

Міністерство культури України
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ЧЖОУ ДАПН

УДК 78.083+782/784+786.2

**ЖАНРОВА ОБРАЗНІСТЬ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА КИТАЙСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ)**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

**Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)**

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

_____ *Чжоу Данін*

***Науковий керівник – ШИП Сергій Васильович
доктор мистецтвознавства, професор***

Одеса – 2019

АНОТАЦІЯ

Чжоу Дапін. Жанрова образність у фортепіанній музиці ХХ століття (на матеріалі творів європейських та китайських композиторів). – Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури України, Одеса, 2019.

В роботі визначається сутність і поняття жанрової образності в музиці, з'ясовується її місце в семантиці музичного твору, розробляється теоретичний апарат текстологічного аналізу даного феномена. Жанрова образність розглядається в контексті понять художнього образу, жанрового стилю, жанрової системи, творчого методу жанрової стилізації, композиторського принципу імплікації матеріалу. На основі історичного підходу виявляються засоби актуалізації жанрової образності в творах сольної фортепіанної музики європейської традиції, особливості втілення жанрово обумовлених образів в творах композиторів ХХ століття. Досліджуються історичний і теоретичний аспекти проблеми втілення жанрового образності в фортепіанних творах китайських композиторів, виявляються особливості реалізації даного виду музичної семантики в творах останніх десятиліть в контексті процесу адаптації європейських жанрів і на основі синтезу жанрових стилів європейської фортепіанної музики і традиційної музики Китаю.

На підставі вивчення робіт, присвячених проблемам теорії та історії музичних жанрів, стилів і образного змісту музики, встановлено наступне:

Жанрова образність (жанрова семантика) визначена як складний комплекс образних вражень, уявлень і оцінок, зумовлених типовими функціональними, морфологічними і екзистенційними властивостями сприйняття музики. Жанрова образність відображає реальні родо-видові відносини явищ музичної практики, що дозволяє композиторам використовувати в своїх творах формальні ознаки музичного жанру в якості загальнозрозумілих художніх знаків.

Віднесення конкретного музичного твору до певного жанру (жанрова ідентифікація) має здійснюватися на основі комплексної оцінки властивостей-ознак номінального, фактичного і стилізованого жанрів. Можливість з'єднання в одному творі властивостей-ознак різних жанрів створює умови для феномена поліжанровості. Запропоноване в роботі поняття жанрової стилізації визначається як відтворення морфологічних властивостей-ознак певного жанру в формі твору, який за номінацією, функцією та видом екзистенції належить іншому музичного жанру.

Фортепіанна музика розглядається як система, утворена жанрами різних рівнів (мега-, макро- і мікрожанрами) і репрезентована жанровими класами утилітарної та автономної музики. Особливе місце в системі займає клас жанрів, заснованих на творчому принципі імплікації музичного матеріалу. Даний принцип представлений спектром жанрових категорій, що відрізняються ступенем і якістю використання в творах сприйнятого ззовні музичного матеріалу. В зазначений спектр входять жанри (а також і композиційні техніки) аранжування, обробки і фантазії.

Вивчення музикознавчих праць з історії європейської фортепіанної музики та його дослідження творів європейської фортепіанної музики в аспекті проявів жанрової семантики дозволило дійти таких висновків:

Історичний шлях розвитку європейської фортепіанної музики, умовно розподілений на три доби (кожна з них триває приблизно одне сторіччя), характеризується змінами у контенті жанрової системи і, відповідно, у якості проявів жанрової образності в сольних творах для фортепіано. Зокрема, виявлена динаміка історичних змін комплексу жанрів, заснованих на принципі імплікації матеріалу (аранжування, обробка, фантазія). Встановлено, що третя доба європейської фортепіанної музики характеризується, по перше, гальмуванням процесу розвитку і переосмисленням традиційних жанрів. Найбільш репрезентативні з них – прелюдія, fuga, соната, сюїта, етюд – зберігають свої важливі позиції в

творчій практиці та отримують функцію «стабілізаторів» в умовах кардинальних змін в організації засобів музичного інтонування, формування нових музичних мов і стилів. По друге, спостерігається девальвація в очах нових композиторів-новаторів жанрів прикладної музики, а отже їх художньої образності. З цим корелює поява великої кількості творів, позбавлених жанрової конкретності, які не підлягають чіткій жанровій ідентифікації.

Дослідницька увага, приділена фортепіанним творам композиторів ХХ століття у жанрах поліфонічного циклу і етюдів, виявила, що незважаючи на значні відмінності стилів, музично-мовних систем і поетики, усі автори використовують можливості актуалізації жанрової образності. Домінуючим, при цьому, залишається метод жанрової стилізації, який спрямовується на ефекти альянсу, натяку на образи жанрів переважно автономної музики.

На основі вивчення музикознавчих праць китайських та зарубіжних вчених і жанрово-семантичного аналізу фортепіанних творів, включених до антології «Сторіччя сольної фортепіанної музики китайських композиторів» було встановлено, що для фортепіанної музики Китаю, як і для всієї галузі художньої творчості китайців, жанрова образність є найважливішою властивістю національного художнього мислення

В результаті вивчення історичних свідочств і аналізу музичних артефактів була встановлено, що прийняте в китайському музикознавстві уявлення про розвиток системи національної фортепіанної музики як про безупинний поступ, недостатньо точно відображає реальність. Даний розвиток був ознаменований кількома кризами, пов'язаними зі змінами відношення суспільства до фортепіанної музики (кризи 1949 і 1967 років), а також змінами складу та стильової орієнтації жанрової системи (криза першого десятиліття ХХІ ст., пов'язана з освоєнням китайськими композиторами технік авангардистської музики).

Становлення сфери фортепіанної музики в Китаї пов'язане з освоєнням системи жанрів європейської класичної традиції. Спочатку були освоєні

жанри прелюдії, інвенції, експромту, програмної мініатюри, сюїти, варіаційного циклу. Пізніше китайські композитори оволоділи жанрами сонати, фантазії, поліфонічного циклу. Процес творчого сприйняття системи фортепіанних жанрів європейської музики зажадав адаптації: а) китайського мелодійного матеріалу до звукового строю фортепіано; б) європейської музичної мови до музично-інтонаційних умов китайського мелодійного матеріалу; в) європейського композиторського мислення та техніки письма до художнього мислення китайців.

