеті богів та героїв, рівняння на їх поведінку та високу мораль.

частина), соло тенора (I частина), соло-баритона (II частина), соло сопрано (VI частина), соло-піпи та партія чтиця (усі частини, крім V-ої), яка об'єднує усі частини.

У кантаті «Хуанхе» використано парний склад оркестру, з трьома трубами та сольними партіями для китайських народних інструментів – піпи, двох сансьєнів – великого (басового) та малого (сопранового). Наявний великий вибір ударних (у тому числі й сім китайських народних інструментів), арфа та класичний склад струнних.

Кожна частина кантати увиразнює мінливий образ Хуанхе, води якої можуть бути спокійними, бурхливими, темними, прозорими. Твір пронизує національна стилістика, закладена у мелодико-ритмічних та ладових структурах. Кожна частина кантати має декілька тем, які об'єднує ідея славління рідної землі та її людей в різних вимірах: ліричному спогляданні (пастораль), розповіді про трагічні часи (наратив), оспівування народу (ода).

За музичною стилістикою твір належить до кантатно-ораторіального жанру. Про це свідчать великий склад виконавців (хор, оркестр), масштабні хори, урочисто-гімнічні мелодії, насичена оркестрова фактура, яскравий мелос в кантиленних частинах. Також існує транскрипція кантати, в жанрі фортепіанного концерту з оркестром, зроблена піаністом Ін Ченцзуном. Перша, друга, четверта та сьома частини кантати складають основу драматургії концерту. Нині ця версія є найвідомішим твором, найбільш виконуваним китайськими музикантами по всьому світу.

Відмінністю між кантатою та концертом є те, що партія фортепіано мислиться більш у західноєвропейському стилі та стосовно фактурно-гармонічних і мелодико-ритмічних структур апелює до концертної стилістики композиторів-романтиків (Ф.Ліста, С.Рахманінова). Без цього твору в Китаї не можна уявити репертуар жодного професійного піаніста. У іноземних піаністів, які зв'язали своє життя з Китаєм, цей концерт також є у репертуарі обов'язковим. Частини концерту часто-густо виконують порознь, а другу частину, й взагалі без оркестрового супроводу – як сольний твір.

Музична семіосфера такого національно-визначеного явища, як «китайський образ світу» увиразнюється не тільки завдяки *мовним засобам* (пентатонічний лад, фактура, архетипи інструментальних тембрів народної музики), а, насамперед, *етичним домінантам світоглядного мислення* – філософії оспівування природи. Тематизм образів природи завжди супроводжується «барвистою» імпресіоністичною гармонією, яскравими тональними співвідношеннями. Можна пригадати безліч творів та авторських обробок народних китайських пісень (автентичних, або з кінофільмів), серед яких «Метелики», «Я люблю тебе, Китай», «Моя батьківщина», «Маленький пастух», «Хмари, що знаходять на місяць», які об'єднують китайський дух (характер), притаманний і кантаті «Хуанхе».

Кантата як жанр європейської музики втілює певний етико-естетичний ідеал культурної самосвідомості музично-поетичними засобами (іноді перформативними). «Жовта ріка» не є винятком. Монументальний твір складається з 8 частин. Є частини, де задіяний хор *tutti* (I, IV, VII, VIII), його жіночий склад (IV частина), чоловічий дует (V частина), соло тенора (I частина), соло-баритона (II частина), соло сопрано (VI частина), соло-піпи, а партія читця (усі частини окрім V) змістовно об'єднує усі частини.

У кантаті використовується парний склад оркестру, з трьома трубами, китайськими народними інструментами – соло піпи, двома сансьєнами – великим (басовим) та малим (сопрановим). Також присутній великий вибір ударних (у тому числі – сім китайських народних інструментів), арфа та класичний склад струнних.

Перед тим, як перейти до драматургічного аналізу твору, виявимо значення партії *читця*, котра є однією з найвиразніших тембро-динамічних ліній (складових) музичної драматургії (яка уособлює образ Поета). Партія читця не лише увиразнює головну ідею твору, але й приймає участь у розбудові драматургії циклу як наративно-об'єднуючий чинник. Цей прийом зустрічається у драматичних творах, театральних (оперних) виставах, сучасному кінематографі, наближуючи тим самим музичний жанр до

перформенсу. Кожна частина – наче «жива сцена» з тих важких, трагічних, вкрай величних для Китаю часів, за яких народ довів нездоланність свого духу. Отже, поетичний текст дозволяє умовни виокремити 2 драматургічних плани:

- той, що проговорюється (від першої особи – поета=автора) про те, що вже відбулося – **минулий час**;
- той, що співається про події «тут і зараз» – час **теперішній**.

З програмної назви зрозуміло, що семантика кантати пов'язана з північною річкою, однією з найдовших у Китаї. Кожна частина уособлює мінливий образ Хуанхе, води якої можуть бути спокійними, бурхливими, темними, прозорими, вони можуть як захищати, допомагати, так і втопити. Річка уособлює також інший символ китайського народу – колыску життя, бо й досі воно у багатьох людей дуже пов'язано з річками: ловля риби та мушель, вирощування лотосів для споживання їх плодів (горіхів та коріння), прасування білизни, проведення фестивалю зд. ура човнів на початку літа.

Твір просякнутий національно-китайською колористикою, що закладена у музичній мові, насамперед, мелодиці, й свідчить про коріння художнього мислення композитора, небайдужого до своєї батьківщини.

Кожна частина кантати має декілька тем, які об'єднує ідея оспівування рідної землі та життя її людей, в різних його вимірах: лірико-пасторальному спогляданні, розповіді про неспокійні, трагічні часи, життя народу.

Одним з провідних жанрово-стилістичних чинників твору є фактура, яка засвідчила перехід від гетерофонії, притаманної народно-пісенній традиції китайської культури – до європейських типів багатоголосся (гомофонно-гармонічного та поліфонічного). Це свідчить про вплив західного музичного мислення. Так, наприклад, абсолютно чужинне для китайської музики тяжіння до хроматизму в деяких моментах драматургічного розвитку кантати стає стилістичною нормою гармонічної мови. Саме так починається перша частина «Пісня човника з річки Хуанхе» – з масивного, блискучого

спуску хроматизмами – те, що завжди було чужинним для китайської національної мови/мовлення; отже, раніше приховане, або абсолютно відсутнє стає першорядним.

Багато ознак свідчить про прагнення композитора до звукообразжальної символіки: образ річки Хуанхе стає символом боротьби китайського народу за волю.

Твор розпочинає *оркестрове дімінуендо* – приклад професійналізма у методі роботи з тематизмом, на якому навчаються молоді композитор: яким чином можна будувати як вертикаль, так і горизонталь? Рух хроматизмами завершується звучання мелодії з коротких мотивних комірок, що підкреслює контраст між інструментами – тембровою рівновагою та протиставленням – *arco* та *pizz.* струнних, звучанням арфи та міксом гобоїв та кларнетів в унісон.

Цікаво, що деякі місця оркестровки не є «класичними»: це стосується закінчення ліній певними інструментами. Наприклад, лінія «ритмічної педалі», утворена фаготами (тт. 8-9) закінчується на сильній долі, в той самий час кінець подібної лінії кларнетів співпадає з початком мелодії, теж саме відбувається й у струнних. Втім характер музики, започаткований у вступі, дає можливість цілком поринути у світ яскравих та могутніх почуттів, у дух народу.

Слова «Друзі! Чи були ви на Хуанхе? Чи перетинали ви Хуанхе? Чи пам'ятаєте ви часи, коли ми боролися за наше життя на цій річці, мов ці величні хвилі? Якщо ви забули, то слухайте!» відразу дають зрозуміти, про що буде йтися далі. В партії хору чуємо вигуки «хай-йоу!» та «хуа-йоу!», що перекладається як «гребти веслом». Переможний піднесений стан визначимо як *геройко-ліричний тип* сповідання та метафорично порівняємо з початком першої частини «Пісні про Землю» Г. Малера – більш світлою музикою, у якій радість виходить за межі, мов води річки! *Tutti* оркестра, пентатоніка швидкий постійний рух музичної тканини, глісандо арфи, партія хору, мова

читця та соло-тенора створюють абсолютно монументальне звучання – усе підкреслює національний колорит.

Основна тема частини будується на коротких поспівках, але окрім них, є ще й лірична тема, що слугує в ролі побічної теми: вона є контрастом до першої як за типом мелодики (більш протяжної, пісенно-ліричної), прозорою фактурою, так і за тембро-динамічним принципом: мелодія виконується спочатку струнними, потім – хором разом із дерев'яними духовими. Головна й побічна теми пов'язані між собою як інтонаційно, так й ритмічно.

Друга частина «Ода річці Хуанхе» переносить слухацьке сприйняття в *інший* світ – споглядання глибоких, мов води Хуанхе. Схожий афект, започаткований у I-й частині, власне, її друга тема у цій частині постає на перший план.

Після оркестрового вступу, як і в першій частині, *читець задає тон*, налаштовуючи слухачів на новий, більш спокійний лад. Головна тема проходить у партії віолончелей на фоні інших струнних та кларнетів (починаючись з затакту: т. 20). Величне тематичне навантаження доручено соло баритона. Партія арфи імітує образ води, що рухається: це – одна з найулюбленіших у китайських слухачів музичних тем. На наш погляд, це пов'язано з її ладо-гармонічною колористикою, з м'якими гармонічними відхиленнями, мелодика – протяжна, пісенна.

Третя частина «Води підіймаються» починається з імпровізаційного соло китайського народного інструмента *pipi*. На її тлі *читець* продовжує свою розповідь, розпочату ще у першій частині. Позначки квіточок над нотами у партії *піпи* позначають вимогу техніки тремоло. Імпровізація підготовлює вступ основної мелодії в партії *піпи*. Тут повністю відсутні хор та соло-голоси; основне тематичне навантаження – в партіях *читця* та *піпи*.

Четверта частина «Балада Хуанхе» знов-таки розчинається з промови *читця*; згодом вступає жіночий склад хор, потім – *tutti*. Жіночий склад хору завершує цю частину, утворюючи в такий спосіб змістовну арку.

З першої теми звучання **п'ятої частини «Діалог між берегами»** (чоловічий дует) відчутно, що це – «точка перетину» в драматургії твору. Вона є єдиним розділом, де відсутня мова читця. З'являється «свіжі» тембри – п'ять китайських народних ударних інструментів (які широко використовуються у китайських операх), соло двох (великого та малого) сансьєнів, піцикато струнних, а в основі нової мелодії покладено більш гнучкий, бадьорий рух. Це є абсолютним контрастом до попередньої частини, у якій основна пісенно-лірична тема виконувалася жіночим складом хору.

Появу нової теми означено октавами та унісонами (мікстами) між флейтою, кларнетом та сансьєнами. Так, у цій частині з'являється пунктир – ритмічна комірка, що створює ефект наступу / впевненості у своїх діях, що, в свою чергу, постулює головну ідею – боротьбу з японськими загарбниками (у контексті кантати – противлення злу засобами музики). Октавно-унісонне звучання цієї частини при швидких шістнадцятих та гнучкому ритмі нагадує святкову музику.

Наступна **шоста частина «Жалоба Хуанхе»** знову містить контраст до попередньої, про що свідчить темпова позначка – *pesante* (важко), мінорний лад (f-moll) та темброве рішення – соло-сопрано. Як й інші частини (окрім другої), вона починається з читця. Найдраматичніша сторінка кантати за концепцією нагадує Шостий номер кантати «Олександр Невський» С.Прокоф'єва, яка була створена у той самий рік (1939), що й кантата «Хуанхе». Її тематизм частково складає Третю частину Фортепіанного концерту (створеного, крім Сянь Сінхая, колективом авторів).

З точки зору оркестровки шоста частина починається досить незвично: промова читця проходить на тлі струнних (перших скрипок, альтів та віолончелей), що грають мелодію в унісон. Напружений рух акордових сполучень та стримкі пасажи вирізняють її серед інших.

Сьома частина «Захистимо Хуанхе» починається з партії читця бадьорим, більш жвавим (ніж у V-ій частині) маршем, що уособлює піднесений стан народного духу. Має одну з найбільш відомих тем кантати

(мелодію цієї частини часто люблять виконувати молоді музиканти – вокалісти, піаністи, скрипалі, виконавці на арху, а також прості люди). Головна тема, певним чином схожа на «піонерську пісню» – малий барабан, труби, чітка та зрозуміла мелодія.

Частина написана в діатоніці, але з модуляціями з тональності C-dur (перший розділ) до F-dur (другий розділ) та до Es-dur (третій розділ). Поетичний текст структурує співвідношення читця та партії хору, без соло співаків.

Восьма частина «**Лютий рев хвиль Хуанхе**» починається з мовлення читця, якому відповідає хорове *tutti*. У контексті циклу ця частина, на наш погляд, має функцію певного «домовляння», бо надто масивною та «фінальною» є попередня (фортепіанний концерт «Хуанхе» завершується саме на попередній частині). У вступі повторюються хроматичні гамоподібні пасажи та пунктирні ритми, що вже зустрічалися у п'ятій та сьомій частинах твору. Тема проводиться діалогічно, як у першій частині, але тепер між партією хора та оркестром. Пригадується кантата «Олександр Невський» С. Прокоф'єва, яка за структурою, певним чином асоціюється з «Хуанхе» (зокрема, жіноче соло у шостому та бадьорий марш у заключному номері). Однак, якщо прокоф'євська кантата має саме сім номерів (трагічний № 6, бадьорий – № 7), то «Хуанхе» складається з восьми частин: трагічна шоста, наступна сьома – бадьорий марш, і «домовляння» (*alla Coda*) – восьма частина.

Твір побудований таким чином, що, навіть не знаючи вербального перекладу, можна зрозуміти семантику частин циклу через музичну символіку та програмність: настільки колоритні та яскраві теми й професійно побудована форма (відомо, що струнку та довершену форму створює саме контраст). З приводу цього, перейдемо до *компаративного аналізу*.

Контраст присутній на усіх *рівнях музично-поетичної мови*: вербальному тексті, мелодії, гармонії, метро-ритмі, тембро-динаміці, фактурі. Все це проявляється системно – як *тематичний контраст*. Зазначимо, що в

оркестровій тканині, одним з найбільш показових контрастів є *тембро-динамічний*. Відомо, що тембр має дві функції – локальну та формотворчу (за Г. Баншиковим), які досить майстерно проявлені у партитурі. Є частини, у яких задіяні китайські народні інструменти: піпа у третій, сансьєни та ударні у п'ятій.

Генеральною кульмінацією твору є сьома частина та у функції «домовляння» – восьма, про що свідчить про масштабний склад виконавців: оркестр з хором, а у вступі до частин – мова читця. У цих частинах вже відсуті соло вокалістів, як це було у експозиції (першій частині циклу). Саме через впровадження хору можна виявити основні кульмінації кантати: у чотирьох з восьми частин хор задіяний у першій, четвертій, сьомій та восьмій.

На Четверту частину припадає кульмінація, розділяючи твір на дві масштабні «секції» по чотири частини:

[I, II, III, IV] + [V, VI, VII, VIII]

Поетичний текст розподіляється між промовою читця, солістами, чоловічим дуєтом та хором-*tutti*. Кожна частина починається декламацією читця (окрім П'ятої), оскільки, на нашу думку, використання у цій частині чоловічого дуєту, спонукало композитора не перетяжувати однаковим тембром музичну тканину, та уникнути схематичності у будові цілого.

Тематичний контраст у творі проявлено завдяки чергуванню між розділами та частинами коротких (I, III, VII частини) та довгих мелодичних фраз (II, VI частини). Безперечно, мелодика пов'язана з метроритмом, що створює відповідний характер висловлювання: бадьорий та жвавий (при пунктирі, коротких мотивах шістнадцятими), протяжний та ліричний (повільні восьмі, чверті, половини). Зі слухацько-аналітичного досвіду вивчення китайської музичної культури, одними з найвживаніших ритмічних сегментів є:

- «восьма – дві шістнадцятих» (або навпаки);
- «чотири шістнадцятих»;

Сансьен								
Ударні								

Темпова драматургія твору:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Vivace/ Andantino/ Allegro	Comodo/ Andante sostenuto	Tempo a piacere/Animat o/Lento/con moto	Andante	Moderato	Pesante/ agitato/meno mosso	Allegro	Poco adagio /Allegretto/ Maestoso/ tempo di зд. /Vivace

Тональний план драматургії твору:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
D-dur	C-dur	D-dur	Es-dur	F-dur	f-moll/ As-dur	C-F/Es-dur	B-dur

Аналітика, що міститься на таблицях, унаочнює, що при вивченні партитури кантати «Хуанхе» Сянь Сінхая маємо справу з концептуальним мисленням її автора, яке є режисерським за своєю сутністю, зумовлює драматургічну логіку твору. Є частини, розподілені на контрастні розділи (що засвідчує темпове розмаїття).

Перша частина має рондальну будову:

Вступ – А-В-А₁-С-А₂., де В – мінорна, бадьора тема, а С – лірична.

Друга частина має вступ та велике соло-баритона:

Вступ – А – В – С – А₁.

Форма *третьої* частини складається з низки розділів, деякі з яких мають вільну будову через імпровізаційний характер партії піпи та читця:

Вступ – А – А₁ – В – А₂ – В₂ – А₃, де А – основна тема, В – соло-піпи.

Четверта частина, завершуючи перший блок, написана у пісенній формі (зі вступом): **А – В – А₁**, де В – виконується tutti-хором, та будується на матеріалі вступу.

П'ята частина написана у куплетній формі (**а – а₁ – а₂ – а₃ – а₄ – а₅**).

Наративний зміст найдраматичнішої *шостої* частини викладено у варіативній формі крещендууючого типу.

Сьома частина починається зі вступу; її три розділи мають однакову тему, але у різних тональностях: **A – A₁ – A₂**

Заключна *восьма* частина циклу складається з низки тем-мелодій, які утворюють вільну форму крещендууючого типу: **A – B – C – D – E (coda)**.

Перейдемо до аналізу *мелодичної* та *ладогармонічної* будови кантати. Як було вже зазначено вище, тематизм кантати пронизує мелодичний первень, закладений у народній музиці. Основою є п'ятиступеневий лад – пентатоніка. Однак у кожній частині є певні відмінності.