Освоюючи систему європейських фортепіанних жанрів, національні композитори віддали перевагу тим, що найкращим чином відповідають художньо-образним схильностям, строю мислення, естетиці китайців. В галузі сольної фортепіанної музики домінують такі типи жанрової образності: задушевна лірика; оптимістична героїка; споглядальність, часто пофарбована в елегійні тони; образи сили і спритності; демонстрація майстерності музиканта-виконавця та композиторської майстерності. Рідкісні випадки прояву модусів трагізму, драматичної конфліктності, психологічної рефлексії лише підкреслюють зазначену жанрово-семантичну домінанту.

У національній системі фортепіанної музики позначилися специфічні жанри, інспіровані традиційним професійним мистецтвом Китаю, зокрема: музичними жанрами *цзяннань сиджу*, поетикою театру *куньцюй*, мальовничими жанрами *шаньшуй*, *хуа-няо*, *жень-у*.

Представлені висновки не є остаточними. Перспективи подальшого дослідження полягають: в побудові більш точної і повної жанрової моделі фортепіанної культури сучасного Китаю; у подальшому дослідженні проявів жанрової образності в концертних і ансамблевих творах; у розробці методики навчання музикантів-виконавців, спрямованої на усвідомлене сприйняття і втілення жанрової образності в творах сучасної фортепіанної музики.

Ключові слова: фортепіанна музика, жанрова образність, жанрова стилізація, жанрова система, китайська фортепіанна музика.

NNOTATION

Zhou Daping. Genre imagery in piano music of the twentieth century (based on works by European and Chinese composers). – The Manuscript.

The thesis for the degree of PhD of arts by specialty 17.00.03. – Music Art. The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, the Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2019.

Basing on the philosophical, psychological and musicological ideas of imaginative content, genre and style of music, the author deduces the definition of the *genre imagery* concept. *Genre imagery* is defined as sensual representations, emotions, mental modalities, abstract ideas, in one word – meanings, that arise in the consciousness of the listener and musician due to the influence of musical genre expressive means. The author reveals the stylistic basis of this type of artistic sense of music, notes the peculiarities of the 20th century composers' attitude to the genre-based musical creativity, emphasizes the importance of stylization in the poetics of modern music and analyzes the manifestations of genre imagery in the works of D. Shostakovich, P. Hindemith, M. Skorik, V. Bibik, O. Messian and D. Ligeti. The important scientific task of the study is to clarify the features of the genre system of Chinese piano music development, to identify its typical genre imagery, clarify the role of the principles of genre appliqué and stylization in the historical development of this system. Based on the methods of historical periodization, genre modeling and comparative stylistic analysis, author formulates conclusions about the endogenous historical development of the genre system of Chinese piano music; its dominant genres; the special role of the creative principles of genre application (at first stages) and genre stylization (at the present stage); the predominant types of genre imagery; the transition from the stage of expansion of genre styles to synthesis in the works of contemporary composers. The obtained results make it possible to plan the development of methods for modern works mastering in the process of pianists training.

Based on the study of works on the problems of theory and history of music genres, styles and figurative content of music, the following is established:

Genre imagery (genre semantics) is defined as a complex set of imaginative impressions, representations and evaluations, due to the typical functional, morphological and existential properties of music perception. The genre imagery reflects the real genus-specific relations of the phenomena of musical practice, which allows the composers to use in their works the formal characteristics of musical genres as common artistic signs.

The assignment of a particular piece of music to a particular genre (genre identification) should be made on the basis of a comprehensive assessment of the characteristics of the nominal, actual and stylized genres. The concept of genre stylization is defined as the reproduction of morphological properties-features of a particular genre in the form of a work that belongs to another musical genre by nomination, function and existence.

Piano music regarded as a system formed by genres of different levels and represented by genre classes of utilitarian and autonomous music. A special place in the system is a class of genres based on the creative principle of the implication of musical material. This principle is represented by a spectrum of genre categories, differing in the degree and quality of use in the works of music perceived from outside. The specified spectrum includes genres (as well as compositional techniques) of arrangement, processing and fantasy.

The historical development of European piano music, roughly divided into three periods (each lasting approximately one century), is characterized by changes in the content of the genre system and genre imagery. In particular, the dynamics of changes in the complex of genres based on the principle of material implication (arrangement, processing, fantasy) are revealed.

It is established that the third period in the development of European piano music is characterized, first of all, by slowing down the process of traditional genres development. The most representative of them – prelude, fugue, sonata, suite, etude – retain their important positions in creative practice and receive the function of stabilizers in the process of new musical languages and styles

development. This is correlated with the appearance of a large number of works devoid of genre specificity.

Particular research attention given to the piano works of composers of the twentieth century in genres of polyphonic cycle and etude, found that despite the significant differences in styles, musical and linguistic systems and poetics, all authors take advantage of the actualization of genre imagery. Dominant, however, remains the method of genre stylization, which focuses on the effects of allusion, a hint at images of genres of mostly autonomous music.

Based on the study of musicological works of Chinese and foreign scholars and genre-semantic analysis of piano works included in the anthology "The Century of Solo Piano Music of Chinese Composers", the following was established: For the piano music of China, as well as for the entire field of Chinese art, genre imagery is an important feature of national artistic thinking. It was found that the notion of the development of national piano music in Chinese musicology as a continuous progress, does not accurately reflect reality. This path is marked by several crises related to changes in the social attitude to piano music (crisis of 1949 and 1967), changes in its genre composition and style orientation (crisis of the first decade of the XXI century, related to the development of avant-garde music techniques by Chinese composers).

The emergence of the field of piano music in China is associated with the adaptation of a system of genres of the European classical tradition. At first the genres of prelude, invention, impromptu, program miniature, suites, variational cycle were mastered. Later, Chinese composers mastered the monumental genres of the sonata, fantasy, polyphonic cycle. The process of creative perception of the system of piano genres of European music required the adaptation of: a) Chinese melody material to the sound system of the piano; b) European musical language to the musical-intonational conditions of Chinese melody material; c) European composer thinking and writing techniques to the artistic thinking of the Chinese.

In mastering the system of European piano genres, national composers preferred those that best meet the artistic inclinations, the system of thinking, the

aesthetics of the Chinese. In the field of solo piano music, the following types of genre imagery are dominant: soulful lyrics; optimistic heroics; contemplativeness, often painted in elegiac tones; images of strength and agility; demonstration of composer's skill. Rare cases of manifestation of modes of tragedy, dramatic conflict, psychological reflection only emphasize the stability of genre imagery types named above. Specific genres inspired by China's traditional professional art have emerged in the national piano music system, in particular: the symbolic y-xing system, the poetry of the Kunziyu theater, the colorful genres of Shanshui, Huenji etc.

Prospects for further research are: evaluation a more accurate and complete genre model of the piano culture of modern China; further study of the manifestations of genre imagery in the genre of piano concert and ensemble music; development of methods and forms of teaching aimed at conscious perception and embodiment of genre imagery in the works of contemporary European and Chinese composers.

Keywords: genre system, Chinese piano music, stages of development, creative principles, stylization.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Чжоу Дапин. Жанровые истоки музыкальной образности фортепианных полифонических циклов XX века. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 26. С. 172–185.

2. Чжоу Дапин. Жанровая образность в фортепианной музыке XX века. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Київ, 2018. Вип 56. С. 254–270.

3. Чжоу Дапин. Теоретические предпосылки исследования жанровых особенностей фортепианных произведений китайских композиторов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти /*

Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Х.: С.А.М., 2019. Вип. 47. С. 180–206.

4. Чжоу Дапин. Особенности развития жанровой системы китайской фортепианной музыки. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2019, Вип. 28. Кн.1. С.385–371.

5. Чжоу Дапин. Применение и практика метода современной музыки в преподавании фортепиано в колледже. *Народна культура*. Шицзячжуан, 2013. № 24 (вип. 330). С. 256-257. ISSN1007_5828 (китайською мовою).

6. Чжоу Дапин. Сохранение культурной традиции южно-сычуаньских лирических песен. *Народна культура*. Шицзячжуан, 2014. № 4 (вип.. 334). С. 49-50. ISSN 1007_5828 (китайською мовою).

7. Чжоу Дапин. Значение домашнего задания и методика работы над его выполнением в практике преподавания фортепиано в музыкальном колледже. *Музыка Северного Китая*. Харбін, 2017. Вип. 316. С. 166-167. ISSN1002_767X (китайською мовою).

8. Чжоу Дапин. Особенности жанровой системы сольной фортепианной музыки Китая. *The European Journal of Arts*. Vienna (Austria), 2019. Issue 2/2019. С. 59–62. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-19-2-59-62>.

9. Чжоу Дапин. Фортепианная музыка XX века с точки зрения китайской музыкальной педагогики. *Художній авангард: пошуки нової мистецької парадигми*. Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції (8-10 квітня 2015 р.), ХНТУ / за ред.. Білик А. А. – Херсон: 2015. – С. 63-65. ISBN 978-617-7243-88-4.

10. Чжоу Дапин. Жанрово-стилевой подход к осмыслению и учебному освоению фортепианной музыки китайских композиторов. *Сучасні орієнтири мистецької освіти: традиції, досвід, інновації*: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої пам'яті професора Андрія Кушніренка. Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2019. С. 172–175.

11. Чжоу Дапин. Проблема понимания современной музыки: музыкально-педагогический аспект. *Художня освіта на межі тисячоліть: здобутки, проблеми, перспективи*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Ніжин, 24–25 квітня 2015 р.) / відп. ред. В. В. Ревенчук. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2015. С. 46-48

12. Чжоу Дапин. К уточнению понятия «современная фортепианная музыка». *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства*: матеріали і тези III Міжнародної конференції молодих учених та студентів, Одеса, 13-14 жовт. 2017 р. Одеса: ПНПУ імені К.Д. Ушинського, 2017. Т. 2. С. 55–57.

ЗМІСТ

ВСТУП	12
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРОВОЇ ОБРАЗНОСТІ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ	
1.1. Жанр і жанрова образність як предмет музичної науки.....	19
1.2. Жанрова область фортепіанної музики в системному ракурсі.....	45
Висновки до першого розділу	55
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВА ОБРАЗНІСТЬ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ	
2.1. Формування сфери жанрової образності в європейській фортепіанній музиці.....	57
2.2. Жанрова образність в поліфонічних фортепіанних творах композиторів ХХ століття.....	72
Висновки до другого розділу.....	143
РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВА ОБРАЗНІСТЬ В КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ	
3.1. Особливості розвитку жанрової системи китайської фортепіанної музики.....	147
3.2. Жанровий контент і жанрова образність антології «Сторіччя сольної фортепіанної музики китайських композиторів».....	159
Висновки до третього розділу.....	180
ВИСНОВКИ	183
ЛІТЕРАТУРА	187
ДОДАТКИ	207

ВСТУП

Актуальність теми дослідження визначається кількома факторами. Перш за все, інтерес до обраної теми обумовлений станом і тенденцією розвитку галузі теоретичних знань про музичні жанри. У цій області накопичено величезний досвід знань про генезис, розвиток, взаємовідносини, особливі властивості родів і видів музичної практики (роботи Б. Асаф'єва, С. Dahlhaus, М. Михайлова, Е. Назайкінського, С. Скребкова, О. Сохора, В. Цуккермана та ін.). Останнім часом посилюється інтерес вчених до понятійного базису і методології вивчення музичних жанрів (праці Н. Александрової, А. Арановського, Л. Березовчук, Н. Danuser, F. Fabbri, W. Hanks, К. Зенкіна, J. Kallberg, А. Коробової, В. Москаленка, А. Самойленко, J. Samson, О. Соколова, Б. Сюти, С. Шипа та ін.).

У зв'язку з даною тенденцією широка галузь знань про музичні жанри стала набувати більшої узгодженості і риси окремої музично-теоретичної дисципліни. Разом з тим, деякі положення теорії музичного жанру розроблені недостатньо глибоко і детально. Зокрема, до одної з «проблемних ділянок» належить феномен обумовленості образного змісту музичного твору його жанровою природою.

Образний зміст музики є традиційним предметом філософських, психологічних, музикологічних досліджень. Він вивчається в контексті різних наукових концепцій, зокрема в руслі теорії музичного мислення (Л. Акопян, W. Dowling, J. Levinson, Г. Орлов, Л. Кіяновська, А. Кудряшов, О. Самойленко, Б. Сюта, І. Тукова, В. Холопова та ін.); семіотики і герменевтики музики (М. Арановський, М. Бонфельд, О. Козаренко, R. Hatten, R. Monelle, E. Tarasti, С. Шип), мистецтва музичної інтерпретації (М. Аркадьєв, І. Єргієв, О. Оганезова, Гань Сяосює, Л. Шаповалова та ін.). Незважаючи на значні успіхи, досягнуті в цих напрямках, сучасна теорія музичного жанру не володіє достатньо ясними уявленнями про те, як саме діє механізм художньо-образного сприйняття жанрових властивостей музики;

якими є можливості композиторської техніки використання жанрових засобів виразності; яким є спектр образних смислів, обумовлених жанровими властивостями музичної форми?