Перша частина має декілька тем. Основна з них має в основі мажорну пентатоніку від тону «d» (т. 48):



Мелодичні мотиви в партіях соло-тенора та хору чергуються між I та V шаблями (автентичний зворот): **D-dur** (I)⁸⁻⁹⁻⁸⁻⁹⁻⁶ | I⁵⁻⁶⁻⁵. (Вкажемо на цікаве зіставлення – нову тональність E-dur (с. 66), що слугує у функції DD до основної тональності): **D-dur** II₇⁹⁻⁽⁸⁾⁷⁻⁸⁻⁷ → | → | V⁶⁻⁵ – |.

Друга тема мінорного нахилу (h-moll) починається без її гармонічної підготовки (т. 73) шляхом зіставлення тональностей; гармонічні сполучення чергуються вже не тільки між I та V, але й між I та IV шаблями (плагальний зворот): **h-moll**: ||: I₍₆₄₎ – IV₆ | I₍₆₄₎ – IV₃ K |: I¹⁻³ – V | (V)⁴⁻³ – V¹⁻³ – I K|.

Якщо мінорна тема є лаконічною (період 8 тактів), то третя тема (тт. 106-109), написана в основній тональності D-dur, має мелодичний та ладогармонічний зв'язок з першою темою, а також коротке зіставлення з тональністю fis-moll (т. 108), що підводить до домінанти тональності:

D-dur: ||: I⁸⁻⁹⁻⁸⁻⁶⁻⁵ K | III³⁻⁴ – II₆ | II⁵⁻⁷ – V |

Короткі мотиви, що в майбутньому стануть основою теми-мелодії сьомої частини, звучать наступним чином (т. 111):

D-dur: V⁸⁻⁹⁻⁸ | I⁸⁻³⁻⁵⁻⁶⁻⁵ | II₆ | II₆⁸⁻⁵⁻⁷⁻⁸⁻⁵ | VI₆₄⁴⁻¹⁻³⁻⁴⁻¹ | II⁸⁻⁵⁻⁷ – V |

Основні ладо-гармонічні засади цієї частини чергуються між наступними шаблями: I-V, I-IV, I-III, I-VI, I-II. Можна засвідчити діатонічне



Таким чином, створюється ефект міксолідійського ладу, або лідійського від тону «с». Після цього виникає звук «до#», як третій щабель домінанти D-dur, але новий звук «ре#» знову вказує на міксолідійську спрямованість, що згодом набуває рис цілотнової гами, що приводить до мажоро-мінорної пентатоніки. Такий приклад створює ефект «мерехтливого», нестійкого ладу:



Основна тема має грайливий характер, підкреслений ритмом. Викладається спочатку у мінорній пентатоніці від «ля», далі – від «ре», про що свідчить гармонічне наповнення низькими струнними. Ці лади вживані не випадково, тому що специфіка гри на піпі цього вимагає: її стрій – a–d–e–a:



Далі йде розділ, де піпа не задіяна (тт. 23-45). Тема, що прозвучала у піпи, у новому розділі викладається більш розгорнуто. Гармонічна будова та фактура певним чином нагадують попередні ліричні частини з фігураціями арфи, та вже не являють собою щось цілком нове, окрім мелодії. Представимо гармонічну будову на схемі (тт. 23-34):

D-dur: I⁶ | – | I₆⁵⁻⁶ | VI³⁻⁴ | I⁶ – VI | V^{4 8-9} | VI | [V⁸⁻⁹⁻⁷⁻⁸ → VI] | IV | III | II₆₅ – II₇ | V₉

Знов з'являється імпровізаційна партія – соло піпи, у більш насиченій та рухливій фактурі (з 46 по 78 такти). Кварто-квінтові сполучення, з яких складається цей розділ, свідчать, знову ж таки, про стрій та специфіку гри. Розуміння ладо-гармонічної будови цього розділу викликає такий же інтерес

як і вступ. Органний пункт на звуках «a-d-e» на початку мелодії створює звучання міксолідійського ладу. Ціково, що композитор надає перехід до справжнього Ре-мажору (але з мінорною доміною) через мажорну домінанту (т.77), вкрапляючи у музичну тканину піпи звук «до#».

Наступний розділ повертає слухача до другої мелодії, але тепер за логікою накопичення та динамізації; отже, основна мелодія викладена в партії піпи, а далі – валторни соло. Так відбувається зміна образу – домінує пастораль. Саме в цю жанрову сферу «модулює» героїка.

Далі повертається імпровізаційний розділ – соло піпи (т. 101) у скороченому виді (15 тактів). Завершує частину розвинений оркестровий розділ.

Ладогармонічна будова **четвертої** частини містить деякі риси тональної системи, а саме – автентичний каданс (4-й такт в партії соло-валторни):



Es-dur: (I)¹ – (V)³ | (I)¹.

А також зіставлення (тт. 6-10):



Es-dur: I₆⁵⁻⁶ | (I₆⁻³) | II⁸⁻⁷ | III⁺¹⁻⁺³ | I₆

es-moll I₆

У цій частині в-третє задіюється фігуративна партія арфи.

Ладогармонічна основа **п'ятої частини** також спирається на пентатоніку, але з деякими відхиленнями всередині звукоряду (хроматизм між V та IV щаблями). Підґрунтям слугує мажорана пентатоніка від тона «f»: f-a-b(h)-c-d.

Цей «мерехтливий» хроматизм (F-(dur): V – IV – V) та пунктир надає тематизму нестандартне звучання:

Шостій частині романтичного звучання надає саме вертикаль – гармонія, оскільки ладове нахилення є незмінним:



Мелодична та ладогармонічна стилістика **сьомої** частини кантати будується на зіставленнях діатоніки мажоро-мінорного складу (зд. 3-4) та пентатоніки (тт.5-6), відчутної у вступі:



У головній темі переважає мелодичний рух по звуках тризвуків (тонічного та другого щабелів та мелодичне оспівування стійких щабелів (тт. 17-28):

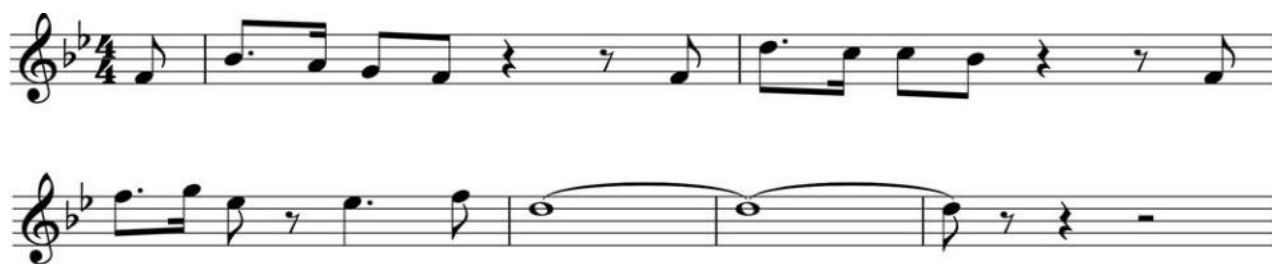


Ладогармонічною основою слугує діатонічний принцип організації (тт. 17-33):



C-dur: I | – | – | – | II | – | V⁸⁻⁹⁻⁸⁻⁷ | VI₇ – V₆ – I – ₆ | V⁸⁻⁹⁻⁸⁻⁷ | VI₇ – V₆ – I | I₆⁵⁻⁶ | VI |
I₆₄⁵⁻¹⁰⁻⁹⁻⁸ | V | V⁸⁻⁹ | I

Мелодика **Восьмої** частини будується як на пентатоніці (тт. 1–11), так і на мажоро-мінорній основі – вступ до головної теми й тема у партії хору (тт. 31-37):



Гармонічну послідовність вкажемо на схемі (тт. 31-39):

B-dur: V | (I) ⁸⁻⁷⁻⁶⁻⁵ – I – V | (I) ³⁻²⁻¹ – I ²⁻¹ – V | I ⁵⁻⁶ – II – II – VII | G-

dur: II₇ ⁻⁵⁻⁶ | V | – | – | – I – II₆₄ – V₆ | I

Згідно з наданим аналізом основних рівнів музично-тематичної структури можна стверджувати, що взаємовідношення між ними обумовлено впливом західноєвропейського (тонально-функціонального) мислення на національне (китайське) підґрунтя музичної мови. Особливо це стосується ладо-гармонічної та фактурно-тембрової будови твору. На пентатонічний лад наче «накладається» трафарет класичної гармонії, що організує фактуру за законами гомофонії, яка не притаманна китайській народній пісні.

Отже, характерними рисами музичної мови проаналізованої в семантичному ключі героїчної пасторалі кантати «Хуанхе» (в паралель до європейської традиції доби бароко) є:

- 1) наратив: масштабність оповіді, емоційність героїко-патріотичного типу;
- 2) пісенний первень (широкі мелодичні лінії у повільних частинах);
- 3) тяжіння до діатонічності;
- 4) мотивний тип розвитку;
- 5) тональні зіставлення;
- 6) усталені ритмічні формули, що є архетиповими (запозиченими з фольклора):



- 7) контраст як принцип організації музичної драматургії твору містить наступні рівні:

- а) тембр (класичні інструменти – китайські народні інструменти);
- б) принцип викладення тексту: мова – спів;
- в) організація вертикалі: хор – жіночий склад – чоловічий дует – соло;
- г) фактурний виклад: соло (піпа) – оркестр; монодія – гомофонно-гомофонічний склад; дихотомія «хроматика – діатоніка»; нарешті, мелодика на засадах поєднання пентатоніки та тональності.

В цілому трактування концепції кантати Сян Сінхая як *героїчної пасторалі* вписується в історичний паралелізм із раннім (бароковим) етапом функціонування жанру в новоєвропейській культурі (ораторії Г.Ф. Генделя «Альцеста», «Самсон» та ін.). В цих творах, написаних на біблійні, міфологічні та історичні сюжети, було сформовано певний комплекс інваріантних ознак жанру ораторії (кантати) та її музичної мови, увиразнюючи семантику образу *людини пасторальної*.

Жанрові ознаки музичної мови героїчної пасторалі свідчать про прагнення композитора до звукозображальної символіки, пов'язаної з образами природи, які займають паритетне місце. Національно-означеними прикметами китайської пасторалі в обраній кантаті є: колективний герой (народ), пантеїзм як філософія обоження природи, дух радості, дієво-споглядальний характер світовідчуття.

3.3 Українська пастораль в народнопісенній традиції та композиторському світобаченні (Т.Шевченко – М. Лисенко)

*В непробудимому Китаї,
В Єгипті темному, у нас
І понад Індом і Євфратом
Свої ягнята і телята
На полі вільнім вольно пас
Чабан було в своїм раї».*
Т.Шевченко. Поема «Саул»

В епітеті до підрозділу, присвяченому пошуку аналогів пасторалі в українській культурі, відзначаємо наявність семантичних концептів пасторалі

з ознаками географічної (відсутність меж між давнім Єгиптом, Китаєм та шевченківським селом) та духовної сродності: «чабан» (пастух), «природа» (*на полі вольнім*), «рай».

Аналізуючи одну з найвідоміших та улюблених поезій Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати», літературознавці прагнули розкрити секрет її великої притягальної сили та відмічали у мініатюрі повну гармонію між змістом і формою. Природність та свіжість втілення теплого образу ідилічного вечора в рідному куточку українського села досягнута поетом практично без застосування формальних поетичних ознак, художніх літературних засобів. Унікальним при цьому видається, що поезія «Садок вишневий коло хати...» набула значення поетичного символу України. На думку літературознавця, поет змалював пряму і конкретну картину українського вечора, «яка завдяки своїй сильній сугестивності має здатність утворювати різноманітні асоціативні зчеплення, навіювати нові смислові значення» [93, с. 515]. Як зауважує літературознавець В. Пахаренко, поезія зосереджує у собі «національний ідеал», висвітлює «незнищену душу України» [109., с. 3]. Цікаво, що в цьому символі присутній образ людини пасторальної в його онтологічному розумінні – рай на землі. Пастух – Поет, який нам нагадує про набуту цінність буття, оспівує рідну землю, що є священною для Бога не менш, ніж Інд, чи Китай (див. епіграф до Розділу 3).

Семантично означена позиція мініатюри у циклі «В казематі», а саме у точці золотого перетину, наголошує на її особливій функції - відтворення наймилішого для Т. Шевченка образу українського саду, його неосяжної краси (для ока й серця), душевно-духовної єдності. А. Содомора [102.] стверджує, що поезія «Садок вишневий коло хати...» став квінтесенцією світобачення поета, засади якого сягають біблійної мудрості, античної культури, народної традиції. Тої ж думки Ніна Чамата, яка пише про відтворення у поезії образу Райського саду, Едему, «яким є в уявленні Шевченка одвічна глибинна сутність України» [109., с. 12]. Цікаво, що мовою класичної Біблії (гебрайською) виявляється тотожність значень саду і раю.

А. Содомора визначає настроєвий «перегук» (очевидну паралель з античною буколікою) ідилічної поезії Кобзаря зі знаменитою першою еклогою Вергілія та на певних рядках «Метаморфоз» Овідія, що присвячено чарам надвечір'я. Науковець відмічає, що як і в одах Горація, у Шевченковому «Садку...» найважливішу думку твору поміщено в середньому рядку. «*А мати хоче научати, / так соловейко не дає*»; себто Т. Шевченко закликає «жити серцем» [102.].

У розвиток поезій «Сад божественних пісень» Г.Сковороди, поет вживає слова-символи, архетипи, що є надважливими для серця простої (Божої) людини : дерево, рідне небо, вечірня зіронька, оселя, сімейне коло, плуг, пісня, соловейко. Все це «творить гармонійне ціле : усталений високими законами лад у космосі, опертий на звичаєві засади, одвічний життєвий лад, гармонія, у яку втручається хіба що незгода між розумом і серцем», – вказує дослідник.[там само, с. 41]. І далі наводить цікаву паралель з думкою римського історика і письменника Плінія, який схилився перед величчю природи, називаючи *вишневе дерево найдавнішим храмом природи*.

Н. Костенко, досліджуючи метрику, ритміку, римування й строфіку Шевченка, визнає, що саме у строфіці поета, її аномативності, змінності метричного й строфічного компонування «реалізувалась романтична ідея вільного індивідуально-творчого самовираження і водночас причетності до універсуму, синтезу, до історичного руху, взаємозв'язку і взаємозалежності явищ і речей, ідея відмови від канонів і регламентації» [56., с. 66]. Літературознавець вказує на характерну рису строфіки Шевченка - структурну двоєдність «народнопісенної і літературної орієнтації» [там само, с. 75].

Слід відмітити особливу пісенність поезії, можливо пов'язану з тим, що за тематикою – це пейзажна лірика. Рівнострофічна композиція є асиметричною; побудова строф однотипна АВВАВ, що надає «мелодійної єдності». Перші рядки всіх строф закінчуються однаково «коло хати».

Силабо-тонічний вірш ямбічного виду з гетерометричною строфою має суміжну та перехресну риму.

Поезію «Садок вишневий коло хати» написано чотиристопним ямбом: у рядку містяться чотири стопи. За схемою можна спостерігати закономірність чергування ненаголошених та наголошених складів, де () - наголошений склад, (U) – ненаголошений, а (/) - стопа.

U_ /U_ /UU/ U_ /U - 9 (5+4) - А

U_ /U_ /UU/ U_ / - 8 (6+2) - Б

UU /U_ /U_ / U_ / - 8 (4+4) - Б

U_ /UU/ U_ / U_ /U – 9 (3+6) - А

UU /U_ /U_ / U_ / -8 (4+4) - Б

Т. Шевченко майстерно поєднав народнопісенну ритміку з класичною та віднайшов нову форму віршової ритмічної організації, розробляючи принципи силабо-тонічного віршування. Для традиційного фольклору така організація чіткої періодичності акцентів та стоп не є типовою: вона характерна тільки для пізнього часу, а саме пісень-романсів.

Поезія Т. Шевченка поширилася Україною як народна пісня. Велика кількість пісенників пропонує найпопулярніший її варіант. Так, збірка «Пісні літературного походження» містить зразок, записаний у 1938 р. П. Майбородою у с. Мар'янське Великобагачанського р-ну Полтавської області (Див. Додаток В; нотний приклад 5). Зазначено, що у мелодії наявні інтонації пісні «Ой з-за гори сніг біленький...» [92, сс.198, 467]. Тотожність мелодій найбільш відчутна у перших двох рядках: навіть нотація фіксує наспів у тій же тональності з паралельною ладовою змінністю F-dur – d-moll.

Форма строфи в народній пісні на шевченківську поезію збільшена за рахунок повторення 4-го та 5-го рядків. Ритмічна тридольність наспіву не відповідає повністю чергуванню ненаголошених та наголошених складів поетичного тексту. Фольклоризований текст містить акцент на першому складі ямбічного вірша (1-го та 2-го рядків).

Мелодичний контур народної пісні містить як плавний рух (частіше низхідний), так і стрибки (частіше вгору). Розвиток мелодичного контуру відбувається за принципами буквального повторення (2 рядок повністю повторює 1-й) та контрасту (наступні рядки). Одновисотне положення кадансових тонів 4-х рядків (вони закінчуються головним устоем – f), а 5-й рядок має каданс у паралельному мінорі та закінчується – d). Наспів вузькоамбітусний, його звукоряд – мінорний гексахорд.

Кантиленному наспіву притаманні виразні мелодичні звороти. Наспів спирається на мажоро-мінорну основу з паралельною змінністю. Перші три рядки мають за основу F-dur, а 4-й та 5-й – d-moll. У 5-му рядку, зміцнюючи сферу паралельного мінору, з'являється ввіднотонова інтонація підвищеного VII ступеня. Особливості багатоголосся: в основі терцієве двоголосся, як різновид кантової фактури, але в 3-му рядку верхній голос індивідуалізується, а у 5-му рядку з'являється паралельний рух секстами. За типом ритміки – панує регулярна акцентність.

Форма строфи в народній пісні на геніальну поезію Кобзаря дещо збільшена за рахунок повторення 4-го та 5-го рядків. Ритмічна тридольність наспіву, що низхідним рухом підкреслює сильними долями поступове сходження від V (захоплюючи VI-й) до I-го ступеню, не відповідає повністю чергуванню ненаголошених та наголошених складів поетичного тексту. Фольклоризований текст містить акцент на першому складі ямбічного вірша (1-го та 2-го рядків).