Іншим фактором актуальності теми є недостатня вивченість жанрових особливостей сучасної музики. Це особливо помітно «на тлі» великого числа монографій, присвячених жанрам класичної музики, таким як пісня (Т. Булат, В. Васіна-Гроссман Ю. Хохлов,), соната (Н. Горюхіна, М. Друскін, Ю. Кремлев), симфонія (Б. Асаф'єв, М. Гордійчук,), опера (М. Черкашина, Б. Ярустовський) та ін. Важко навести приклади праць такого ж масштабу і наукового рівня, де розглядаються музичні жанри, що розквітли в ХХ столітті. Це можна виправдати тим, що вивченню видів сучасної музично-творчої практики заважає висока міра складності, швидкості та неупорядкованості розвитку музики в сучасному світі. Можливо висунути й інше пояснення: сучасна творча практика перестала генерувати нові жанри; вона лише експлуатує ті жанри, що склалися в руслах художніх традицій минулого. Так чи інакше, перед музично. наукою стоїть важливе питання про роль традиційних жанрів і жанрово детермінованих художніх образів для сучасної композиторської та виконавської практики.

По-третє, поставлені в дисертації питання мають гостро актуальне значення для китайської музикології та освітньої практики. Фортепіанна музика – одна з наймолодших галузей національної культури. Разом з тим, за столітній період свого розвитку вона пройшла значний шлях розвитку і стала сьогодні однією з найбільш широких галузей музичної культури Китаю. Шлях формування китайської фортепіанної музики простежено в багатьох публікаціях вітчизняних вчених (Бу Лі, Бянь Мен, Ван Аньго, Ван Юйхе, Вей Тінге, Лін Енпей, Ле Кан, Чень Сюй і ін.), а також в низці зарубіжних досліджень (J. Vanowetz , T. Brace, A. Kagan, R. Kraus, F. Kouwenhoven, H. Ryker, I. Шнеерсон, J. Stock та ін.). Роботи китайських авторів здебільшого присвячені викладу історичних, біографічних і нотографічних фактів. Є також серйозні наукові дослідження властивостей китайської фортепіанної

музики: жанрів прелюдії, транскрипції, сюїтного циклу, сонати (Вей Тінге, Дай Байен, Лі Инха, Ся Юнь, Цзя Шіі); гармонійної мови (Ван Аньго, Ван Вей); прийомів поліфонічної композиції (Лю Фуань, Чжан Юньсюань, Чжу Шіжуй); проблем інтерпретації, техніки виконання (Ван Веньлі, Сан Ежоу, Чжао Сяошен, Чен Сі та ін.). Незалежно від предмета дослідження, все автори впевнено стверджують, що фортепіанна музика Китаю є наслідком взаємодії двох жанрових традицій – національної та класичної європейської, що виражено в з'єднанні відповідних музичних мов і стилів. Таке твердження (в тому чи іншому формулюванні) стало центральним у працях Ван Іна, Дін Шанде, Лян Хайдуна, Куан Фаня, Су Шу, Фан Біна, Чен Чжена, Ян Веня та ін.

На жаль, більшість авторів обмежуються лише визнанням факту взаємодії двох жанрових традицій, і не прагнуть проаналізувати соціокультурні підстави, музично-мовну природу, стильові особливості, семантичні властивості такої взаємодії. Зокрема, недостатньо з'ясованими залишаються питання щодо жанрів, природа яких пов'язана зі взаємодією власного авторського і «зовнішнього» музичного матеріалу. Не з'ясована роль «первинних» і «вторинних» жанрів у розвитку фортепіанної музики Китаю. Слабо простежені лінії розвитку жанрів аранжування, обробки, транскрипції, фантазії тощо. Не набув вивчення композиційний метод стилізації, який має надзвичайно велике значення у взаємодії жанрів китайської і європейської музичних традицій. У зв'язку з цим доцільно зосередити дослідницьку увагу на процесі історичного розвитку жанрового складу і формування жанрово-стильових особливостей китайської фортепіанної музики. Уявлення про жанровий склад і жанрово-стильові властивості фортепіанної музики дозволять критично оцінювати художній потенціал нових творів китайських композиторів, усвідомлювати і вирішувати музично-виконавські завдання.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження здійснене відповідно до плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на

2017–2021 роки, зокрема до теми № 10 – «Теорія жанру в музикознавстві та її методичні інтенції в сучасному науковому знанні».

Мета дослідження полягає в розробці теоретичного підходу до вивчення жанрової семантики фортепіанної музики і виявленні жанрово-семантичних особливостей фортепіанних творів європейських і китайських композиторів ХХ століття.

Завдання дисертації:

1. Визначити сутність жанрової образності в музиці, з'ясувати її місце в семантиці музичного твору, вивчити форми її актуалізації в творчій практиці, розробити ефективний теоретичний апарат аналізу даного феномена.

2. Дослідити властивості втілення жанрової образності в творах сольної фортепіанної музики європейської традиції в діахронічному та синхронічному аспектах, виявити і оцінити особливості проявів жанрової семантики у фортепіанних творах композиторів ХХ століття.

3. Вивчити систему жанрів фортепіанної музики Китаю у історичному і теоретичному аспектах, виявити типові риси втілень жанрової образності у фортепіанних творах китайських композиторів, проаналізувати і оцінити художні результати актуалізації даного виду музичної семантики.

Об'єкт дослідження – сольна фортепіанна музика європейських і китайських композиторів.

Предмет дослідження – жанрова образність як феномен музичного мистецтва і властивість фортепіанної композиторської творчості.

Методологія дослідження. Постановка і розробка проблеми спирається на історичний, структурно-функціональний, типологічний, міждисциплінарний підходи до інтерпретації феномена музичного жанру, на термінологічний аналіз суджень про музичні жанри; вивчення образного змісту жанрів фортепіанної музики європейських і китайських композиторів базується на історичному, системному, типологічному, текстологічному і герменевтичному підходах; для узагальнення спостережень над антологією

китайських творів для фортепіано використовуються методи схематизації, моделювання і статистичної обробки даних.

Матеріал дослідження: твори європейських та китайських композиторів ХХ ст. для фортепіано соло, зокрема твори П. Хіндеміта, Д. Шостаковича, М. Скорика, В. Бібіка, О. Мессіана, Д. Лігетті, а також 47 китайських композиторів.

Теоретичною базою дослідження слугує:

- теорія музичного жанру, стилю і образної семантики інтонаційної форми (дослідження Н. Александрової, Л. Акопяна, М. Арановського, Б. Асаф'єва, Л. Березовчук, Г. Бесселера, М. Бонфельда, Г. Вельфліна, В. Виноградова, Н. Герасимової-Персидської, К. Дальхауза, К. Зенкіна, Н. Горюхіної, В. Гошовського, І. Іоффе, Л. Кияновської, О. Козаренка, А. Коробової, І. Коханик, О. Кудряшова, М. Лобанової, О. Маркової, В. Медушевського, М. Михайлова, В. Москаленка, А. Мухи, Є. Назайкінського, Г. Орлова, О. Самойленко, Дж. Семсона, С. Скребкова, О. Сокола, О. Соколова, О. Сохора, Б. Сюти, Е. Тарасті, С. Тишка, І. Тукової, В. Холопової, В. Цуккермана, С. Шипа, Б. Яворського та ін.);

- праці з історії та теорії фортепіанного мистецтва, теорії музичної інтерпретації (О. Алексєєв, М. Аркадьєв, Б. Асаф'єв, Л. Баренбойм, Н. Арнонкур, Л. Гаккель, Р. Берченко, І. Браудо, І. Єргієв, Н. Кашкадамова, Г. Коган, Н. Корихалова, Е. Ліберман, В. Москаленко, Г. Нейгауз, О. Оганезова, І. Польська, Д. Рабінович, С. Савшинський, І. Сухленко, А. Терещенко, Л. Шаповалова, В. Шульгіна, Б. Яворський та ін.).

- роботи, які висвітлюють історію фортепіанної культури Китаю, практику композиторської творчості в жанрах фортепіанної музики (J. Vanowetz, T. Vrase, Бу Лі, Бянь Мен, Ван Аньго, Ван Вей, Ван Ін, Ван Юйхе, Вей Тінге, Дай Байен, Дін Шанде, Лі Инхай, Куан Фань, Ле Кан, Лін Енпей, Лю Фуань, Лян Хайдун, А. Kagan, R. Kraus, F. Kouwenhoven, H. Ryker, J. Stock, Су Шу, Ся Юнь, Фан Бін, Цзя Шиї, Чень Сі, Чжан Юньсюань, Чжу Шіжуй, Чен Чжен, І. Шнеєрсон, Ян Вень та ін.)

Новизна дисертації.

Вперше: вираз «жанрова образність» отримав теоретичне трактування та термінологічне визначення; розроблено теоретичні положення жанрово-семантичного аналізу, зокрема щодо типології, системного значення; визначена роль композиторського прийому стилізації як засобу втілення жанрової образності; європейська і китайська фортепіанна музика розглянуті як жанрові системи; визначено нові поняття і запропоновано відповідні терміни дослідження жанрів фортепіанної музики, як-от: «жанрова стилізація», «жанр номінальний», «жанр фактичний», «жанр стилізований», «принцип імплікації» та ін.

Уточнено теоретичні уявлення про утилітарні і автономні, первинні та вторинні жанри музичного мистецтва; положення про генезис і еволюцію жанрової системи європейської та китайської фортепіанної музики, про адаптацію і асиміляцію жанрових стилів, про функції жанрів аранжування, обробки і фантазії в системі фортепіанної музики.

Подальший розвиток отримали: теорія музичної образності, знання про взаємодію музичних культур різних етносів, уявлення про музично-жанрову систему та її компоненти.

Практичне значення роботи полягає в можливості використання матеріалів дисертації в освітньому процесі, зокрема в курсах музичної естетики, аналізу музичних творів, історії європейської та китайської музики, історії фортепіанної культури. Деякі положення можуть знайти застосування в музично-просвітницькій діяльності, у пропаганді сучасного мистецтва.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРОВОЇ ОБРАЗНОСТІ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

1.1. Жанр і жанрова образність як предмет музичної науки

У даному підрозділі глави розглядаються теоретичні поняття і положення, необхідні для дослідження жанрової образності фортепіанної музики. Ці поняття і положення окреслюють контури методу, який можна умовно назвати *жанрово-семантичним аналізом*. Суть даного методу, як ми сподіваємося, з'ясується після уточнення основних понять і положень, що складають його теоретичний апарат.

Словесне вираження *«фортепіанна музика»* розуміється дисертантом як велика множина творів, написаних для виконання або зімпровізованих на фортепіано. Фортепіанна музика, разом з музичними творами для клавесина, верджинала, клавикорда, спінета, органу, фісгармонії та інших інструментів, де видобування звуку опосередковано клавіатурою, входить в більш широкий клас клавірної музики. З іншої точки зору фортепіанна музика є одною зі сторін значущого для сучасної цивілізації, або, можна сказати, глобального феномена *фортепіанної культури*. Крім творів для даного інструменту, фортепіанна культура включає в себе також піаністичне виконавське мистецтво, практику навчання виконавському мистецтву, сферу виробництва інструментів, нотну літературу, культуру слухачів тощо.

Інструмент фортепіано, що з'явився в музичній практиці на початку XVIII століття, мав цілий ряд якостей, які швидко привернули до нього велику увагу композиторів, музикантів-виконавців і любителів мистецтва. Одна з цих якостей, дуже важлива в контексті даного дослідження – це багатофункціональність, здатність «служити» завданням різних галузей музичної практики. Фортепіано виявилось інструментом, добре придатним для акомпанементу сольного і хорового співу, для складання музичного

ансамблю практично з будь-якими іншими інструментами. Воно могло бути ефективно використано в якості інструменту, що відтворює, притому без значних втрат, музичну тканину творів для хору, інструментального ансамблю і оркестру. До того ж, воно мало чудові технічні та колористичні можливості, потрібні для створення сольних музичних творів.

Отже, широкі можливості практичного використання в різних сферах музичної практики, багатофункціональність фортепіано зумовили надзвичайно широкий жанровий спектр творів для цього інструменту. Важко назвати жанр європейської професійної музики, який не знайшов би втілення у творах для фортепіано. Логічно припустити, що жанрові властивості, зокрема, жанрово зумовлені художні образи (іншими словами – жанрова семантика) є надзвичайно важливою стороною створення, інтерпретації та сприйняття фортепіанної музики, а отже і складовою фортепіанної культури. Далі ми постараємося послідовно обґрунтувати і розвинути це твердження.

Обраний і представлений далі науковий підхід визначено в робочому порядку як жанрово-семантичний. Він спирається на давню музикологічну традицію вивчення жанрів музики і пов'язаних з жанровою характеристикою музичних образів. Не заглиблюючись поки що у теоретичні тонкощі, домовимося розуміти музичний жанр в буквальному значенні цього слова як рід музичного твору і практики музикування (слово «жанр» походить від латинського слова «genus»; воно, в свою чергу, виведено з давньогрецького «genos», яке буквально означає «рід»).