Пасторальні мотиви в українській народнопісенній культурі пов'язані також і з розквітом жанру романсу-пісні або побутового романсу. Як і пісні літературного походження, народний романс – це жанр індивідуальної творчості, що склався в Україні на межі XVIII – XIX ст. Їм притаманне усне поширення та, відповідно, фольклоризація. Тогочасний світський музичний побут характеризувався складними процесами : разом із підвищенням інтересу до «козацької» музики і пісні в середовищі російського, українського

і польського дворянства поширювалось тяжіння до італійської оперної музики та захоплення вокальним мистецтвом *bel canto*. Особливості музичної практики породили середовище, в якому і сформувався новий жанр – романс-пісня. За мелодичною природою зразки української пісні-романсу є сольними та характеризуються доволі великим діапазоном, наспівно-декламаційною будовою, підкресленим вживанням VII ступеня гармонічного мінору.

На думку Д. Чижевського [40.], саме у добу українського бароко було започатковано традицію орієнтування авторської поетичної творчості на фольклор. Питання про взаємовпливи книжної поезії та народної пісні були і є до сьогодні не вирішеними та дискусійними. Д. Чижевський наполягав, що в добу бароко стилістика барокових віршів мала вплив на народнопісенну поезію. Так, авторські вірші елегійної української поезії XVIII ст. перегукувалися з народнопісенними текстами та потрапляли до репертуару лірників та кобзарів. Елегійна поезія мала книжні античні та класичні витоки, до неї спорідненою була і європейська пастораль як жанр, що оспівує ідилічне сільське життя, не враховуючи розкриття соціальних проблем. Відома поезія Феофана Прокоповича «*Коли ж дождуся я весела ведра і дней красних...*».

Серед романсів XVIII ст. (жанр любовної лірики), призначених до сольного співу з інструментальним супроводом відомим є твір «*О роскошная Венера*». Йому властиве взаємопроникнення книжного та народнопісенного стилю. До народнопоетичних образів відносять «сокол ясненький, цвіточок красненький», «серденько мліє, душа горить, серце болить». Разом з цим звучить звернення героїні до «розкошної Венери» та «сердечного Купідона», що свідчить, на думку П. Білоус про «зв'язок із поетикою буколічних (пасторальних) віршів, поширених у польській ліриці» [40.].

Яскравими прикладами пасторалі у давній українській культурі, безумовно, є найвідоміші пісні з циклу «Сад божественних пісень» (1735—1785) великого українського філософа Григорія Сковороди. Багато з них були широко розповсюджені усією Україною ще за життя мандрівного поета,

увійшовши до репертуару кобзарів і лірників під назвою «Сковородинські веснянки», або «Сковородинські псалми». Дослідники визначають загалом пантеїстичний світогляд українського Сократа. За свідченням М. Ковалінського, учня та першого біографа філософа, створена Сковородою музика (псалми, вірші, співані під час літургії, духовні концерти) була «виповнена гармонією простою, але важливою, проникливою, чаруючою, розчуленою. Поза церковним побутуванням, він створив багато світських пісень у віршах, сам грав на сопілці, флейт-равері, бандурі та гусях приємно і зі смаком» [цит. за :107., с.459]. Йому приписують авторство популярного романсу «*Ах, счастье, счастье, бедное...*» та відомої пісні з почаївського «Богогласника» «*Ах, ушли мои літа...*». Його пісенна творчість слугувала посередницькою ланкою між народнопісенною традицією та книжною культурою. Система віршування Сковороди була близькою до силабізму народнопісенної поезії.

У «Пісні 13-а» «*Ах поля, поля зелені...*» поет змалював картину розкішної природи та спокійного вільного життя у гармонії з нею. Сковорода використав усталені образи буколічної поезії, а саме : квітучі поля, пташиний спів, звуки сопілки, чисті струмки, вівці, пастух. Епіграфом до раннього автографу «Пісні 13-ї» обрано цитату з поеми Вергілія «Георгіки» (написана приблизно у 29 році до н.е.), що спирається на давньогрецькі пісні про «господарювання на землі». Слідом за Вергілієм, український філософ пише про щастя мудрої людини, яке пов'язане зі спокоєм сільської ідилії. Для «Пісні 18-ї» - «*Ой ти, пташко жовтобоко...*» характерними є художні образи народнопісенної поезії, що виявляють зв'язок з такими старовинними зразками, як петрівчана «*Ой не стій, вербо, над водою...*» та щедрівка з весняними мотивами «*Ой ремезе, ремезоньку...*».

Надія Супрун-Яремко, аналізуючи два варіанти фольклоризованої пісні «*Ой стоїть явір, ой над водою*», записаних у ст. Отаманська та ст. Голубицька від українців Кубані, визначає основні параметри української музично-національної мови. Зокрема, варіантність центральної повторювальної

поспівки, що «побудована на ритмічній і мелодичній формульності та здійснюється в обох зразках шляхом її транспозиції у верхню терцію, а також через розширення квінтакордової ладової основи за рахунок верхньої сексти і верхнього опорного тону» [107., с. 200]. Дослідниця вказує на типові ознаки – мажоро-мінорну змінність устоїв у зазначених зразках та характеризує їх фактуру, як стрічково-терцієву та підголосково-поліфонічну. «Обидва твори належать до кантиленного мелодичного стилю, а остинатний тип викладу одноформульних мелопоспівок елегійного характеру надає звучанню своєрідного аскетизму, опосередковано пов'язаного з духовним світом мандрівного філософа Григорія Сковороди» [там само].

В. Антонюк зауважує щодо виконавських особливостей такого співу наступне: тембр голосу, манеру співу та вокальний стиль Григорія Савича свого часу прагнули копіювати. Як і наслідувати поставленому від природи голосу ще одного вихованця Києво-Могилянської академії – композитора Артемія Веделя. «Своєю виконавською та композиторською творчістю Ведель започаткував синтез, уже тоді популярної, західноєвропейської аріозності з народною піснею та побутовим романсом, а також кантовою лірикою» [3., с. 20].

Риси пасторальності (перш за все, ритмічна основа – розмір 6/8) присутні у романсі Д. Бортнянського «Гімн місяцю».

Пісні літературного походження на поезії І. Котляревського «Чого ж вода каламутна», «Видно шляхи полтавській», «Віють вітри» належать до елегійного (або старосвітського) романсу. Вони сповнені яскравої емоційності, мають довершену мелодичну основу, разом з тим наявною є танцювальність, близькість перших двох до мазурки, а останньої до вальсової тридольності.

На межі XVIII – XIX ст. в Україні розквітає пісенно-романсове виконавство в його салонних формах. Саме в цей період створено велику кількість романсів і пісень літературного походження. Наприклад, одним з шедеврів є «Стоїть гора високая...» Л. Глібова. У вільному доступі є

неперевершене виконання Анатолієм Солов'яненком у супроводі Національної капели бандуристів України (диригент Микола Гвоздь). Вражає майстерність фразування, філірування, глибока кантиленність співу.

Досліджуючи побутування фольклоризованих зразків пісень-романсів серед українців Кубані, Н. Супрун-Яремко виокремлює кілька різновидів. Твори пасторального змісту віднесено до соціально-ліричної тематики, пов'язаної з сільською працею та побутом («Садок вишневий коло хати»), а також з філософською споглядальністю («Стоїть гора високая...»). Їх представлено у величезному розмаїтті розспівів. Поезія, що «відтворює осяяну світлим настроєм картину мирного сільського весняного вечора» [106, с.224] набула найбільшого поширення як народна пісня разом із мелодією М. Лисенка. Унікальність кубанського варіанту зі ст. Староменська полягає у самостійності мелотипу, на думку дослідниці, великої художньої цінності. «Виразна і гнучка мелодія верхнього голосу, «глибоко» цезурована наприкінці кожного рядка, спирається на функціонально визначені триголосні співзвуччя або поєднується з паралельною терцієвою второю. Ладова структурованість базується на звукорядах мінорного <...> та мажорного паралельного нахилів» [106, с.224].

Як зазначає В. Антонюк, фольклорною основою професійної української вокальної школи та розвитку національного співучого мелодичного стилю (українського «bel canto») стали саме народні пісні-романси та їх композиторські обробки для голосу з інструментальним супроводом. Важливими характеристиками його були дзвінка, позиційно близька вимова голосних і приголосних, активна атака звуку на опертому диханні, кантиленність, а також вишуканість нюансування та техніки вібрато.

Наявні риси пасторальності у лемківській пісні «**Ой в поліу садок**» (з циклу О. Нижанківського «Дві пісні народні на голос з супроводом фортепіано»). Веснянковий поетичний текст дає підставу для визначення її жанрового різновиду як *лірико-пейзажної пасторалі*. Синкопована ритміка, специфічні форшлагги передають граціозність дівочого веснянкового танку-

хороводу. Давній наспів невеликий за обсягом (у межах пентахорду із субквартою) вишукано оздоблений композитором розмаїттям гармонічних варіантів, з перевагою колориту ніжних та м'яких плагальних зворотів. Тональність Ля мажор.

Солоспіви М. Лисенка «У сні мені марилось небо» (поезія С. Надсона) та «Човен» (поезія Є. Гребінки) можна визначити як романтизований *пасторальний пейзаж*. Ліричний пейзаж є присутнім серед солоспівів К. Стеценка – «Тихо гойдаються...» (поезія М. Чернявського), «Вечірня пісня» (поезія В. Самійленка). Їм притаманні елементи зображальності : хвилеподібність мелодики, оспівування основних щабелів ладу та баракарольна ритміка передають характер погойдування («Тихо гойдаються»); секвенційний низхідний рух відтворює риси колискових пісень («Вечірня пісня»).

Вокальна витонченість, співочість, осяйність звуку проявляється у записі народної пісні «Ой у гаю при Дунаю...» тріо Мареничів. Виконавському стилю гурту притаманне тихе ніжне виконання, вишукана манера, відмічається особлива культура супроводу, легка, невимушена імпровізаційність.

Пасторально потрактовано давню колядку «Через гороньку...». Записана Оленою Тюриковою у 1998 р. в с. Роздолівка Бахмутського р-ну Донецької обл. від Кохан Ю. П. (1906 р.н.) автентична версія надихнула авторів сучасного проекту «Коляда-триб'ют» на створення вокально-оркестрової кавер-версії. До цьогорічного Різдва за підтримки Українського культурного фонду організовано Коляда-Марафон. Його заплановано з 25 грудня по 7 січня 2021—2022 рр.

Невідомі автентичні зразки колядок і щедрівок східної України, в яких присутні пасторальні мотиви, було видано друком в етнографічній збірці «Музичний фольклор Донбасу: Календарно-обрядові пісні Донецької та суміжних областей», що стали фольклорною основою проекту. Він є продовженням концертної програми 2020 р. «Територія Різдва в костелі

Святого Миколая», що презентувала новітні версії відомих українських колядок і щедрівок. Метою цьогорічного проекту є наблизити до сучасного слухача стародавні колядки і щедрівки та увести їх до складу масової різдвяної аудіо-культури.

Художній керівник та аранжувальник проекту Євген Петриченко і музичний керівник Богдан Пліш пропонують 14 партитур сучасних інструментальних версій. Записано оригінальні «мінуси» у виконанні симфонічного оркестру - Ансамблю класичної музики ім. Бориса Лятошинського та «плюси» - із взірцевими інтерпретаціями відомих артистів-вокалістів.

Колядку «Через гороньку» представлено у виконавській версії дуету Іванни Пліш (сопрано) та Романа Меліша (контртенор). З традиційних засобів виразності пасторальної топіки простежується вибір тональності - фа мажор; чітко виражена жанрово-танцювальна основа. Кантилений характер мелодики та вибір голосів – світлих тембрів *сопрано* і *контртенора*.

М.Лисенко «Садок вишневий коло хати»

Зразком конгеніальної синтезу поезії великого Кобзаря та музики є романс Миколи Лисенка «Садок вишневий коло хати» для високого голосу (сопрано або тенора). Для здійснення музичного перекладу композитор обрав танцювально-грайливу виразність сіциліани (жанрову ознаку європейської пасторальності). Типовим для неї є розмір 6/8, м'який хвилеподібний рух мелодії. Про співпадання (свідоме чи несвідоме?) з архетиповим баченням ідилічного світу свідчить світлий G-dur, що входить до типових тональностей європейської пасторалі. «Якими чарівними музичними інтонаціями огорнені слова Шевченка у романсі “Садок вишневий коло хати”. Потрібно було проникнути у глибинну сутність Тарасової творчості, щоб неперевершено пов'язати його слово із багатобарвною канвою музики. Скільки краси і багатства, музичної виразності у описі природи, в умиротвореному спокої трударя, що повертається з поля. Яка спокійна музична мова у середній

частині романсу, де зображено вечерю хлібороба. А якою обережно-радісною інтонацією заливається спів соловейка і скільки любові, життєстверджуючої сили в останній музичній фразі «та соловейко не затих», – так характеризує стилістику твору дослідниця А. Дашак [32.], що правда, не вдаючись до терміну «пастораль», притаманного європейській парадигмі художнього мислення. Справа в тому, що вибір музикознавчого слова, наукової термінології та емоційних конотацій є симптоматичним, оскільки характеризує панівну ідеологію історичного хронотопу, в якому перебуває написане слово. Втім в музиці впізнається музично-стилістичний пасторальний комплекс: вибір тональності Соль мажор, розмір 6/8, танцювальність ритмічного малюнку, загальна аура світлого щастя.

Природність та свіжість втілення теплового образу ідилічного вечора в рідному куточку українського села досягнута поетом практично без застосування формальних поетичних ознак, художніх літературних засобів. «Маємо “золото чистої поезії” без ніяких додаткових прикрас, тропів-інкрустацій» [93.; с. 515] – вважає Н. Резніченко. Унікальним видається, що поезія «Садок вишневий коло хати...» набула значення символічного образу України. На думку літературознавця, поет змалював пряму і конкретну картину українського вечора, «яка завдяки своїй сильній сугестивності має здатність утворювати різноманітні асоціативні зчеплення, навіювати нові смислові значення» [там само]. В. Пахаренко формулює ще краще, коли пише, що ця поезія зосереджує у собі «національний ідеал», висвітлює «незнищену душу України» [109., с. 3].

Ніна Чамата визначає настроєвий «перегук» (паралель) ідилічної поезії Кобзаря зі знаменитою першою еклогою Вергілія та з певними рядками «Метаморфоз» Овідія, присвячених чарам надвечір'я. Науковиця відмічає, що як і в одах Горация, у Шевченковому «Садку...» найважливішу думку твору поміщено в середньому рядку. «А мати хоче научати, / так соловейко не дає»: так Шевченко закликає «жити серцем» [102.8]. Все це «творить гармонійну цілість: усталений високими законами лад у космосі, опертий на

звичаєві засади, одвічний життєвий лад, гармонія, у яку втручається хіба що незгода між розумом і серцем» [102., с. 41].

Н. Костенко, досліджуючи метрику, ритміку, римування й строфіку Т. Шевченка, вказує, що саме у строфіці поезії Кобзаря, її ненормативності, розмаїтті та змінності метричного й строфічного komponування «реалізувалась романтична ідея вільного індивідуально-творчого самовираження і водночас причетності до універсуму, синтезу, до історичного руху, взаємозв'язку і взаємозалежності явищ і речей, ідея відмови від канонів і регламентації» [56.5, с. 66]. Дослідник вказує на характерну рису строфіки Шевченка – структурну двоєдність «народнопісенної і літературної орієнтації художнього стилю» [там само, с.75].

Цікаво, що літературознавці пов'язують особливу пісенність поетики мініатюри з пейзажною лірикою. Поезію Т. Шевченка, музично реалізовано у романсі М. Лисенка, поширилася Україною як народна пісня. Велика кількість пісенників пропонує найпопулярніший її варіант. Так, збірка «Пісні літературного походження» містить зразок, записаний у 1938 р. П. Майбородою у с. Мар'янське Великобагачанського р-ну Полтавської обл. Зазначено, що у мелодії наявні інтонації пісні «Ой з-за гори сніг біленький...» [91., сс.198, 467].

Рівнострофічна композиція з асиметричною формою 5-вірша. Побудова строф однотипна АВВАВ, що надає мелодійної єдності. Перші рядки всіх строф закінчуються однаково «коло хати». Силабо-тонічний вірш ямбічного виду з гетерометричною строфою має суміжну та перехресну риму.

Вражає тонке відчуття композитором і відтворення у музиці величі та краси, простої ясності та витонченості поезії Т. Шевченка.

Виразна мелодія з першого ж рядку має широкий діапазон, що охоплює октаву (1-й рядок, потім – 1,5 октави). Вона насичена стрибками (частіше ч.4, менше – терції, квінти, сексти, октави), віртуозними розспівами, пунктирним ритмом, акцентами, форшлагами, тріолями.

Граціозний характер має інструментальний вступ – партія фортепіано повністю буквально проводить музичний матеріал 1-го та 5-го рядку (він же буде звучати в інструментальному закінченні всього твору). За першою ремаркою до співака – *Animato e giocoso* – виконавець має передати піднесений та радісний характер твору.

Ліричність та світла мрійливість – основний настрій твору, який слід передати у найтонших нюансах. Кожен рядок як маленький штрих ніжно-кольорового художнього образу затишного теплого сімейного кола у надвечір'ї. А. Содомора вважає кожен рядок поезії «Садок вишневий коло хати» окремою самодостатньою картиною, наче кінематографічний кадр [102., с. 42]. Кожен поетичний рядок у солоспіві М. Лисенка вражає свіжістю і новизною мелодичного малюнку та його гармонічного забарвлення. Але два з них цементують композицію, повторюючись з невеликими варіантними змінами у всіх трьох розділах строфічної форми, що гнучко і тонко відтворює віршову будову Шевченкової поезії.