Уже в стародавніх літературних пам'ятках естетичної думки можна зустріти згадки про роди і види музичного мистецтва. Історія мистецтвознавства володіє чималою інформацією про різні роди музики. Щоправда, така інформація зазвичай має характер поверхового і теоретично неупорядкованого опису. Систематичний аналіз жанрових феноменів зустрічається в старовинній літературі про музику дуже рідко. Автори трактатів про мистецтво найчастіше наводять такі характеристики музичних жанрів: а) ім'я жанру, його назва (слідом за С. Шипом, будемо позначати цей

параметр терміном «жанронім» [189]); б) призначення та умови побутування даного роду музики в культурному середовищі (наприклад, якість і кількість виконавців, інструментів або вокальних партій тощо); в) деякі типові ознаки музичної форми (характер мелодики, ритміки, тембру); г) властивості дій або танцювальних рухів, що супроводжують музичне інтонування; г) характер типового образного змісту музики та словесних текстів, які входять до художньо-синтетичної форми твору.

Наприклад, в трактаті «Про музику» Плутарха Херонейського так характеризується кіфародичний ном – один з найбільш розвинених жанрів давньогрецької музики: «...у номах точно дотримувався властивий кожному з них звукоряд, внаслідок чого вони й дістали назву «номів», тобто, законів, оскільки не можна було порушити узаконений в кожному вид звукоряду ... [поетичні тексти також підлягали точним правилам]. Виконавши в бажаній формі звернення до богів, переходили зараз же до поезії Гомера або інших поетів, що видно з Терпандрових прелюдій» [107, с. 187]. У наведеному висловлюванні пояснюється слово-жанронім і відзначаються найважливіші формальні властивості жанру нома.

Антична манера опису музичних жанрів збереглася і в наступні часи. Найбільш повні характеристики жанрів середньовічної музики можна знайти в трактаті Іоанна де Грохео «De musica» (близько 1300 року), в зв'язку з чим дана праця можна вважатися умовним відправним пунктом у розвитку теорії музичного жанру. Однак літературні описи музичних жанрів ще довгий час залишаються вельми лаконічними і неповними. Наприклад, І. Тінкторіс в енциклопедичному трактаті «Deffinitorium musicae» (1474 г.) характеризує мотет як «твір середнього розміру, слова якого можуть бути будь-якого змісту, але частіше духовного» (цитуюмо за М. Сімаковою «Вокальні жанри епохи Відродження» [136, 178]). Очевидно, що наведені вченим властивості є недостатньо релевантними для ідентифікації жанру мотету.

Історики Нового часу більш докладно, хоча також не завжди достатньо повно характеризували властивості музичних жанрів. Наведемо, наприклад,

опис жанру «літургійної драми», даний Р. Грубером: «На спеціальну увагу заслуговує виникнення і розквіт у період з IX по XII ст. в рамках самої літургії, в таких культурних центрах, як Сен-Галлен, Лімож, Тур, так званої «літургійної (або духовної) драми» ... Розвиток цього жанру поступово призводить до церковних інсценізацій і особливо наочно знаменує той факт, що церкві для збереження сили впливу над широкими масами прихожан ... доводилося спішно «переозброюватися», застосовувати більш дієві, більш всебічні засоби художнього впливу. Таким, безумовно, стало поєднання з літургійним текстом і піснями елементів міміки, жести, згодом – костюма декорації, – словом, атрибутів театральної-драматичної дії, елементів інсценізації. ... У своїй основі «літургійна драма» – не що інше, як різновид тропа, точніше – діалогізованого тропа з поперемінним чергуванням «запитань» одного хору і «відповідей» другого, які антифонно виконувались двома групами хору (криласами)...» [49, с. 491-492]. Отже, характеризуючи жанр, вчений фокусує увагу на назві, походженні, морфологічних ознаках (музики, текстів, театральних дій) описуваного жанру. Разом з тим, на відміну від формулювання Тінкториса, він прямо не коментує образний зміст літургійної драми, хоча жанронім і деякі описані властивості форми (діалогічність, театральність) створюють певне уявлення про семантику цього жанру.

У XIX-XX століттях (у період, коли музикознавство оформилося в окрему гуманітарно-наукову дисципліну) склалися два уявлення про жанри – більш широке і більш вузьке, спеціальне. У найширшому розумінні жанр є категорією музичної соціології. У такому випадку, за словами Д. Семсона: «жанр у своїй визначеності залежить від контексту, функції та валідації суспільства, а не тільки від властивостей формальної впорядкованості і техніки створення» [224]. У більш вузькому і спеціально-музикознавчому сенсі поняття жанру відокремлено від умов побутування музичного твору. Воно, за спостереженням того ж автора, розуміється західноєвропейськими вченими як рід (вид чи тип) організації самого музичного матеріалу. Це

розуміння Д. Семсон пов'язує з трактуванням терміна «*Gattung*» в широко відомих і впливових працях Гвідо Адлера. Можливо, таке вузьке трактування німецького терміну «*Gattung*» є не дуже точним.

Важливу роль у розвитку уявлень про музичний жанр зіграли праці Карла Дальхауза. Авторитетний вчений звернувся до аналізу жанрів у зв'язку з необхідністю осмислення процесів розвитку музичної культури і пояснення сутності авангардизму, який позначався виразом «*Die neue Musik*». Дальхауз дійшов думки, що у «новій музиці» традиційні музичні жанри занепадають і, врешті-решт, зникають. Цю точку зору підтримав Фрідріх Блуме. За словами А. Коробової, яка досліджувала історичний шлях категорії жанру: «Блуме закінчує свою енциклопедичну статтю тезою щодо «прогресуючого розпаду жанрової свідомості та жанрів», який «відбився і в розпаді термінології» [71]. К. Дальхауз у статті 1974 року писав, що вважає малопродуктивним переносити такий «абстрактний естетичний постулат», як жанр, «зі сфери функціональної музики, де він обумовлюється практикою, на автономну музику», яка прагне до новизни та індивідуальності. Саме тому вчений казав про «зниження до мінімуму значення жанрів» в музичній практиці ХХ століття і передбачав згасання також і теоретичного інтересу до них» [208, с. 206].

Як ясно сьогодні, песимістичний прогноз німецьких вчених виявився хибним. Незважаючи на труднощі жанрового аналізу музики модерністського напрямку, інтерес музикологів до поняття жанру, і його теоретичне значення постійно зростають. Це свідчить про важливість як самого явища, так і теоретичного поняття, що його відбиває. У другому виданні колективної енциклопедичної праці німецьких музикологів «*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*», Г. Данузер справедливо стверджує: «музика - це завжди більше, ніж жанр, проте поза жанру музика не існує» [209, с. 1066]. Також зауважимо, що Данузер вважає за можливе і цілком перспективне використання жанрових понять в аналізі творів модерністської музики минулого століття. Саме таку можливість ми прагнемо реалізувати в своїй роботі.