Музичний матеріал першого рядка «Садок вишневий коло хати» проходить, як ми вже зауважували, у фортепіанному вступі, у закінченні, а також у третьому рядку 2-ї строфи – на словах «Дочка вечерять подає...». Музичний матеріал 3-го рядку «Плугатарі з плугами йдуть» повторюється у партії фортепіано в кінці 1-го розділу (строфи), у 5-му рядку 2-ї строфи – на словах «Так соловейко не дає» та у 5-му рядку 3-ї строфи – на словах «Та соловейко не затих». Це сфера тоніки, ствердження головних устоїв, G-dur. Тоді як музичний матеріал 5-го рядку «а матері вечерять ждуть» містить тимчасове короткотривале відхилення у a-moll, з поверненням на останніх складах у тоніку. Він має повторення у вступі та закінченні.

Вступ – 4 такти. **Перший розділ** (12 тактів) – виспівуються 5 рядків поезії та фортепіанний супровід ніби подовжує строфу на ще один рядок (2 такти). Тональний план розділу крім основного G-dur, має відхилення у домінанту (D-dur – 2-й рядок), у сферу медіанти (III ступінь – h-moll – 4-й рядок) та у a-moll (5-й рядок). **Другий розділ** (14 тактів) – крім звучання

головної тональності (1-й, 3-й, 5-й рядки), з'являється відхилення у одноіменну g-moll («вечірня зіронька встає») та у a-moll («а мати хоче научати»). Треба зауважити, що за динамікою (pp – p – ppp) цей розділ протиставляється першому.

Останні такти фортепіанного супроводу «переключають» на новий характер (4 такти). **Третій** строфі передуює інструментальний вступ, який мелодично випереджає наспівний 1-й рядок третього розділу (18 тактів) – контрастний за мелодикою, характером звучання (*sotto voce*), наявністю інструментального звуконаслідування (імітація співу солов'я). Музичне рішення останньої строфи відповідає специфіці ритміки поетичного тексту. «Пливка сув'язь слів, що впродовж твору наче перетікають із рядка в рядок, тут уперше натрапляють мовби на перепону. Це перша у «Садку» виразна пауза : «*Затихло все, / тільки дівчата...*». У тій паузі – тиша», – влучно відзначає дослідник Содомора [101, с. 35]. Останній рядок «Та соловейко не затих» повертає основний характер (*Tempo I, risoluto*).

Композитор детально виписує тонке нюансування, що складає важливе і не просте завдання для виконавця. У доволі рухливому темпі, віртуозному характері мелодії зі скачками, розспівами та пунктирним ритмом практично відсутні паузи між рядками, що вимагає майстерності виспівування та швидкого легкого вдиху. Віртуозність та наспівність слід поєднати з гарною дикційною технікою і близькою чіткою вимовою поетичного тексту. Безумовно, в тембрі особливою щирістю мають відгукнутися пестливі слова : зіронька, соловейко, маленьких, діточок. Необхідно, щоб наявна в поезії звукообразність слухових образів (хрущі гудуть, співають дівчата, затихло все, соловейко не затих) була увиразнена саме вокальними засобами (різноманітними штрихами, артикуляцією, динамікою, характером звуку, тембром).

Чудовий зразок виконавської інтерпретації твору належить відомій українській співачці Ренаті Бабак. Цікаво, що для інструментального супроводу крім фортепіано залучено ще флейту, що підкреслює

пасторальність твору. Виконавиця, як оперна співачка, заспівала романс, красивим тембрально насиченим звуком, часом не вдаючись до гнучкого та тонкого нюансування, що передбачено композиторськими вказівками. Але загальний характер відтворено прекрасно: вражає досконалість вокальної лінії, дикційна виразність, краса звуконаслідування (імітація солов'їного співу).

Солоспів М.Лисенка «Садок вишневий коло хати» на геніальний текст Кобзаря увійшов у репертуар автора дисертації як яскрава презентація української версії пасторального жанру.

3.4 Особливості виконання вокальних творів. Методики співу та завдання

«Музика бароко вимагає від вас володіння певним кодом, певною мовою, яка дозволяє вам спілкуватися з тими, хто виконує цю музику», – відзначає відомий пропагандист автентичного співу в учасній концертно-виконавській практиці України О. Пасічник.

Зміст заключного підрозділу обумовлений націленістю автора на оволодіння практичними навичками вокального виконавства інонаціональних шкіл, які засвоюють зразки пасторальних творів в контексті народнопісенної традиції (на кшталт методичних рекомендацій для викладачів).

Завдання заключного підрозділу дослідження – розглянути виконавську проблематику, що постає перед виконавцем пасторалі у її європейській бароковій версії, з подальшою модуляцією в специфіку народнопісенної традиції (зокрема, українського).

Арії з опер Г. Ф. Генделя, яких налічують більше тисячі, є високохудожнім вокальним спадком, енциклопедією передкласичної оперної музики. Вони сповнені вишуканим мелодичним і гармонічним багатством та психологічною глибиною. Їх жанрова основа є різноманітною (менуєт, жига, сарабанда, гавот, сициліана) та часто наближеною до народної пісенності і танцювальності. Композитор використовує семантику тональностей, що на

той час склалася історично, в тому числі («пасторальний» F-dur, світлий, «піднесений» Es-dur, «скорботний» h-moll відтіняє драматизм почуттів homo pastoralis).

Складнощі в роботі над пасторальною арією Г. Ф. Генделя, перш за все, пов'язані з проблемними питаннями «автентичного», або «історично обізнаного (поінформованого)» виконавства в цілому. Перед співаками постає завдання обізнаності про практику і теорію музичної культури бароко. У створенні інтерпретації важливим є вміння «прочитати» нотний текст з урахуванням певної умовності нотного запису творів тієї епохи, що детально не фіксував темпових, динамічних, артикуляційних аспектів виконання. Оздоблення основної канви мелодичної лінії розмаїттям прикрас, орнаментальне варіювання мелодійного контуру входило у сферу прояву індивідуального хисту співака, його вмінь та творчого обдарування. Вибір мелізматика, характеру заповнення стрибків, оспівування головних тонів – одне з найважливіших та найскладніших завдань співака-інтерпретатора старовинної музики. Наявність орнаментування і варіювання мелодичної лінії під час повторення першої частини арії *da capo* та в каденціях - є основним показником вірності стилю.

Коментуючи сталу думку про інструментальний характер звучання голосу в музиці доби бароко, О. Круглова радить молодим виконавцям мати на увазі рівний, наповнений м'яким тембром, чистий звук флейтистів, скрипалів, чембалістів, але зосередитись перш за все на кристальній чистоті, м'якості, рівності ведення звукової лінії. Дослідниця підкреслює, що голосова вібрація того часу відрізнялася від норм вібрато сучасного виконавства. Вона була «біднішою», «контрольованою» виконавцем та трактувалася виключно як засіб виразності. Важливим для виконавців є також навик володіння гнучким звуком. У роботі над вдосконаленням еластичної гнучкості голосу співаки виконували вправи практики співу *messa di voce*, як мистецтва

вокального філірування. «Філіровка була основою вокального мистецтва того часу» [60., с.15].

Вірна сучасна виконавська інтерпретація вокального твору цієї доби, має містити органічні виразні орнаментациї та вільні імпровизациї на їх основі. У роботі над арією викладачі вокалу радять створити оригінальну версію з «вибудованими» орнаментациями, підготовленою завчасно і зафіксованою імпровизациєю в каденції та продуманим до дрібниць варіюванням репризної частини. Е. Круглова зауважує, що доречним буде чергування орнаментованих та неприкрашених епізодів. «Сама така зміна буде своєрідною прикрасою» (пер. мій – Х.Л.) [там само, с.12]. Дослідниця виокремлює дві форми вокально-технічного виконання прикрас : перша – це підкреслено акцентоване виконання мелізматика, друга – легкі «летючі» пасажі. Виконання другої форми вимагає досконалої координації гортані, гнучкості та легкості у подачі дихання при співі легато, абсолютно точного тонкого інтонування рулад.

«Значні» італійські (зафіксовані композитором трелі, групетто, форшлаги, нахшлаги, шлейфери, морденти), а також «довільні» французькі прикраси (або «манери») виконувалися у відповідності до виявлення за текстом і розуміння головного афекту. У виконавському мистецтві епохи бароко передача певного афекту грала першорядну роль. Це у співі найбільшою мірою залежить від виразної мовної інтонації. Найважливішою вимогою до співака була і залишається чиста і зрозуміла вимова поетичного тексту.

Вокальний педагог Е. Круглова вважає ключовим моментом у роботі над інтерпретацією творів цієї епохи втілення афекту, що зумовлює вибір темпів, динаміки, тембральної специфіки голосу, характеру артикуляції, мелодичної та ритмічної орнаментики. Вона визначає сутність вокально-виконавської специфіки барочної динаміки терміном «принцип *трикутної динаміки*», що виявляється через поступове зниження гучності під час підвищення теситури. «Такий найважливіший практичний прояв динаміки

дозволяє сформувати так звані *динамічні центри*, які, у свою чергу, зроблять мелодичну лінію більш рельєфною та яснішою» [56., с.14].

Однією із важливих стильових особливостей музики доби бароко дослідники називають умовність темпу. Його трактування мало визначальну роль серед інших засобів виразності у вірній передачі афектів. Суттєвим у цьому аспекті виявляється усвідомлення характеру руху, що ґрунтується на розумінні семантики танцювальних жанрів, на особливе значення яких звертають увагу дослідники музики бароко. Вокальні твори вбирають в себе жанрові риси популярних танців, містять ритмічні структури та музичні характеристики жиги, сарабанди, гавоту, бурре, сициліани. Поширеними є приклади оперних арій-сарабанд, арій-гавотів, арій-сициліан. Чи не про пастораль йдеться?

При створенні інтерпретації старовинної барокової арії важливо враховувати принципи розподілу динамічних відтінків :

- 1) перевага різких змін–протиставлень контрастних відтінків (*forte* і *piano*) над рухливими нюансами (*crescendo* і *diminuendo*), які на той час широко не використовувались;
- 2) велика міра умовності запису та велика виконавська свобода співаків-віртуозів зумовлювала необхідність самостійного вибору нюансування, не обмежуючись композиторськими вказівками;
- 3) принцип «ритмічної динаміки» вказує на вірогіднішу відповідність повільного руху тихій динаміці, тоді як швидкого - гучнішій;
- 4) широке застосування прийому «луни» – природнього явища в певних умовах гір, або печери, коли під час повторення музичного матеріалу відбувається яскравий динамічний контраст, диференціюючи таким чином мелодичний малюнок і увиразнюючи просторовий ефект з відтінком веселої гри, жарту;
- 5) принцип «трикутної динаміки» – зменшення гучності під час підвищення теситури.

Відомим серед співаків є приклад арії Гримвальда з опери Г.Ф.Генделя «Роделінда, королева Лонгобардів». Але вона помилково позначена як арія з опери «Ринальдо». «Роделінда, королева Лонгобардів» – музична драма у трьох діях (лібрето - Нікола Франческо Хайм). Гримоальд – герцог Беневенто та узурпатор трону Бертаріда. Відомо, що у прем'єрному показі твору 13 лютого 1725 р. зазначену партію виконував Франческо Борозіні.

В арії Гримвальда яскраво втілені жанрові риси сициліани (*siciliana*) – танцювальної пісні пасторального характеру, спокійного плавного руху, стриманого темпу у розмірі 6/8 або 12/8. Жанрова основа арії допомагає відобразити особливий стан тирана Гримвальда, який занурився у спогади про далекі щасливі дні життя. Такий стан був навіяний спокоем і величчю природи, що примусило героя забути про важкі роздуми та каяття. Характерний для сициліани повільний темп – *Larghetto* – трошки прискорюється в середній частині (*etwas belebt*). Поступове і рівне виконання *crescendo* та *diminuendo* викладачі вокалу визначають як головну складність, що вимагає майстерності регулювання співочого дихання. Для аналізу виконавської версії арії Гримвальда обрано її трактування Томасом Ерланком [час виконання 3:21:09].

Оперу «Роделінда, Королева Лангобардів» в концертному виконанні було представлено на Фестивалі Московської філармонії «Георг Фрідріх Гендель¹³ : світ горній та світ дольний». Блискучий склад виконавців забезпечили високий художній рівень концертної презентації твору. Партії

¹³Acis & Galatea - Händel - Patricia Janečková - Valtice – 2017 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=NVMd3JpTlY>

«Ацис і Галатея»: барокова опера [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=ETS9AcvDTKw>

Irish National Opera. Opera Theatre Company's 2017 production of 'Acis and Galatea' by George Frideric Handel. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=SWf4ZRTs05E>

Георг Фрідріх Гендель «АЦИС І ГАЛАТЕЯ» (бл. 1718) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://opera.stanford.edu/iu/libretti/acis.htm>

Георг Фрідріх Гендель Ацис и Галатея~Acis and Galatea - HWV 49 (1718, 1732) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://ariodant.livejournal.com/1947.html>

виконували : Роделінда – Анна Девін (сопрано), Бертарід – Йєстін Девіс (контртенор), Єдвіга – Марина де Лізо (меццо-сопрано), Гримоальд – Томас Ерланк (тенор), Гарибальд – Еван Хьюз (бас-баритон), Унульф – Том Скотт-Кауелл (контртенор), Державний академічний камерний оркестр Росії (диригент – Кристофер Мулдс).

Аналіз виконавської інтерпретації Томаса Ерланка виявив ретельну роботу співака над музичним текстом – вишукане оздоблення мелодичною та ритмічною орнаментикою каденції, а також варійованої репризи за змішаним мелізматично-пасажним принципом. Артикуляція відповідна загальному пасторальному характеру музики. З трьох форм музичної артикуляції, визначених Е. Кругловою як основні у виконавській практиці доби бароко (легатна, маркатована, змішана), аналізований зразок характеризується легатною формою. Це відповідає головному афекту твору та співучості, як характерній рисі жанру сициліани. Головними вокально-технічними установками є :

- скромне контрольоване використання вібрато, виключно на довгих звуках і не з самого початку їх виконання;
- розподіл динаміки звучання, що ґрунтується на принципах трикутного розподілу (за термінологією О. Круглової – поступове зменшення гучності під час підвищення теситури);
- гнучкість подачі дихання та фразування;
- м'який, «повітряний», «летючий» звук красивого природного тембру голосу, що повністю відповідає барочному вокалу, його звуковому естетичному ідеалу.

Показовою для розгляду виконавської специфіки пасторальних арій є арія Ациса «Where shall I seek the charming fair?» з другої сцени 1-го акту опери Г.Ф. Генделя «Ацис і Галатея» (1718). За твердженням І. Татаринцевої, «... у барочній опері пасторальна семантика асоціювалася з символом органічного світоустрою, в якому існує модель ідеальних відносин»¹⁴ (пер.

¹⁴ «Ідеальні відносини» (без пояснень світоглядних сенсів) – наскрізний мотив серед музикознавчих оцінок та характеристик пасторалі, що свідчить про свідоме нехтування історичної ролі християнського етимону.

наш – Х.Л.) [108., с.4]. Цікаво, що авторка не розкриває зміст цієї сентенції щодо розуміння ідеалу. Ясна річ, йдеться про райську картину світу, християнську модель світобачення.

Перша опера англійською мовою композитора продовжує яскравий ряд музичного прочитання популярного міфологічного сюжету, що спираються на один з розділів «Метаморфоз» Овідія. Для нас є важливим, що вона має декілька жанрових визначень – придворна пастораль, «маска», драматична пастораль. Арії опери характеризуються яскраво вираженою жанрово-танцювальною основою. Ритміка таких загальноєвропейських жанрів, як чакони, сициліани та жиги покладено в основу першої арії Ациса, другої арії Ациса, дуету та завершального хору відповідно. Також у творі Генделем майстерно використано характерну для пасторальної топіки (за Л. Кирилліною) фактуру - гомофонний виклад з дублюванням мелодії терціями або секстами, легкий і прозорий акомпанемент у галантному стилі.

Головний герой - син Фавна пастух Ацис з герлигою у руках співає вишукану сициліану: *«Где мне найти мою прекрасную? Путь укажите, духи гор! О, скажите, видели ли вы мою милую? Она резвится в роцах иль плещется в фонтанах? Где мне найти мою прекрасную?..»*

У вільному доступі є декілька різних постановок з прекрасною презентацією старовинної музичної стилістики, серед них : запис чеського телебачення *Acis & Galatea - Händel - Patricia Janečková - Valtice – 2017* (Ацис - Бенедікт Крістіансон) [час звучання: 25:03]. Однак дискусійні осучаснені постановки попри пречудову музично складову нівелюють пасторальність у сценічному трактуванні сюжету : прем'єрна в Україні постановка «Ацис і Галатея»: барокова опера від незалежного музичного проекту «Open opera Ukraine» (Ацис - Сергій Колесник) [час звучання: 36:50], Національна опера Ірландія «Opera Theatre Company's 2017 production of 'Acis and Galatea' by George Frideric Handel» (Ацис - tenor Eamonn Mulhall) [час звучання: 24:56].

Ольга Пасічник, відома українська оперна і концертно-камерна співачка (сопрано), працюючи в рамках підготовки постановки опери «Ацис і

Галатея» в Україні провела у жовтні 2018 р. низку відкритих майстер-класів у Мистецькому Арсеналі. Молодим співакам було презентовано унікальний досвід практичного опанування вокально-технічною та стильовою специфікою музичної мови бароко за стандартами історично-поінформованого виконавства. Мисткиня навчала розумінню структури барокової фрази, розкривала сутність мистецтва барокової орнаментики, практику написання каденцій та особливості арій *da capo*. Окремо вона наголошувала на важливості «вміння слухати вертикальну гармонічну структуру і в той же час слухати те, що робиться в оркестрових партіях лінійно»¹⁵.

Працюючи над арією [час звучання: 5:32:15], О. Пасічник вказує на важливість відтворення танцювальної граціозності сициліани, здатності утримувати його протягом усього номеру. Співаку слід насолоджуватися своїм голосом під час виконання, – наголошує знавець барокової стилістики та вимагає точного виконання фонетичних вказівок. Стосовно звуку і його тембрової фарби співачка наполягала на близькій, спрямованій вперед подачі звуку, «світлому» голосному «а». Відпрацьовувала зі співаками гнучкість нюансування за принципом трикутного розподілу динаміки, а також «скромність» і контрольованість співочого вібрато виключно на довгих звуках, в які слід «входити» м'яко; майстерність у виконанні мотивів «відлуння», працювати «вузьким тоном» на мелізматичних прикрасах.

Настав час для «модуляції» в інший національний вимір пасторалі – *етнохарактерний народно-пісенний стиль*. Звернімося до особливостей українського пісенного стилю в його автентичній традиції. Що треба знати іномовним співакам з точки зору співочої традиції та шляхів її опрацювання?

Сучасне життя народнопісенної традиції в Україні досі знає концертні виступи носіїв фольклору. (Ідея вивести етнофорів на сцену веде свою

¹⁵Бароковий майстер-клас від Ольги Пасічник 15 октября, 2018 [Електронный ресурс]. – Режим доступа : <https://kyivdaily.com.ua/olga-pasichnik/>

тривалу історію від Г. Хоткевича, О. Кошиця, П. Демущького, Г. Верьовки та ін.).

Вокальне мистецтво – невід’ємна складова генетично-синкретичного художнього простору прадавньої культури, де самовияв співака функціонально був обумовлений ритуальними діями. У виконавській практиці *співаків народного напрямку* базовим є моделювання космічно-циклічного контексту обрядового дійства: стан, дії, рухи, атрибутика, прикмети функціональності. Ось чому вокальної майстерності недостатньо без пізнання інших форм традиційного артистичного вияву. Залучення до арсеналу виконавських засобів виразності елементів народної хореографії, простих рухів (як ознаки конкретної функції народної пісні) прикрасить концертний номер, додасть виконанню органічної довершеності та художньої переконливості.

Навчати імпровізації – *виконанню в значенні мислення* – слід із залученням аудіо-записів. Найкращий слуховий досвід надають дослідження варіантів записів одного пісенного зразка у порівнянні: виконання різними народними співаками, в різних умовах тощо. Пильний, кропіткий аналіз характерних інтонацій та всіх можливих варіантів наспіву, усвідомлення інтонації як звукоемоції (залежність інтонаційного розвитку психо-емоційному стану виконавця) – єдино можливий шлях опанування мистецтвом імпровізації.

Існує методика мелодичного варіювання, яка є абсолютно доречною в класах сольного співу народного напрямку (на старших курсах). На основі порівняльного аналізу різних виконавських версій пісні, виявляється її інваріант через виокремлення сталих і змінних елементів наспіву. Варіантні виконавські версії слід моделювати на мелодичному, ритмічному та ладовому рівнях у допущених межах певної регіональної традиції. На цій підставі викладачка традиційного співу, заслужена артистка України В. Осипенко пропонує визначення специфіки виконавського фольклоризму «через співіснування двох типів (способів) музикування:

- *репродуктивний спів* (наслідування);
- *моделюючий спів* (створення живої інваріантної моделі зафіксованого нотним записом народно-пісенного твору, який вже не побутує серед етнофорів, не зберігся в пасивній пам'яті народних виконавців і, навіть, не існує у вигляді фонозапису автентичного виконання)» [83.].

Сучасний виконавський фольклоризм виявив надзвичайно важливу і складну проблему – це природна «несценічність» фольклору. В. Осипенко пише про те, яким чином співаки та колективи, чия творчість належить до виконавського фольклоризму етнографічного типу, поринають у творчий пошук *міри занурення* у сутність народного музикування, задля оптимального співвідношення передачі народнопісенної традиції. Працюючи над реконструкцією давнього зразка народнопісенної традиції з метою створення її сучасної сценічної версії, співаки підсилюють емоційно-образний зміст пісні за рахунок виразності подачі слова, дикційної ясності та експресії динамічного, темпо-ритмічного та мелодико-варіантного розвитку, насиченості мелізматичною орнаментикою.

Дослідники слобожанської традиції вказують, що «...сьогоднішні етнофори часто поєднують у собі функції носіїв традиції та її репрезентантів у концертних умовах. Їх спів являє собою уже *виконавський фольклоризм*. Саме місце виконання, його передумови, мета та мотивація і визначають творчий акт народного музикування як «живу пульсацію» традиції. Так, дослідниця Я. Куришко-Шаргар, надаючи творчий портрет Ганни Петрівни Куришко – поліської співачки з с. Карасин Рівненської обл. (Середньополіський регіон) зауважує : «Її сценічна поведінка переконливо спростовує думку про те, що автентичний фольклорний спів в умовах концертного майданчика програє за рахунок відсутності видовищності» [цит. за: 83., с. 30]. Однак досвідчені фольклористи розуміють, що в таких умовах не можливо уникнути ефекту «самозахисту пісні» (вираз О. Бенч-Шокало) та втрати її безпосередньої виразності та самодостатності. Тому більшість жанрів української народнопісенної традиції не передбачає присутності або

виокремлення з процесу пісенної творчості *слухача як суб'єкту, що сприймає*, а не є співучасником дійства.

Вокальна майстерність народних співачок, ґрунтуючись на найголовніших типових рисах локальної вокально-тембрової традиції, регіонального пісенного стилю, виявляє самобутні індивідуальні прийоми виконавської техніки. Наприклад, це стосується філірування звуку:

«Автентичне виконання твору не потребує застосування спеціальних динамічних відтінків для підсилення драматичності в певному епізоді. Лише в окремих випадках сила звучання подекуди змінюється» [82, с. 51]. Слід зауважити, що зазвичай використання виразності динамічного розвитку у народнопісенному виконавстві суттєво відрізняється від академічного, це пов'язано, перш за все, зі специфікою звуковидобування та провідною манерою, яка передбачає тембральну єдність та рівність звучання відкритого грудного регістру, що на високих звуках не може звучати тихо без прикриття. Напруга потужного звуку, який відзвучує у грудних та головних резонаторах, відкриває всю красу і барвисту насиченість тембру. В таких умовах динамічна лінія пов'язана зі звуковисотним контуром наспіву, гучність підсилюється сама по собі за акустичними умовами верхньої частини діапазону і слабшає на низьких звуках. Не слід штучно вирівнювати динаміку, бо такий підхід призведе до втрати природньої гнучкості народного співу. Виразність виконавської інтонації може проявлятися у невеликому підсиленні динаміки звуку у зв'язку з внутрішнім хвилюванням, емоційним збудженням у підході до кульмінаційної вершини, яка в народній пісні найчастіше припадає на найвищі звуки наспіву.

Цікаві відомості про особливості народного співу, серед яких ми знаходимо й *пасторальні зразки пісенності та інструментального музикування*, містить інша стаття В. Осипенко [82.], в якій йдеться про етно-проект «Візерунчасті пісні» (створений 2011 року). Один з концертів було представлено львівській публіці 21 листопада 2013 р. у Театрі

ім. Леся Курбаса. Спостерігаємо високо професійне мистецтво автентичного співу у його розмаїтті регіональних вокально-тембрових традицій. Це давнє пісенне виконавське мистецтво сповнене багатством мелодичних прикрас, вокальних прийомів, мелізмів, форшлагів. Воно криє в собі відголоски епохи ковзаючого інтонування, а також часів формування символіки обрядових наспівів з їх звуковою магією. Якщо відшукувати органічний зв'язок *природи та архаїчного співу*, то маємо відсил до найдавнішої практики співомовлення – епохи *ковзаючого інтонування*, що розвинулось у надзвичайно багату дрібною мелізматикою, варіантними та нейтральними щабелями співочу культуру (курсив мій – Х.Л.). «Темброво насичений гучний відкритий звук грудного резонування, що застосовується навіть у звичаєвих піснях, не пов'язаних із обрядовістю, безумовно, являє собою відгомін епохи язичництва. Ці якісні характеристики прадавньої культури надзвичайно майстерно виявляє практично у кожному виступі Сусанна Карпенко<...> Вона обирає саме такі пісні (переважно Поліської традиції), що є яскравим прикладом давнього орнаментального співу, на ґрунті вивчення якого і виникла ідея унікального етно-проекту «Візерунчасті пісні»» – зауважує дослідники творчості цієї співачки [82.].

Знаменним є поєднання співу та інструментального суроводу, відповідним до жанрової традиції пасторалі. Максим Бережнюк – виконавець на духових народних інструментах, учасник фольклорного гурту «Кросна» спирається на практику відтворення цікавих традиційних вокальних технік та художні експерименти на основі поєднання співу з колоритом різноманітних духових музичних інструментів (флейта Пана, сопілки, дводенцівка, флоєра, волинка, дудук, кавал, які гарно сполучаються з голосом). Як наслідок, маємо специфіку звучання звукообразу через наслідування народного способу музикування. Концепція проекту «Візерунчасті пісні» спрямована на глибоке уважне слухання. Зауважимо, що, правда, лише частина репертуару є автентичною, решта - це авторські версії народних пісень та оригінальна музика, написана за принципами мислення в дусі автентичної традиції. Звуки

дзвінкого відкритого голосу насиченого тембру поширюються далеко та окреслюють простір спілкування людини зі слухачем, наче у Вічності. Так в традиції відбувається сакральна розмова зі Всесвітом людини, що знаходиться, нібито, наодинці сама з собою, але з неодмінним відчуттям всеприсутності великого Роду, духовної єдності з ним.

Назва концерту, і в цілому етно-проекту «Візерунчасті пісні» проголошує надзвичайну красу, особливу естетику давньої народнопісенної культури, перш за все української (унікальні наспіви Полісся, Карпат, Полтавщини), хоча в програмі представлено також давні зразки татарського, польського, російського та сербського фольклору. Асоціативно спрямовуючи свого слухача на паралелі з тонкою красою плетених мережив, мистецтвом творити красу і разом із цим гармонізувати простір круг себе, сполучаючи мікро- та макросвіти. Цей стан щирого захоплення, любові та особливого благоговіння співачка підтримує протягом всіх 19 номерів близько години звучання «живої» музики.

Важливою складовою драматургії концерту є темброва насиченість і розмаїття інструментального суголосся з вокалом: від сольного акапельного звучання в № 1 «Гей-гей да зайшло сонце» (житомирське Полісся) до № 7 «Їхали козаки» (рівненське Полісся) - флейта Пана (Максим Бережнюк) і народна скрипка у виконанні Сергія Охрімчука у сполученні з голосом С. Карпенко у вступі та кодї, а також контрастне акапельне гуртове звучання співу всіх музикантів. У № 19 «Зажурилася, засмутилася молода дівонька» (Гуцульщина) звучать розвинені імпровізації музикантів, звуконаслідування співу пташок (різні духові інструменти) та насичений гуртовий спів, невинно супроводжуваний награваннями скрипки.

Програму побудовано на контрастних протиставленнях пісенності та інструменталізму, тембрової, динамічної, образної, темпо-ритмічної характерності. У пісні «Сено моє, сено...» голос супроводжує духовий інструмент, який в паралельному октавному русі (гетерофонно) виводить мелодію, імпровізуючи в межах мелізматичного варіювання. Голос органічно

якнайкраще сполучається з духовим інструментом, маючи природну темброву та темпову спорідненість, що викликає потужну імітацію природного звучання («пасторальний флер»).

Резюме. У часопростору концертної програми наче віддзеркалюється прадавня культура сотворення світу – Божественна пастораль. У музичний простір повертається «не одиничний текст одномоментного виконання, а досить широке інформативне поле кожного твору (парадигма пісні, за С. Грицею).

У паризькому Храмі святого Володимира Великого 24.11.18 на проєкті Concert unique Polyphonies d'Ukraine у виконанні фольклорного ансамблю "Божичі" (вокал), Кирила Бородіна (скрипка), Володимира Пономарьова (альт), Марії Хмельової (флейта) прозвучав цікавий авторський твір «Нова радість стала». Композиторська версія традиційної гуцульської колядки поєднує співомовну специфіку давніх обрядових пісень зі стилістикою музики українського барокко, яскраво проявляючи характерний для Карпатського регіону дуалізм елементів християнського та етнотрадиційного світоспоглядання. Гірська практика різдвяного колядування передбачала гру на трембітах, рогах, скрипках та виявляла домінантне значення саме музичного інструменталізму в традиційній духовній культурі регіону. І.Мацієвський звертає увагу також на характерну тридольність колядникової ходи : «Вони йшли від хати до хати танцювальними кроками, припадаючи то на одну, то на другу ногу в тридольному метрі» [68., с. 119].

Наостанок ще один приклад *різдвяної пасторалі* (на кшталт італійських та французьких різдвяних пісень). Дитячий гурт «Райгородок» разом із гуртом «Божичі» наспівно, м'яко, прикритою манерою звуковидобування виспівують строфи традиційного тексту колядки. Наступний епізод – інструментальний (із бубном Сусанни Карпенко та дзвіночками дитячої групи) акцентна трьохдольність з подовженим останнім тактом фрази (зміна

¾ та 4/4). У наступних вокальних епізодах цікаво представлено темб्रोфактуру: верхній голос у ритмічному збільшенні та антифонним звучанням поетичного тексту виспівується по черзі : «прозорим» дівочим тембром головного резонування (3-4 строфи), іншою дівчиною – грудним виводом (5-6 строфи) та дзвінким тріо хлопчаків-дискантів (1-2). Отже, С. Карпенко творчо розвиває найкращі традиції народного музикування України. Досліджуючи провідні принципи музичного мислення, що лежать в основі формування давньої народної музичної культури та дотепер пульсують у виконавській традиції, вона прагне представити сучасному слухачеві традиційне народнопісенне та інструментальне виконавство України в його самобутній красі, глибині почуттів, цілісності світосприйняття.

Співачка демонструє унікальний традиційний орнаментальний спів, з тонким відчуттям стильових знак народнопісенного виконавства: близька позиція звуку, йодлювання (поліська манера), дрібна мелізматика, мелодична варіативність, виражений музичний та мовний діалекти. Під час виступів панує відчуття співпричетності давній культурі, вияв глибинних індивідуальних переживань через такий духовний акт як традиційний спів.

Усі наведені приклади мають очевидну жанрово-стилістичну аналогію з семантикою музичної пасторалі (в тому числі, різдвяні пасторалі).

Після знайомства з українським варіантом пасторальної традиції в середині ентонціональної традиційної культури, слід віднайти її аналоги і в китайській пісенній традиції. Це – завдання на перспективу!

Поради молодим співакам – носіям етнонаціональної традиції (за В.Осипенко): 1) Знайомство з різними регіональними виконавськими стилями шляхом прослуховування та аналізу аудіозаписів співаків – носіїв пісенної традиції, розширює слуховий досвід студента та формує звуковий образ – співочий еталон. У процесі опанування вокальною технікою, набуття початківцем певних навичок співу важливим етапом є формування звукового ідеалу та пошук і фіксація відповідних м'язових відчуттів.

2) Необхідно приділяти увагу розвитку фонетичного слуху; обережній скрупульозній роботі над діалектними особливостями вимови; вдосконаленню технічних можливостей роботи артикуляційного апарату. Якість звуку й побудови звукового поля пісні органічно пов'язані з фонетичними властивостями словесного тексту та діалекту, що відбиваються як на артикуляційному, так і на інтонаційному рівні виконавського формотворення.

3) Занурення в глибинні джерела національної пісенності проходить не тільки на інтуїтивному (підсвідомому) рівні, але і на інтелектуальному (свідомому) вивченню генетичних з'язків в системі «емоція – думка – інтонація». Поширюється практика переусвідомлення сучасного сценічного функціонування календарно-обрядових пісень, серед яких є колядки – аналог різдвяних пасторалей. Їх використовують в якості символу первинного, істинного джерела духовної енергії народу, що репрезентується в художніх концепціях сольних програм. Ці жанри насичені елементами звуконаслідування, що активізує творчий пошук інтонацій, адекватних звукам живої природи. Як наслідок бережливого ставлення до первинних основ пісенної культури виникає *виконавський фольклоризм* – домінантна тенденція у сучасному процесі підготовки співаків народного напрямку, що є запорукою протидії процесам нівеляції та уніфікації традиційного співу.

4) Найвища ступінь виконавської майстерності характеризується вмінням співака вільно імпровізувати в межах певної стилістики: у відповідності до регіональних, жанрово-інтонаційних та ладо-ритмічних особливостей фіксованого народнопісенного зразка. Слід розрізнати два види імпровізації у вокальному виконавстві:

- 1) *композиційний*, пов'язаний зі словесно-музичним матеріалом твору;
- 2) *сонорно-візуальний* – не зафіксований графічно. «... Тотальна писемність витісняє тотальну усність фольклору, його імпровізаційність на всіх рівнях – тексту, мелодії, танцю, жесту. Гра за імперативом режисера, за фіксованим фольклорним текстом – це не вільна гра, а наслідування

(“силувана імітація” Й. Хейзінга). Вибір фольклорного зразка для наслідування – типова тактика сценічного аматорства» – пише науковець [цит. за: 83, с. 21].

Висновки до Розділу 3

Констатуємо, що в музичному мистецтві інонаціональних традицій пастораль існує від стародавніх пісень до музичних витворів нашого часу, що дозволяє під час її вивчення базуватись не лише на історико-типологічному підході, але і на когнітивному аналізі жанрово-стильової специфіки музичного твору з назвою «пастораль» (в умовах дуже розлогої стилістики темброво-інструментального та вокально-хорового звучання).

1. На основі інтеграції історичного та стильового підходу до пасторалі сучасний виконавець пізнає еволюцію жанру в усій національно-стильовій множинності цього явища і навіть більше – по аналогії – в умовах історико-культурного паралелізму (порівняння китайської та української пісенної творчості в світлі емблематики європейської традиції пасторалі). Тим самим вирішується проблема адекватності виконавського прочитання пасторалі як однієї з найпоширеніших жанрових моделей вокального мистецтва минулих століть Західної Європи. У дисертації розглянуто автентичний зразок співу арії пасторального змісту Г.Ф.Генделя (або історично інформованого виконавства), який слугує «точкою відліку» в історичній динаміці жанру (в розумінні його барокового прототипу).

2. **Культурно-історична паралель «Схід – Захід» на матеріалі музичної пасторалі цілком можлива**, оскільки є загальні філософсько-світоглядні підстави. Поетика пасторалі наближається до споглядальної філософії Сходу, що дає можливість суб'єкту розчинити своє (я) у Всесвіті, відпочивши душею і тілом. У підрозділах наведено зразки китайської версії

пасторальності як типу семантики («людина та природа») та її мотиви в українській поетично-пісенній традиції. Однак зовнішній музично-мовний формат китайської та української пасторалі дуже далекі від європейського прототипу. Їх інтерпретологічне порівняння через когнітивний аналіз жанру (семантика, вербальний ряд; музична мова, стилістика твору мають бути відповідними історично усталеному європейському «генокоду») базується на теорії про внутрішню та зовнішню форму музичного твору, похідної від ідеї Г.Ф.Г. Гегеля¹⁶.