Не можна не відзначити, що особлива роль у розвитку теорії музичного жанру належить дослідженням музикознавців-фольклористів. Висновки, отримані Б. Бартоком, В. Гошовським, С. Грицею, К. Заксом, Ф. Колессою, М. Лисенком, І. Земцовським, Б. Неттлом, К. Квіткою, Е. Хорнбостелем, А. Чехановською та іншими вченими на підставі дослідження фольклору народів світу, дозволили чіткіше уявити природу музичних жанрів, охопити їх властивості, зрозуміти зв'язок музичних жанрів з традицією, культурними функціями мистецтва.

У сучасному музикознавстві предметом дослідження стали не тільки конкретні жанри чи жанрові області, а самий феномен жанру, а також родовий устрій музичної практики як цілісна система. Питанням загальної теорії музичного жанру присвятили свої праці Н. Александрова, Б. Асаф'єв, Є. Назайкінський, М. Михайлов, В. Москаленко, А. Самойленко, О. Соколов, О. Сохор, Б. Сюта, В. Цуккерман, С. Шип та ін. Звичайно, що *жанр* як наукова категорія є постійним об'єктом музикознавчих дискусій. При всій різниці точок зору на жанрову природу музики і зміст відповідної категорії, є такий смисл останньої, який визнається більшістю істориків і теоретиків музичного мистецтва. А саме: музичний жанр пов'язаний з конкретною життєвою ситуацією, з конкретним життєвим призначенням і контекстом, які визначають його роль в музичній творчості. Саме тому музикознавці називають жанр «життєвої вісью» музики (В. Холопова [162, с. 218]), «генетичною структурою», що відбиває конкретний «ситуативний комплекс» (Є. Назайкінський [109]). У диференціації музичних жанрів музикознавці спираються зазвичай на змістовний і функціональний критерії оцінки творів, тобто на конкретний тип образності, що закріпився за тим чи іншим жанром, на уявлення про його місце і роль у музичній практиці (В. Цуккерман, А. Сохор). Функціональна сторона жанру може розглядатися в якості своєрідного словника – певного набору «лексем», які специфічні для даного жанру і закріплюються за ним у процесі його історичної еволюції (В. Холопова).

Одне з найбільш ґрунтовних визначень терміна належить Є. Назайкінському¹. «Жанри – пише вчений – це історично сформовані відносно стійкі типи, класи, роди і види музичних творів, які розмежовані за низкою критеріїв, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення (громадська, побутова, художня функція), б) умови і засоби виконання, в) характер змісту і форми його втілення» [109, с. 92].

На підставі аналізу концепцій жанру, розроблених названими вище вченими, в даному дослідженні приймається визначення, яке враховує суттєві сторони і ознаки досліджуваного явища. Отже, *музичний жанр* – це «... 1) тип музикування або музичного твору, який природно виникає, розвивається, зникає або перероджується в культурному середовищі відповідно до потреб суспільства і характеризується певним комплексом функцій, умов існування, образно-змістовних і формальних властивостей; 2) типологічне уявлення про музичні артефакти, яке завжди бере активну участь у створенні, виконанні та слуханні музики, і зазвичай відбивається в музично-теоретичних поняттях» [189, 67]. Таким чином, жанри фортепіанної музики є, з одного боку, родами музичної практики, що об'єктивно склалися в ході історичного процесу а з іншого боку – типологічними поняттями (уявленнями) композиторів, інтерпретаторів і слухачів.

Генезис будь-якого музичного жанру як об'єктивного роду музичної практики і колективного уявлення обумовлений трьома факторами: 1) функціональною спорідненістю творів, подібністю їх життєвого призначення; 2) спорідненістю умов, при яких створюються музичні артефакти, здійснюється їх виконання та сприйняття, тобто – типом екзистенції мистецького явища; 3) загальними властивостями музичної форми та образного змісту (художньої семантики).

Те, що жанр характеризується певною множиною формальних та семантичних властивостей, зближує і частково змішує одразу три

¹ Вчений, доречі, вважав за краще визначати не жанр, а жанри, підкреслюючи тим самим, що мова йде про явище, яке ніколи не зводиться до одиничного факту, але завжди є множиною. Це вірно, але будь-яку множину може репрезентувати один клас. Тому використання поняття жанр (в однині) є цілком коректним з точки зору логіки.

найважливіші теоретичні категорії музикознавства, а саме: «жанр», «стиль» і «композиційний тип» (тобто, «форму» у вузькому сенсі слова). Тому необхідно пояснити принципову відмінність між поняттями жанру і стилю.

Поняття музичного стилю отримало різноманітні тлумачення в музикознавчій літературі, зокрема в творах М. Бонфельда, Н. Горюхіної, І. Коханик, В. Михайлова, В. Москаленка, Є. Назайкинського, С. Скребкова, О. Сокола, О. Сохора, С. Тишка та ін. Однак в літературі немає єдиного загальноприйнятого визначення стилю. Тракткування цього поняття можуть значно відрізнятись.

Можливо, найбільш поширене уявлення про *музичний стиль* висловив Є. Назайкиський. Під цим терміном вчений мав на увазі «... відмінну якість музичних творів, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщини композитора, школи, напрямку, епохи, народу і т. д.), що дозволяє безпосередньо відчувати, дізнаватися, визначати їх генезис і проявляється в сукупності всіх без винятку властивостей музики, об'єднаних в цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак» [109, с. 20]. Стиль як «генетична спільність» музичних творів має різну природу, в тому числі – жанрову. Власне, це уявлення і відображено в понятті жанровий стиль.

Прагнучи розрізнення категорій жанру і стилю, Є. Назайкинський висловив таку думку: «Якщо слово стиль відсилає нас до джерела, до того, хто породив творіння, то слово жанр – до того, з якої генетичної структури формувався, народжувався, створювався твір. Дійсно, адже для композитора жанр є свого роду типовий проект, в якому передбачені різні сторони будови і задані нехай гнучкі, але все ж певні норми» [93]. Приймаючи в цілому логіку міркування вченого, можна заперечити, що жанр іноді «відсилає» до джерела не гірше, ніж стиль (наприклад, жанр фуги асоціюється з творчістю І.С. Баха, симфонії – з творами Й. Гайдна, вальсу – з родиною Штраусів, фортепіанного ноктюрну – з Д.Фільдом і Ф. Шопеном). Стиль, у свою чергу, може функціонувати як комплекс норм, що регламентують «різні сторони будови».