3. **Пастораль**, як і кожен історично усталений феномен музичної культури, має *внутрішню форму* – історико-культурний етимон, складений музично-мовним комплексом і збережений у всіх подальших композиторських «втручаннях» у його внутрішню (семантичну) структуру. Цей етимон вмищує у собі в концентрованому вигляді не стільки історію культури людського суспільства (наприклад, європейської або китайської), скільки **фундаментальну укоріненість в людській природі**, а саме – Образ і Подобу Божу, незалежну від національної визначеності культури. Радісно-просвітлений стан пасторалі походить від спілкування людини з Богом в Райському Саду, втрата його привнесла в зміст жанру елегійну тугу, меланхолічний тон. І це відчувається і в європейській пасторалі (згадаємо вислів «»культура французького бароко просякнута пастораллю. Мрії про ідеальну Аркадію – не лише на фарфорі та полотнах Ватто» [16, с. 80]), і в поезії давньокитайських авторів, і в шевченківських пасторалях. Останні не містять обов'язкової дотичності до галантної культури аристократичної культури Європи, втім мають безпосереднє відношення до філософії сільської людини, яка обробляє землю та знає Бога.

Якщо соціокультурні чинники музичної пасторалі залишаються в історичному хронотопі, то інтерпретативно-когнітивний вимір пізнання пасторалі відбиває її загальнолюдський «ген» – як онтологічну укоріненість

¹⁶Див.: Шаповалова, Л.В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: автореф. дисс...канд. искусствовед. Київ: Киевская гос. консерватория, 1987 [123.].

людини в законах природи, що є уособленням, насамперед, Божого світу, а не лише мистецького світу культури (як, наприклад, у «сріблу добу» російської поезії початку ХХ століття), не як життя, а як гри.

Змінною залишається історично мінлива **зовнішня форма** – музично-мовленнєва, ситуативно-комунікативна, семіотично-організована структура жанру, втілена в музичних творах. Тож на її параметрах (багатоголосся, метроритму, ладо-гармонії та тонального мислення, мелоформул та фактурно-тембрової характерності) можна простежити модернізацію сегментів пасторальної картини світу (або їх неспівпадання з архетипом, наприклад, псевдо-стилізацій, пародій, навмисної «критпограми»).

Як вже відзначалося вище, однією з новацій музично-мовного мислення у кантаті «Хуанхе» Сян Сінхая є переважання гомофонно-гармонічного складу (вочевидь, під впливом західноєвропейського тонального мислення). Унікальне значення має прийом *тембрових мікстів народних та симфонічних інструментів*, що є ознакою професійної роботи з тематизмом на ґрунті жанрово-стилістичного синтезу етно-національних інструментів та європейського способу викладу багатоголосся.

В цілому трактування кантати Сян Сінхана як *героїчної пасторалі* збігається з історичним прототипом пасторалі в Західній Європі – раннім (бароковим) етапом функціонування жанру (Г.Ф. Гендель): так само в творі формується комплекс інваріантних сегментів музичної мови, увиразнюючи семантику образу *людини пасторальної* в етно-національному варіанті. Національно-означеними прикметами китайської пасторалі є колективний герой (народ), філософія обоження природи, дух радості, лірико-споглядальний стан душі, що розкривають Божественну сутність краси світу.

4. Стосовно української автентичної традиції співу (виконавського фольклоризму). У автентичній традиції співу закладено прадавній зв'язок людини та природи, що розкривається через широкий спектр обрядового світосприйняття. Суто європейська емблематика отримала в українській культурі своє національне визначене обличчя завдяки сформованій

філософсько-релігійній ментальності (Г.Сковорода), яка розквітла в народній пісні, примножилась в поезії Т.Шевченка, проявилась в ліричних піснях та солоспівах в більш пізній час. Образи рідної землі (Дніпра, соловейка, що щебече, вишневого саду, степу широкого) є уособленням не просто пантеїзму, а христоцентричної системи світоспоглядання з елементами онтологічної сродності з пасторальними мотивами та образами Раю.

ВИСНОВКИ

З огляду на обрану методологічну установку когнітивного моделювання історичної ретроспекції жанру в площині сучасної мистецької та виконавської практики можна стверджувати, що у **XXI столітті пастораль переживає час свого відродження**. В творах митців, які свідомо обирають жанрову назву «пастораль», унаочнено приховану мистецтвом авангарду и постмодерну укоріненість людини в царині природи, присутність в ній Божого образу. Звідси *актуалізація* християнського трактування *пасторалі як образу Рая*, простору вічної гармонії, любовного переживання людиною природи, власного Буття в її царині як причасності до Бога. Ясна річ, біблійний підтекст пасторалі в різних її жанрово-стильових уособленнях у визначеннях мистецтвознавців радянської доби (й не тільки) було свідомо заборонено.

Інтерпретативно-когнітивний підхід до жанрового змісту пасторалі проявлений та осмислений завдяки виконавцям, які опрацьовують репертуарний спадок вокальної музики європейських композиторів Нового часу. Завдячуючи «зануренню» китайських вокалістів у глобальний «текст культури» (від бароко до постмодерну), виникла унікальна комунікативна ситуація в мистецтві, коли вухо та око людини наче заново «проживає» історію музики, набуваючи при цьому досвід очищення от ідеологічних нашарувань, штампів, псевдооцінок академічної науки.

1. Історична реконструкція жанру пасторалі в його онто- и філогенезі уможлиблюється у зв'язку з його затребуваністю в сучасному вокальному та інструментальному виконавстві. Концептосфера *музичної пасторалі як явища* – в першу чергу, це образи природи, яка є об'єктивною реальністю, втілена засобами вокального та/або інструментального мистецтва. Її семантику визначає споглядальна лірика як дзеркало об'єктивного світ. Коли образи потрактовані в іншій системі координат – «природа – людина (я)», тоді музична пастораль стає психологічною реальністю. І в такій якості вона «модулює» в іншу жанрову систему, відповідно, стильову модель світу

(наприклад, повільні частини класицистичної сонати для клавіра Й.Гайдна, або романтичної рефлексії – у повільних частинах концертів для фортепіано з оркестром пізнього В.А.Моцарта), увиразнюючи образ людини пасторальної.

Яким же він постає для дослідника-іноземця з урахуванням виявленої історичної динаміки?

Хоча пастораль й не була породженням Нового часу, втім тісно пов'язана з культурою попередніх епох, саме в музиці XVII століття (барокові арії складають чи не більшу частину концертних програм академічного співака) *пастораль склалася в самотійну образно-стилістичну сферу*. Її емблематика уособлює світлу ідилію відносин природи як Божої волі та людини. Ідеальною мета-системою пасторалі доби бароко слугують ораторії (Г.Ф.Гендель) та пасторальні опери (італійська та французька традиції).

Подальша еволюція пасторалі в епоху класицизму (Й. Гайдн) і раннього романтизму (Ф. Шуберт) пов'язана з утвердженням програмності в різних її проявах, в тому числі – кристалізації пасторальної жанровості в інструментальній музиці, починаючи з XVII – першої половини XVIII століть, як стійкого комплексу музичної виразності («семантичного ядра»), не обов'язково «прикутого» до авторської назви «пастораль». Однак у кожному випадку такий комплекс характеризує пасторальну музику **як аналог** людини в її духовному, онтологічному вимірі. В той же час слід відзначити зміну етичних засад пасторалі, а саме – світоглядної функції жанру; відтак і *композиторської парадигми мислення* в цій творчій царині. Внаслідок історичного розвитку європейської традиції протягом багатьох століть «в середині» музичної пасторалі сталася **підміна ціннісних смислів** (концептів): пастораль з об'єктивної субстанції матеріально-ідеального світу, створеного Богом, *перетворилася* на ознаку суб'єктивної художньої системи творця.

Так, в добу романтизму почалась переоцінка цінностей – зміна парадигми пасторалі, що привела до втрати провідним європейським жанром

первісної картини буття людини – в гармонії з Богом та природою. Твори з програмною назвою «пастораль» стали відгомонами історичної доби, що минула, однак зберігає «пам'ять культури» в стилізаціях, що містять ознаки людини пасторальної в нових історико-культурних умовах. Іншими словами, в творах романтиків пастораль постала дещо спрощеною картиною природи у Я-свідомості людини-творця. Як наслідок, опорна семантична конструкція «природне – мистецьке; Бог – людина» трансформована через зовнішні характеристики індивідуального Я в певній мовленнєвій системі художнього мислення (віденський класицизм, романтизм, імпресіонізм; національно-означена ладова система китайської пісні).

За умов мовно-стилістичного розмаїття – змін зовнішньої форма музикування – пастораль ХХ століття набула перевтілень. У старовинного жанру відкрилось «нове дихання» як свідоцтво її невмирущості (в тому числі творчості провідних композиторів України). Достатньо назвати українські новотвори жанру – Другу симфонію «Космічні пасторалі» В.Сильвестрова (1964), Є. Станковича «Симфонія пасторалей» (1974), Третій хоровий концерт «Пробудження» Ю.Алжнева (1987), в якому друга частина має назву «Пастораль». Численний світ інструментальної пасторалі являють твори українських митців, яким можна присвятити окреме наукове дослідження. Отже, за кілька тисячоліть свого історичного розвою пастораль видозмінювала зовнішні форми аж до втрати певних першоелементів генотипу в окремо взятих періодах розвитку музичного мистецтва. Однак зберігається структурно-семантичний інваріант жанру, його виконавський комплекс – внутрішня форма висловлювання людини пасторальної: усталений інваріант жанру за усталеними інтонаційно-слуховими та смисловими критеріями.

Наданий історико-типологічний аналіз підтвердив наявність константного *структурно-мовного та семантичного ядра* жанру, завдяки

чому пастораль в музиці, не дивлячись на постійні модифікації, зберегла своє впізнаване «обличчя», свій образ світу, усталений тисячолітньою історією.

2. На новітньому етапі глобалізованої культури пастораль має декілька вимірів свого історичного існування та пізнання (описані в дисертації як когнітивні пізнавально-мисленнєві моделі):

- жанрово-семантичний (одиничний, в межах конкретного твору);
- історико-стильовий (діахронний, що розгортається в історичному хронотопі певної культурної традиції – вокальної або інструментальної);
- національно-стильовий (регіонально-географічний);
- ментально-мовний (інкрустація окремих сегментів пасторалі в іншу художньо-видову систему – балет, театр, кіно);
- полісемантичний (пасторальний комплекс в системі іншого музичного жанру).

3. У дисертації запропоновано дефініцію пасторалі в світлі християнської концепції музики. **Пастораль – синтетичне мистецьке явище, духовний зміст якого відбиває органічний зв'язок людини-творця з фундаментальним онто-когнітивним трикутником «природа – Бог – людина».** Його віддзеркалення в музиці зберігає семантика пасторалі як образу Рая на землі (внутрішня форма жанру, яка й складає онтологічну сутність жанру, його відмінність від інших жанрів, особливо у світській культурі).

Християнський підхід до образу людини пасторальної розкривається через серце, яке є *енергійним центром* – фокусом споглядання земного світу як Раю (із функцією ока спостерігати красу Божого світу), і разом з тим вмістилищем Духа (з функцією слухати Бога, співати Йому хвалу).

4. У музиці бароко був сформований не лише *структурно-семантичний інваріант* пасторалі, але й система функцій, що окреслила його поетику:

- функція *благоговіння* (світ природи у вокальній та інструментальній музиці уособлює релігійне відчуття людиною присутності Бога);
- функція *ідеалізації* світу та людини: «земний Едем» – життя людини під «дахом» Неба, пасторське бачення людської долі на землі є аналогом Райського саду, його ілюстрацією. Звідси спосіб світовідчуття *homo pastoralis* базується на самодостатності Краси світу, гармонії людини та природи;
- *пантеїстично-соборна функція* – опозиція «природнього – мистецького» (за А. Коробовою): людина є часткою природи, не протистоїть їй, оскільки знає своє місце в Божественній ієрархії, не виявляє свого *ego* (індивідуалізму).

З точки зору усталеної жанрової семантики, константної в різних національних стилях, розрізняють *світський* і *церковний* тип пасторалі. Зразком втілення жанру в його духовно-релігійному сенсі постає творчість Г.Ф. Генделя. Пастораль характерна і для світських творів німецького композитора (Кончерто грассо №2 F-dur), але, перш за все, пасторальність складає органічний контекст його ораторій, написаних на біблійні сюжети. Так, «Месія» (1742) – героїчний дифірамб, присвячений образу Христа. У висновку першої частини (№№13-19), де розповідається про явлення віфлеємським пастухам янгелів із звісткою про народження Ісуса, звучить *sinfonia pastopale*. Виключно багаті її образи: італійська мелодія *Pifa* змінюється речитативом Янгола і урочистим хором пастухів. Кульмінацією є арія сопрано, повна величі і простоти: епічний нарратив у обрамленні пасторальної стилістики: дует скрипок в терцієвому викладі теми, ритм сіціліани, хвилеподібна мелодика. Розвиток пасторальної лінії в загальній драматургії ораторії йде від конкретного зображення відомої події, викладеної в Євангелії від Луки (2: 8-20), до узагальнюючого символу – образу Христа як пастиря людства. У другій частині ораторії розповідається про страждання і смерть Месії. Серед похмурих образів з'являються вісники

світу (№ 36) – пасторальна арія з втішно-одухотвореною семантикою (воскресіння після смерті).

5. Семантика світської пасторалі у творчості європейських композиторів Нового часу представлена такими різновидами:

- 1) *музичний звукопис*, імітація звуків природи (спів птахів, дзюрчання струмка, луна);
- 2) *рух душевних станів* (у людини віруючої – тиха радість від благоговіння, умиротворення; у людини закоханої – сердечна повнота, спокій, ніжність);
- 3) *танцювальна жанровість* (п'єси англійських верджиналістів і французьких клавесиністів): мюзет, ригодон, тамбурин; полонез (IV ч. Concerto grosso №3 Генделя); III частина Концерту А. Вівальді «Пори року» (програмне пояснення «*під звуки пастушої волинки танцюють німфи*»).

Отже, пасторальна тема та її мотиви органічно «вживлюються» в драму на правах «побічної партії» симфонічної картини світу. Однак за підсумками драматургічного розвитку духовне світло перемагає драматичні колізії й стверджує *етос любові як ентелехію* пасторалі (Рай, утіха, винагорода, ідеальний світ).

6. Серед провідних принципів **поетики жанру** як форми мистецького втілення ментальних якостей музичної пасторалі відзначимо:

- *полісемантичність*, коли в інтонаційно-жанровому ядрі музичного твору «сплавлені» і діють в синкретизмі дві (і більше) характерних ознаки духовного єднання людини з природою, Божої краси навколишнього світу (від об'єктивної лірики, чуттєвого співу – до героїки, або рухливо-танцювального відчуття світу);
- *синтез мистецтв* – такий спосіб творчого буття і самовираження виконавця, при якому мовою мистецтва слугує не один орган почуттів (тілесна пластика, слух, зір), а їх комплекс; як результат, *досвід цілісного*

сприйняття світу з домінантою на гармонії, відсутності конфлікту в розвитку можливостей людини;

- паритет вокального та інструментального начал у формуванні семантики Райського хронотопу, в якому перебуває душа людини на землі. Його сенс можна інтерпретувати як прояв діалектики внутрішнього (людини) і зовнішнього (Божого) світів через пам'ять про їх генетичний взаємозв'язок. Фактурно-темброві та метро-ритмічні характеристики закріплені в інструментальному супроводі пасторалі, в той час як суто вокальні мело-формули вирізняються більшою узагальненістю, закругленістю і широтою фраз, стилістичним розмаїттям.

Нарешті, тональна сфера, найбільш типова для пасторалі (як вокальної, так і інструментальної) – це Соль мажор (асоціюється із Світлом), Ля мажор (із семантикою Раю), Фа мажор – з колористикою яскравої весняної зелені (тон F – земля), що заспокоює серце піднесеним станом пробудження та милує людське око («Пасторальна» симфонія №6 Л. Бетховена про це чудово свідчить: в її драматургії є звукозображення, звукопису, сцени споглядання, які переходить у радість сердешних енергій).

7. Завдяки дії структурно-семантичного інваріанта, виконавці легко засвоять базові принципи пасторалі, її «семантичний код» і в своєму виконавському прочитанні творів даної жанрової категорії зможуть адекватно (правильно у стильовому відношенні) втілювати образ Людини Пасторальної в християнському ключі. З точки зору багатства проявів пасторальних тем, мотивів та образів у їх взаємодії з іншими жанрами та родами музичної традиції Західної Європи (елегія, звуконаслідування, танці – мюзет, сициліана, гавот) слід розрізняти такі когнітивні виміри пасторалі:

- національний стиль – Італія, Франція (синтез мистецтв: театр, танець, поезія);

- хронотоп – природне середовище, простір, або *плєнер*, в якому перебувають носії пасторалі – музичні інструменти: флейта, гобой, сопілка, тамбурін, волинка, в якості пастушої атрибутики;
- любовна семантика (ерос) з різновидами (пейзаж, танець, буколіка, діалог);
- пантеїстична символіка (вода, ріка, воздух, ліс, соловейко).
- релігійні мотиви Божественного буття (Рай, Небо, Христос – в церковній пасторалі, пасторальній месі).

8. Історико-культурний паралелізм, виявлений на ґрунті історико-культурного, виконавсько-порівняльного аналізу, дозволив зробити висновок про необхідні умови існування пасторалі в контексті європейської традиції, унаочнені в творах, що аналізувались:

- 1) наявність жанрового інваріанту пасторалі зі своїм стійким, психологічним механізмом пізнаваності слухом (внутрішнім оком) духовної краси, світла;
- 2) стилізація – історичне дистанціювання від прообразу, оригіналу; діапазон стилізації дуже широкий: від ідеалізації зовнішніх картин природи – до пародії з метою прихованого висміювання неможливості того, про що йдеться в словах – *зниження етичного змісту* пасторалі як ідеального Саду (Едему) («Пісня про ліси» Д. Шостаковича, № 6 в якому наявні усі зовнішні музично-мовні ознаки пасторалі, які сприймаються однак зі знаком «мінус»; отже, ситуація сприймається як підміна етимону жанру);
- 3) творчий синтез двох (або більше) ознак його національно-музичної атрибуції, включаючи регіональні (китайську, російську, українську) традиції художньої екзистенції жанру в його духовно-ліричному вимірі.

9. Перед виконавцем творів пасторального змісту постають особливі когнітивно-інтерпретаторські завдання. Перше з них полягає у необхідності глибинно вивчити, знати й розуміти історичну традицію розвитку жанру, його

генезу для того, щоб мати змогу реалізовувати виконавські проекти, відповідні історичному хронотопу пасторалі, зокрема, бути «автентичними» історичному стилю доби. Ці музикознавчі знання для вокаліста «... не є самоціллю, – на думку Н. Арнонкура. – Вони лише мають надати засоби для поліпшення якості виконання, оскільки дійсно автентичним (у автора *werkgetreu*) воно може бути лише тоді<...> коли є знання матеріалу та чуття відповідальності, поєднане з увагою» [5., с. 9]. Вже потім постають завдання художньо-естетичні та психоемоційні – параметри стильної інтерпретації барокової пасторалі (старовинної арії або іншого жанру вокальної музики).

Отже, якщо виконавець є відповідальним за «чистоту» жанрової стилістики пасторальних творів, то саме композиторська інтерпретація жанрового інваріанта пасторалі забезпечила її життєдайну силу:

- **від** «колиски» (античних часів);
- **через** добу Відродження (мадригальна традиція) та італійське бароко та французький класицизм, трансформацій у мистецькому часопросторі романтичної культури та музичного імпресіонізму межі ХІХ –ХХ століть (К. Дебюссі);
- **до** симфонізму в композиторській практиці сучасної України (вже згадувались твори Є. Станковича, В. Сильвестрова, Ю. Алжнева, О. Щетинського із залученням до програмної назви творів жанрового імені «пастораль»).

Всебічний аналіз цих чинників на іншому національно-стильовому матеріалі становить **перспективу подальшого вивчення** пасторалі та її модернізації в сучасному світі глобалізованої культури та мистецтва, з метою повернення до духовних витоків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агафонов А. Человек как смысловая модель мира. Самара : Изд. дом «Бахрах – М», 2000. 335 с.
2. Античная литература. Москва : Просвещение, 1980. 431 с.
3. Антонюк В. Українська вокальна школа : етнокультурологічний аспект : монографія. Вид. 2-е, перероблене і доповнене. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
4. Апличеева М.В. Политический заказ в советской музыке 1920-х – 1950-х годов как социокультурный феномен : автореф. дис ... канд. искусствоведения. Саратов, 2014. 23 с.
5. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Сумы, 2000. 192 с.
6. Артем'єва В. «Ацис і Галатея» Жана-Батіста Люлі та Георга Фридриха Генделя : два погляди на один сюжет. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2018. № 1 (38) [Електронний ресурс] / Артем'єва В. – Режим доступа : <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/135905>
7. Асфандьярова, А. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна : автореф. дисс. ... канд. искусств. Уфа, 2003. 20 с.
8. Асафьев Б. Симфонические этюды. М. Музыка, 1965. 234 с.
9. Бароковий майстер-клас від Ольги Пасічник 15 октября, 2018 [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <https://kyivdaily.com.ua/olga-pasichnik/>
10. Баткин Л. М. Зарождение новоевропейского понимания культуры в жанре ренессансной пасторали («Аркадия» Якопо Саннадзаро). *Проблемы итальянской истории* [сб. статей]. Москва : Наука, 1983. С. 226–255.
11. Баткин Л.М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. М. Российский гос. гуманитарный университет, 2000. 1005 с.

12. Барсова, И. Опыт этимологического анализа. К постановке вопроса. *И.Барсова Музыка. Слово. Безмолвие*. СПб. : Изд-во имени Н.И.Новикова, 2017. С.423-440.
13. Башмакова Н. Арії Г.Ф. Генделя в академічному репертуарі сучасного співака (виконавські аспекти). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*: збірник наукових статей. Дніпро: ГРАНІ, 2019. Вип. 16. С. 97-109. [Електронний ресурс] Режим доступу : <https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/view/261>
14. Брейн, С. Песнь о лесах: российское лесоводство и сталинская охрана природы, 1905–1953 / пер. с англ. О.В. Большакова [Електронний ресурс]
15. Брянцева, В. Жан-Ф
16. илипп Рамо и французский музыкальный театр. Москва : Музыка, 1981.
17. Булычева, А. В. Сады Армиды: музыкальный театр французского барокко. Москва : Аграф, 2004. 448 с.
18. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934. 75 с.
19. Векерлен, Ж.Б. Пасторали: романсы и песни XVIII века <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=473018>
20. Ван Дуаньгуй. Ладно-гармонические особенности мелоса китайской народной песни (на примере обработок для голоса и фортепиано). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2018. Вип.49. С.100-115.
21. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX—XXI веков : автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2009. 20 с.
22. Ван Цзо : Український солоспів у контексті сучасного виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків 2015.18 с.
23. Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. Москва: Издательский дом «Классика XXI», 2010. 456 с.
24. Воробьев И. Кантата и оратория в контексте «большого стиля» советской музыки (вторая половина 1930-х — начало 1940-х годов). *Opera*

musicologica. Санкт-Петербургская гос. консерватория имени Н.А.Римского-Корсакова, 2012. №4 (14). С.74-96.

25. Выготский Л.С. Психология искусства. 2-е изд. Москва : Искусство, 1968. 320 с.

26. Гагарина О.А. О некоторых интерпретациях пасторальной темы в детской балетной музыке начала XX века (на примере творчестве К. Дебюсси и М. Равеля)

27. Говорухина Н. Жанровая стилистика как основа вокально-исполнительской практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти* : зб наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред. та упоряд. І. В. Цурканенко. Харків, 2007. Вип. 19. С. 76-86.

28. Горюхіна Н. О. Симфонізм мислення П. І. Чайковського. *П. І. Чайковський та Україна*: збірник статей. Київ, 1991. С. 82–90.

29. Горячева, Т. А. Комическое в музыке: история понимания

30. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. 269 с.

31. Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке : исследование. М. : Музыка, 2009. 256 с.

32. Дашак А. Багатовимірний світ Шевченкового слова. Солоспів. *Культурно-мистецький часопис кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка № 1(15) січень-березень 2014 року.* – [Електронний ресурс].Режим доступу : https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2015/10/Solospiv_151-2014.pdf

33. Демина И. К. Драматургические парадоксы в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама». *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2014. №2 (15). С. 57–64.

34. Демченко А.И. На гребне иллюзий и аллюзий (к столетию русских революций 1917 года). *Исторические, философские, политические и*

юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 10 (84). С.48-58.

35. Дьячкова Е.А. Пасторальный символизм симфонии №7 А.Глазунова *Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського*: збірка наукових статей. Вип. 104: Драматургічна організація музичного твору. Київ : НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2012. С.143-153.

36. Дьячкова Е.А. Пасторальные мотивы творческого пути М.И.Глинки. *Київське музикознавство*. Вип.18. Київ, 2005. С.153 –159.

37. Дьячкова О. Звуконаслідування: спів птахів та його композиторське осмислення. *Київське музикознавство*: Київ : НМАУ ім.П.І.Чайковського, Київське державне музичне училище імені Р.М. Глієра, 2001. Вип 7: *Текст музичного твору: практика і теорія*. С. 217-221.

38. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus : монографія в 2 томах Т. 1. Киев : ArtHuss, 2018. 344 с.

39. Земцовский И.И. Человек среди чужих культур. *Музыка народов мира : проблемы изучения* : материалы международных научных конференцій /ред.-сост. В.Н.Юнусова, А.В.Харуто. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. Вып.2. 404 с.

40. Історія української літератури XI XVIII ст. / укладач Білоус П. В. Київ : Академія, 2009. 424 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступа : https://ukrlit.net/info/xi_xviii_1/25.html

41. Историческая поэтика пасторали [сб. науч. трудов]. Москва : МГГУ имени М.А.Шолохова, 2007. 143 с.

42. История зарубежного театра. Ч.1. М. : Просвещение, 1981.

43. Калениченко А. Пастораль. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М.Т.Рильського, 2018. Т. 5. С. 106-107.

44. Кириллина Л. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века [Электронный ресурс]. Режим доступа к документу: www.21israel-music.com/Galante.htm

45. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М. : Композитор, 2007. Ч. III : Поэтика и стилистика. 276 с.
46. Китайская пейзажная лирика III-XIV вв. (Стихи, поэмы, романсы, арии). Составители: В.И.Семанов, Л.Е.Бежин. Москва : Московский университет, 1984. URL : <https://www.rulit.me/books/kitajskaya-pejzazhnaya-lirika-iii-xiv-vv-stihi-poemy-romansy-arii-read-411774-1.html>
47. Китайская пейзажная лирика: в 2-х томах / под ред. И.С.Лисевича. М. : Муравей-Тайд, 1999. Т.1. 320 с.; Т. 2. 240 с.
48. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : Дух і Літера, 2017. 288 с.
49. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.
50. Конен В. Дж. Клаудио Монтеверди. Москва : Музыка, 1968.
51. Конен В. Дж. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Изд. 2-е. Москва : Музыка, 1974. 376 с.
52. Корниенко Е. Жанр «Melodie» в вокальной культуре Франции рубежа XIX–XX веков (на примере цикла «Семь мелодий» Э. Шоссона). *Проблемы музыкальной науки*. 2010. № 1 (6). С. 157–159.
53. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к истории и теории жанра : дисс. ... докт. искусств. : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2007. 453 с.
54. Коробова А. Г. «Современный человек»: что ему пастораль? Что он пасторали? (О парадигме жанра в музыкальной культуре нашего времени). *Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты*: Ежегодник. Москва : Российская академия наук, 2011. Вып. 11. С. 201-225.
55. Коробова А. Г. Пастораль и мистерия в «Пиковой даме П.И.Чайковского». *Музыковедение*. 2008. № 2. С. 20-26.
56. Костенко Н. Строрфіка Тараса Шевченка як версифікаційний феномен романтичної творчості. *Шевченкознавчі студії* : зб. наук. праць / за матеріалами Шевченківського міжнар. літературного конгресу, присвяченого

200-річчю від дня народження Тараса Шевченка (10–12 березня 2014 р.). Київ : Київський ун-т, 2015. Вип. 18. С. 65–75.

57. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. К., 1994. С. 58–88. URL : <http://litopys.org.ua/kostomar/kos04.htm>

58. Краткая литературная энциклопедия. Москва : 1964.

59. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко. *Старинная музыка*. № 4 (22) 2003. С. 11–16.

60. Круглова Е. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: на примере сочинений Г.Ф.Генделя : дисс..... канд. искусствовед. Ростов-на/Д., 2007. 288 с.

61. Кузнецов К. Музыкально-исторические портреты. Москва : Музгиз, 1937.

62. Левашева О.Е. Оперная музыка Гретри. *Классическое искусства за рубежом*. Москва, 1966. С.

63. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду смежных искусств. Москва : Музыка, 1977.

64. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Москва : Музыка, 1983. Т.1. 345 с.

65. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. XVIII век /второе, переработ. и доп. изд. Москва : Музыка, 1982. Т.2. 668 с.

66. Лисенко М. Т. Шевченко «Садок вишневий коло хати» виконує Рената Бабак (меццо-сопрано). [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://pisni.club/pisni/krasa-pryrody/21965-sadok-vishnevii-kolo-hati.html>

67. Макуха, Г.В. (2019). Дискурсивный принцип классификации философских учений. Retrieved from <http://publishing-vak.ru/file/archive-philosophy-2019-4/19-makukha.pdf>

68. Мацієвський І. В. Ігри й срівголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. Тернопіль : Астон, 2002. 172 с.

69. Медушевский, В. В. Духовный анализ музыки. М. : Композитор, 2014. 404 с.

70. Медушевский, В. Как раскрыть красоту европейской музыки представителям иных культур? *Мир музыки*. Баку. 2013. № 1. С. 37-41.
71. Микиша, М. Практичні основи вокального мистецтва. Київ : Музична Україна, 1971. 90 с.
72. Мокульский, С. Пастораль. *Литературная энциклопедия*. Т. 8. М., 1934.
73. Мокульский, С. Итальянская литература. Возрождение. Москва : Высшая школа, 1966.
74. Москаленко В.Г. Лекции по музыкальной интерпретации. К. : Клякса, 2000. 345 с.
75. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. М. : Музыка.
76. Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса : Друкарський дім, 2010. Вип. 1. 214 с.
77. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
78. Ніколаєвська, Ю.В., Шаповалова, Л.В. Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. P. 126–143. Doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7>
79. Ніколаєвська, Ю.В. Homo interpretatus в музичній культурі ХХ-ХХІ століть. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2020. 451 с.
80. Овидий. Метаморфозы. М. : Художественная литература, 1977. 512 с.
81. Орлов Г. Древо музыки. 2-ое изд., испр. СПб. : Композитор, Санкт-Петербург, 2015. 440 с.
82. Осипенко В. В. Етнопроект «Візерунчасті пісні» С. Карпенко: традиція та її сучасне сценічне відтворення. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків, 2019. Вип. 2. С. 81-86.
83. Осадча В. М., Осипенко В. В. Методичні засади та практика підготовки співаків народного спрямування. *Культура України*. Вип. 42. У 2 ч. 4.1 : зб.

наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2013. С. 87-97.

84. Пастораль в музыке. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона* : в 86 т. (82 т. И 4 доп.). СПб., 1890—1907.

85. Пастораль в литературе. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона* : в 86 т. (82 т. И 4 доп.). СПб., 1890—1907.

86. Пастораль. *Музыкальная энциклопедия*. М. : Совет. энциклопедия, 1978. Т. 4. С.202-203.

87. Пастораль в системе культуры: метаморфозы жанра в диалоге со временем : сб. науч. трудов / отв. ред. Ю. Г. Круглов. М. : Альфа, 1999. 144 с.

88. Пастораль – Идиллия – Утопия : сб. науч. трудов / отв. ред. Т.В.Саськова. Москва : Альфа, МГОПУ, 2002. 165 с.

89. Пастораль [Электронный ресурс]. – Режим доступа к документу : www.megabook.ru/article.asp?AID=660345

90. Пахсарьян, Н. «Свет» и «тени» пасторали в Новое время: Пастораль и меланхолия. *Пасторали над бездной*: сборник научных трудов. Москва, 2004. С. 3-10.

91. Пылаева Л.Д. Сценический танец французского барокко: феномен «безмолвной риторики». Пермь : Перм. гос. пед.ун-т., 2010. 224 с.

92. Пісні літературного походження / АН Української РСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського; [упоряд. : В. Г. Бойко, А. Ф. Омельченко ; редкол. : О. І. Дей (голова) та ін.]. Київ : Наук. думка, 1978. 494 с. : ноти. (Українська народна творчість).

93. Резніченко Н. Творчий доробок Тараса Шевченка у сфері літератури для дітей. *Шевченкознавчі студії* : зб. наук. праць за матеріалами Шевченківського міжнар. літературного конгресу, присвяченого 200-річчю від дня народження Тараса Шевченка (10–12 березня 2014 р.) Київ : Нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. 2015. Вип. 18. С. 511-518.

94. Рогозинская, М. Величие исторических эпох как ключевой вопрос их теоретического осмысления <http://www.musigi-dunya.az/new/added.asp?action=print&txt=1607>
95. Розеншильд, К. История зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1973.
96. Роллан, Р. Музыканты прошлых дней. Москва : Музгиз, 1938. 246 с.
97. Роллан, Р. Опера в XVII веке в Италии, Германии и Англии. М. : Гос. муз. объединение, 1931.
98. Руссо, Ж-Ж. Избранные сочинения. Т.1. Москва, 1961. 234 с.
99. Сакало О. Пастораль – рай, утрачений романтизмом. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*. Київ, 2010. Вип. 89. С. 506–523.
100. Симпосион. Зустрічі з Валентином Сильвестровим / упор. А.Вайсбанд, К. Сигов. Київ : Дух і літера. 2013. С.106.
101. Словарь символов и знаков / авт.-сост. Н. Н. Рогалевич. Мн. : Харвест, 2004. 512 с.
102. Содомора А. «Садок вишневий...» : античний контекст Шевченкового тексту. *Вісник Львівського ун-ту. Серія Мист-во*.2014. Вип. 15. С. 31-47.
103. Соколова, М. Ю. Пасторальный текст в поэме Дж. Мильтона «Потерянный рай» – синтез античного и христианского. *Вестник Чувашского университета*. 2008. № 3. С. 249–252.
104. Соколов М. Н. Пастух. *Мифы народов мира. Энциклопедия* : в 2 т. [гл. ред. С. А. Токарев]. Москва : Рос. энциклопедия, 1994. Т. 2. : К-Я. С. 291–293.
105. Соломонова, О.Б. «И корда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной класики : монографія. Киев: ТОВ «Задруга», 2006. 380 с.
106. Сковорода Г.С. Повне зібрання творів : у 2-х т. Київ, 1973. Т. 2. 574 с.
107. Супрун-Яремко, Н.О. Збірник наукових статей. Рівне : видавець О. Зень, 2010. 574 с.
108. Татаринцева, И. Жанровая вариативность мифологического сюжета в придворной пасторали Г. Ф. Генделя «Ацис и Галатя» [Електронний

- ресурс] / Татаринцева. – Режим доступа :
https://rachmaninov.ru/assets/uploads/konf/dgt_2017/tatarinczeva-i.v.pdf
- 109.** Тарас Шевченко. Текст і контекст. Садок вишневий коло хати / упоряд. В. І. Пахаренко. Черкаси : Видавець Ольга Вовчок, 2020. 240 с. [Електронний ресурс]. - Режим доступу : -
<https://ru.calameo.com/read/004781303253fd4a07ddd>
- 110.** Тюрина, Т.Н. Трансформация пасторальных символов в сонатах ор. 2 Л. Бетховена. *Современные проблемы науки и образования*. 2012. № 4. С. 317–326.
- 111.** Театральная энциклопедия. М. : Совет. энциклопедия, 1978. Т.4.
- 112.** Тронский, И. История античной литературы. Москва : Высшая школа, 1983.
- 113.** У Ся. Китайский романтизм: фортепианный концерт «Желтая река». *Наукові асамблеї : матеріали магістерських читань 19-21 квітня 2006 року*. Харків, ХДУМ імені І.Котляревського, 2006. С.152-161.
- 114.** Ушкалов, Л. Григорій Сковорода. Передмова. *Григорій Сковорода. Повна академічна збірка творів / передмова Леоніда Ушкалова*. 2-е вид., стер. Харків : Видавець Савчук О.О. 2016. С.90-48.
- 115.** Федосеев, И. Оперное творчество Г. Ф. Генделя. Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство» автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. Санкт-Петербург 1996. [Електронний ресурс] / Федосеев И. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/opernoe-tvorchestvo-g-f-gendelya#ixzz79wqVVtm2>
- 116.** Фестиваль Московской филармонии «Георг Фридрих Гендель: мир горный и мир дольный». «Роделинда, Королева Лангобардов», опера в концертном исполнении [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=AZOtlf-wo2I>
- 117.** Хуан Лей. Пастораль та принципи її стилізації (на матеріалі вокальної музики). *Культура України : збірник наукових праць*. Харків, ХДАК, 2021. Вип. 73. С.104-109.

- 118.** Хуан Лей. Героїчна пастораль та її національно-стильова рецепція у кантаті Сянь Сінхая «Хуанхе». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2021. Вип. 58. С. 125-149.
- 119.** Цин Тянь. Образы родного края в фортепианной музыке китайских композиторов: дис. ... канд. искусствоведения. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2012. 189 с.
- 120.** Чигарева, Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени : художественная индивидуальность. Семантика. 2-е изд., стереотипное. Москва : Эдиториал УРСС, 2001. 280 с.
- 121.** Шаповалова Л.В. Как возможно когнитивное музыковедение. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти*: зб. наук. ст. Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2010. Вип.29. С.459-470.
- 122.** Шаповалова, Л.В. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти*: зб. наук. ст. Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2014. Вип. 40. С.11-32.
- 123.** Шаповалова, Л.В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. Киев : Киевская гос. консерватория имени П.И.Чайковского, 1987. 24 с.
- 124.** Шахназарова Н.Г. Самосознание национальной музыкальной традиции как важный фактор, определяющий самобытность и индивидуальность композиторського творчества. *Музыка народов мира: проблемы изучения* : материалы международных научных конференций / ред. сост. В.Н.Юнусова, А.В.Харуто. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. Вып.2. С.11-18.
- 125.** Шепеленко Н. «Оратория “Потерянный рай” А. Рубинштейна как отражение западноевропейской традиции. *Київське музикознавство*. Київ, 2014. Вип. 49. С. 159-168.

- 126.** Шепеленко Н. Втілення жанрового канону ораторії у творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII-XXI століть : дис. ... канд.. мистецтвознавст. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2018. 221 с.
- 127.** Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2-х томах. М., 1983. Т.1. 479 с.
- 128.** Щербина М. Ренесансна модель західноєвропейської пасторалі у світлі наукових досліджень: історичні ракурси проблеми [Электронный ресурс]. – Режим доступа к документу : www.lnu.edu.ua/faculty/inomov.new/Visnyk18/articles/365cherbina.pdf
- 129.** Эклога, вид пасторали. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона* : в 86 т. (82 т. И 4 доп.). СПб., 1890-1907.
- 130.** Юферова З. Героїчне в доробку Г. Ф. Генделя. *Музыка*. 1985. № 1. С. 15-18.
- 131.** Юферова, З.Б. Дон диз «Южного края»: золотые россыпи музыкально-критического наследия Владимира Сокальского. Харків : С,А,М., 2014. 435 с.
- 132.** Alpers, P. (1986). *What is Pastoral?* Chicago: University of Chicago Press.
- 133.** Anthropocentrism. (2020). *Encyclopedia "World History"*. Retrieved from <https://w.histrf.ru/articles/article/show/antropotsientrizm>
- 134.** Chunya, Chang. *The Yellow River Piano Concerto: a pioneer of western classical music in modern China and its socio-political context*. The University of Alabama. Tuscaloosa. 2017. 74 p. (Чунья, Чанга. Фортепіанний концерт Хуанг Хе як провідний твір західної класичної музики у сучасному Китаї та його соціокультурний контекст).
- 135.** Chew, G., Jander O. (2001). Pastoral [pastorale] (Fr It. pastorale; Ger. Hirtenstück, Hirtenspiel, Schäferspiel etc.). Printed from Grove Music Online. Retrieved from <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40091>
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040091>

- 136.** Empson W. (1935). *Some Versions of Pastoral*. London: Chatto & Windus.
- 137.** Hopes, J. The sounds of early eighteenth-century pastoral: Handel, Pope, Gay, and H (2017). *ughes. E-rea* [Online], 14.2 | 2017, Online since 15 June 2017, connection on 13 October 2020. Retrieved from <https://journals.openedition.org/erea/5741?lang=en>
- 138.** Huang, Lei (2021). Pastoral in music: ontogenesis and semantics of the genre – the key to performance. *The European Journal of Arts*. P.79-85.
- 139.** Kane, P'Woful Shepherds': Anti-Pastoral in Australian Poetry. *Imagining Australia: Literature and Culture in the New World*. Judith Ryan & Chris Wallace-Crabbe eds. 2004.
- 140.** Lavis G. J. (2014). *Pastoral Modes in the Poetry and Prose Fiction of W.G. Sebald*. Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy. English and Comparative Literature. Goldsmiths College, University of London.
- 141.** Loughrey, B. (1984). *The Pastoral Mode*. Macmillan, London.
- 142.** Lin Tao (2019). *An Integration of East and West: History, Analysis and Reception of the Yellow River Piano Concerto* *LSU Doctoral Dissertations*. (Лін Тао Східно-західна інтеграція: історія, аналіз та сприйняття фортепіанного концерту Хуанхе)
- 143.** *Pastoral Music with John Dixon Hunt. Milestones of the Millennium* (1999). Retrieved from <https://legacy.npr.org/programs/specials/milestones/990616.motm.pastoral.html>
- 144.** *Pastorale* <https://eglise.catholique.fr/glossaire/pastorale/> дата обращения 21/08/2021
- 145.** Schiller, F. 'Über naive und sentimentalische Dichtung', *Kleinere prosaische Schriften*, 1800. 2 Leipzig, 3–216.
- 146.** Smither, H. (2000). *A History of the Oratorio*. The University of North Carolina Press, Volume 1-4. 856 p.
- 147.** Taylor A. (2015). *Is there an Australian Pastoral Poetry? Is there an Australian Pastoral Poetry?* *Le Simplegadi XIII(14)*. DOI: 10.17456/SIMPLE-6. Retrieved from

https://www.researchgate.net/publication/307827907_Is_there_an_Australian_Pastoral_Poetry

148. Weckerlin Jean-Baptiste [Электронный ресурс]. – Режим доступа к документу : en.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Weckerlin

149. Weckerlin J. B. (1910). Grove's Dictionary of music and musicians : in 5 vol-s. N.-Y. : The Macmilian company, Vol. V : T – Z and Appendix. P. 490–491.

150. Shan Bai (2006). The historical development and a structural analysis of the Yellow River piano concerto». University of Pretoria. 86 p. (Шан, Бай (2006. Историчний розвиток та структурний аналіз фортепіанного концерту «Жовта ріка». Університет Преторії 86 с.).

151. Shapovalova, L., Chernyavska M., Govorukhina N., Nikolaievskia Yu. 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). 2021. P. 136–140.

152. 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.

153. Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskia, Y. V., & Kopeliuk, O.O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5 (S4), 218-233.

<https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1575>

154. Xiangtang Hong (2009). «Performing the Yellow river cantata, dissertation. University of Illinois at Urbana-Champaign Urbana, Illinois. 401 p.(Сьєнтаґ Хон Виконання кантати «Жовта ріка»)

Основні наукові результати дисертаційного дослідження**втілено в таких працях автора****Статті в наукових фахових виданнях України та публікації, що
індексуються у міжнародних наукометричних базах**

1. Хуан Лей. Пастораль та принципи її стилізації (на матеріалі вокальної музики). *Культура України* : збірник наукових праць. Харків, ХДАК, 2021. Вип. 73. С.104-109.
2. Huang Lei. Pastoral in music: ontogenesis and semantics of the genre – the key to performance. *The European Journal of Arts. Европейський журнал искусствоведения и культурологии*. 2021. Р.79-85.
3. Хуан Лей. Героїчна пастораль та її національно-стильова рецепція у кантаті Сянь Сінхая «Хуанхе». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2021. Вип. 58. С. 125-149.

\ Четверта частина «Мандрівка» (*Allegretto*)

ДОДАТОК В

Нотні приклади

Нотний приклад 1

伊犁河的月夜

高 峻 词
徐 锡 宜 曲
全 如 琬 配 伴 奏

Andante

5

1. 伊犁河岸旁, 长满小白杨, 明月林中照, 树叶沙沙响,
2. 夜莺枝头唱, 晚风送花香, 清脆马蹄声, 渐渐去远方,

9

冬不拉的琴弦凝深情, 远处的毡房灯火亮。
伊犁河的月夜多美好, 草原的儿女爱家乡。

Нотный приклад 2

找钢琴伴奏谱 正谱移调

QQ: 304129179

Andantino 纯真地

梧桐树

杨展业词
奚其明曲

mf

p *pp* 8^{va}

7

1. 远方吹来一阵 秋 风, 赶走了熟悉 的
2. 远方吹来一阵 秋 风, 挂起了满树 的

mp

10

树 叶, 从 此 再 没 有 温 存 的 绿 荫, 噢!
果 实, 只 等 到 播 种 时 节 来 临, 噢!

2 找钢琴伴奏谱 正谱移调

QQ:

13

听不见，噢！听不见 林中的宁静， 宁 静。
遍地是，噢！遍地是 生命的精灵， 精 灵。

p *mf* *cresc.*

16

噢 我 童 年 的 梧 桐 树， 噢 我
噢 我 青 春 的 梧 桐 树， 噢 我

f

19

1. 心 中 的 梧 桐 树。 2. 心 中 的 梧 桐 树， 噢

22

噢 我 心 中 的 梧 桐 树。

p *mf* *rit.* *sf*

Нотный приклад 3

大森林的早晨

张士雯 词
徐沛东 曲

Moderato meno mosso 优美、清晰地

The musical score is written for piano and voice. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 4/4 time signature. The tempo and mood are indicated as 'Moderato meno mosso' and '优美、清晰地'. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-2) features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 3-4) continues the piano introduction with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third system (measures 5-6) shows the piano introduction concluding with a piano (*p*) dynamic. The fourth system (measures 7-9) introduces the vocal line with lyrics: '1. 2. 大森林的早晨多么'. The piano accompaniment in this system includes a piano (*pp*) section, a forte (*f*) section with an 8-measure rest, and a section with an 8-measure rest. The score concludes with a piano (*pp*) dynamic.

大森林的早晨

Moderato

12

美， 多么美， 淡淡的晨雾 静静的流水。
古树 参天 竹林 青翠。

16

山 重重， 树 重重， 重重 绿树中 鸟儿 歌声
山 青青， m.s. 水 潺潺， 潺潺 溪水边 鲜花 笑靥

20

脆。 啾 啾 啾

大森林的早晨

23

我投身在这绿色的怀抱
我沐浴在这绿色的海洋

mf

26

里, 清新的空气叫人心儿醉。
里, 鸟语花香叫人心儿

mp

30

醉。 啊

f *ff* *f*

大森林的早晨

32 啊

34 *mp accel.*
我要歌唱, 我要赞美,

39 歌唱这大自然的景色, 赞美这绿色的
宝, 绿色的光辉。绿色的光辉!

45

14 8^{va} 17 12 17 12

rit. 3

mp

f

rit. *f*

mp *ff* *mp* *p*

11

Нотный приклад 4

www.ktvc3.com

草原之夜

张加毅 作词
田歌 作曲
宋承宪 配伴奏1 = E $\frac{2}{4}$

安静、优美地

mp

0 0 | 0 0 | 0 0 | 1 1 1 1 · 6 | 1 · 2 3 2 5

1. 美丽的夜色多
2. 等到千里

3 5 | 2 · 1 3 2 1 | 1 - | 1 - | 0 0

沉静，
静融，

0 0 | 1 · 1 1 6 | 5 · 6 1 | 2 3 2 1 6 | 5 · 1 6 1 6 5 | 3 · 5 3 6 5

草原上只留下我的琴声
等到草原上送来春天

· 112 ·

本曲谱源自 中国词曲网

5 - | 5 - | 0 0 | 0 0 | i i | 6 · i 6 6 |

声， 想 给 远 方 的
风， 可 克 达 拉

5 6 i 5 3 | 6 5 6 i | 6 5 6 3 | 5 3 2 | 1 . 2 3 5 |

姑 娘 写 了 封 信 也 可 惜 没 有 会
改 娘 变 了 模 样 地 它 姑 娘 就

6 5 i 6 i 5 | 6 3 5 | 2 . 1 3 2 1 | 1 - | 1 - | 1 - |

邮 递 员 来 我 的 传 情 。 声 。
来 伴 我 的 琴

mf

1 - | 5 . 5 5 5 3 | 5 . 5 5 6 i | 2 3 2 i | i . 6 |

沫 沫 沫 沫 沫 沫 沫 沫

Нотний приклад 5

Садоk вишневий коло хаты

Помірно

Вірши Т. Шевченка

Са - док виш - не - вий ко - ло ха - ти,

хру - ші над виш - ня - ми гу - дуть плу -

га - та - рі з плу - га - ми йдуть спі -

ва - ють і - ду - чи дів - ча - та, а ма - то -

рі зі - чо - рять ждуть, спі - ждуть.

Нотний приклад 6

САДОК ВИШНЕВИЙ КОЛО ХАТИ

СОПРАНО, ТЕНОР

Музика М. В. Лисенка

Andantino, quasi allegretto

Piano *f*

Canto *Animato e gioioso*

f *sempre f*

Са - док вишне - вий ко - ло ха - ти, хру - щі над виш - ня - мк гу - дуть,

Animato e gioioso

dolce

плу - га - та - рі з плу - га - мийдуть, спі - ва - ють і - ду - чи дів - ча - та,

dim. p

Risoluto

f

а ма - те - рі ве - че - рять ждуть.

p semplice *un pochettino rallent.* *sempre p*

Сі-м'я ве-че - ря ко - ло ха-ти, ве-чір-ни зі - ронь - ка ста - є. Доч-

p e tranquillo *pp* *p* *f*

con amore *un poco rall.*

-ка ве-че - рять по - да - є, а ма - ти хо - че на - у - ча - ти,

p *un poco rall.*

a tempo

так со - ло - вей - ко не - да - є.

f a tempo *pp* *sempre pp*

pp sotto voce

По-кла-да ма - ти

p *pp*

dim. *poco a poco rallent.*
p semplice

ко - ло ха - ти ма - леньких ді - то - чок сво - їх, са - ма за - чу - ла ко - ло їх.

p poco a poco rallent.

piu rall. *ppp* *p sostenuto assai*

За - тих - ло все... все... Тіль - ки дів - ча - та

pp *sostenuto pp*

molto sostenuto **Tempo I**

та со - ло - веї - ко, та со - ло - веї - ко

p senza tempo *molto sostenuto pp* *frisoluto*

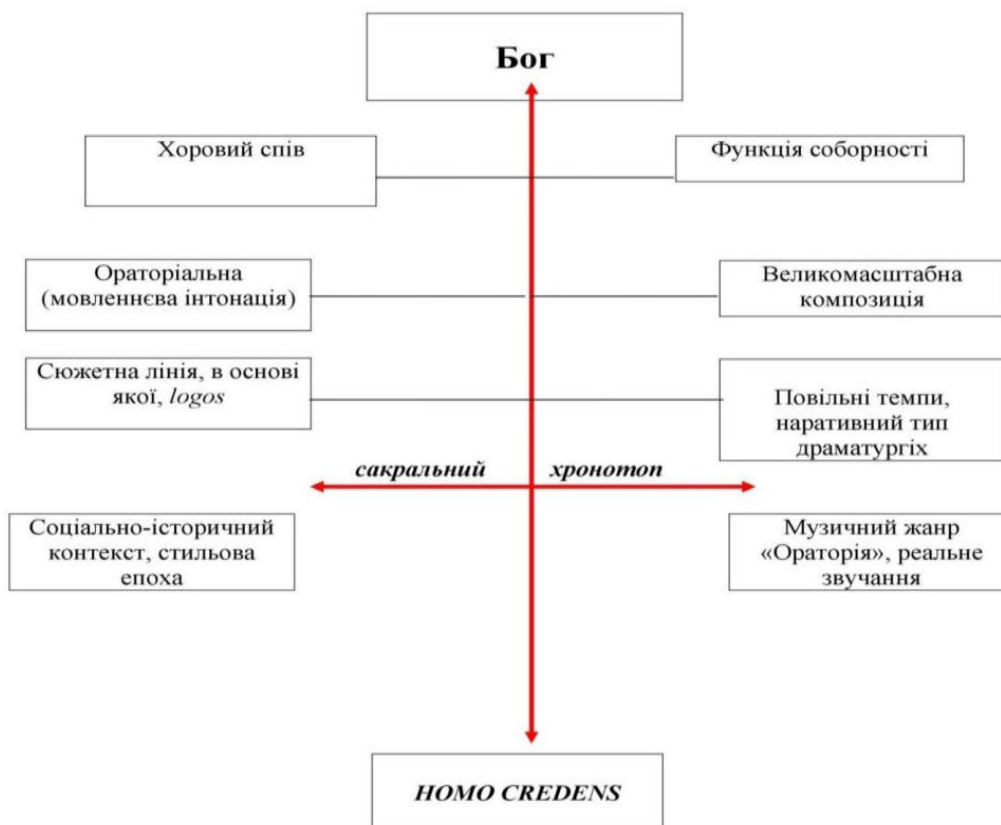
Tempo I

не — за - тих.

sempre f

Схема 1

Структурно-семантичний інваріант ораторії



(авторство – Н.Б.Шепеленко [126.]

Ораторія та пасторальна опера – дві складові однієї метасистеми західноєвропейської музичної культури.