Додамо, що нормативну роль мають також типи композиції (куплетна форма, рондо, fuga та ін.). Вони також служать «свого роду типовими проектами».

До завдань дисертації не входить розробка проблеми розмежування понять жанру, стилю і композиційного типу. Більш продуктивно буде, на наш погляд, звернутися до компромісного поняття *жанрового стилю*. Воно дозволяє усунути означену термінологічну проблему (щонайменш, в даній роботі). Передумовами для кристалізації даного поняття стали праці Б. Асаф'єва, І. Іоффе, Б. Яворського та ін. Прийнято вважати, що вираз жанровий стиль ввів в музикознавчий обіг О. Сохор [142, с. 250]. Разом з тим, найбільш повний опис даного явища запропонував М. Михайлов у 70-их роках минулого століття. Евристичний і технічно зручний термін «жанровий стиль», на жаль, не знайшов широкого застосування в музикознавчій літературі. Його прикра відсутність особливо помітна в дослідженнях сучасного музичного мистецтва.

Для того, щоб визначити цей термін приймемо не цілком досконале, але коротке і універсальне формулювання категорії стилю. Будемо вважати, що стиль – це просто «...спільність образної системи, засобів художньої виразності, творчих прийомів, яка обумовлена єдністю ідейно-художнього змісту» [Енциклопедичний словник. 2009]. Адаптуючи цю стандартну формулу до наших теоретичних завдань, домовимося під **жанровим стилем** розуміти *систему засобів художньої виразності, творчих прийомів і образів (смислів, значень), яка обумовлена культурними функціями та екзистенцію музичних артефактів і творчих дій*. Отже, жанровий стиль визначається культурними функціями і екзистенційними властивостями (обставинами створення, виконання та сприйняття) музичних творів.

Стильові властивості творів досить виразно «вказують» на якийсь жанровий прототип, і в цьому сенсі виступають знаками-індексами жанру. Таким же ясним індексом жанру слугує художньо-змістовна єдність процесу і продукту музикування. Саме ця єдність може бути позначена як *жанрова образність*.

«Образність», як одне з опорних понять дослідження, заслуговує спеціального обговорення. «Образ» – надзвичайно ємне за своїм значенням слово. Воно є важливою категорією філософії, психології, естетики і мистецтвознавства. Трактування цього терміну можуть бути дуже різними. Вони залежать від системи поглядів того чи іншого вченого, від усього понятійного апарату тієї чи іншої наукової концепції. Наприклад, в матеріалістичної філософії «образ» трактується як «...результат відбиття об'єкта в свідомості людини. На чуттєвому ступені пізнання образами є відчуття, сприйняття і уявлення, на рівні мислення – поняття, судження і умовиводи. Образ є об'єктивним за своїм джерелом – відбиваним об'єктом, і є суб'єктивним за способом (формою) свого існування. Матеріальною формою втілення образу виступають практичні дії, мова, різні знакові моделі. Специфічною формою способу є художній образ» [159, с. 447]. Таке визначення може бути поставлене під сумнів з інших онтологічних позицій. Однак більшість філософів сходяться у прагматичній оцінці даного явища, коли стверджують, що образ «...грає активно-дієву роль у поведінці людини і тварин. Він регулює поведінку, здійснює функції управління діями» [там же].

Наведене визначення можна порівняти з уявленнями психологів структурно-позитивістського напрямку. За формулюванням К. Платонова, образ – це «суб'єктивне психічне явище», що виступає результатом пізнавальних процесів. «Розрізняють образи: елементарні (відчуттів), властиві й тваринам, і складні – ідеальні (сприйняття і поняття), властиві тільки людині; безпосередні (з погляду аналізаторів), опосередковані (описанням, читанням не тільки тексту, а й приладів) і слідові (пам'яті); статичні і динамічні; самостійні і включені до інших психічних явищ (мислення, вольові дії)» [127, с. 77-78].

Яскравість, виразність, суб'єктивність, нетотожність об'єктів відображення, оригінальність, яка не виходить за рамки психологічної норми, притаманні художньому мисленню. Ці властивості, помічені ще в античній естетиці, були систематично осмислені Г. Гегелем та іншими філософами

романтичної епохи, що дозволило В. Белінському визначити мистецтво як «...безпосереднє споглядання істини або мислення в образах». «Образ - пише І. Роднянська – загальна категорія художньої творчості; притаманна мистецтву форма відтворення, тлумачення і освоєння життя шляхом створення об'єктів, що естетично впливають. Під образом нерідко розуміється елемент або частина художнього цілого, звичайно – такий фрагмент, який має нібито самостійне життя і зміст ... Але в більш загальному сенсі образ – це самий спосіб існування твору, взятого з боку його виразності, вражаючої енергії і значущості» [131].

Наведені дефініції терміну «образ» дають досить ясні підстави для визначення похідної від нього лексичної одиниці «образність». Останній термін набув поширення, головним чином, у мистецтвознавстві та філології. Так, наприклад, лінгвісти і філологи розуміють образність у вузькому сенсі слова як стильову ознаку художньої мови, яка полягає у вживанні слів в їх переносному значенні, тобто – метафор, епітетів, порівнянь, гіпербол тощо. [122]. Тобто, художня мова, на відміну від мови звичайної, побутової, відрізняється саме образністю. Зауважимо, що цей основний зміст терміну варіюється і доповнюється, потрапляючи в контекст різних лінгвістичних і літературознавчих концепцій. Як зауважив Д. Ольховиков, «... похідне слово-термін «образність» знаходиться в складних відносинах синонімії з рядом близьких за значенням семантико-стилістичних категорій: «виразність», «експресивність», «метафоричність» (в широкому сенсі слова), в роботах деяких авторів - «символічність» і «поетичність» (наприклад, у О. Потебні)» [114, с. 341]. Показово, що і в науковій, і в художній літературі слово образність співвідноситься з великим колом синонімічних виразів, серед яких самим частотним є слово «виразність», а також: «художність», «метафоричність», «барвистість», «красномовність», «рельєфність», «алегоричність», «мальовничість», «картинність», «експресивність» тощо.

Музикознавство, на жаль, не може в повній мірі скористатися лінгвістичним підходом до трактування поняття «образність» з тієї причини,

що звичайне, позбавлене художньої якості (або, як кажуть ще «нонтропічне») мовлення є очевидним фактом. Воно існує в будь-якій культурі. Втім, потворної музики, тобто такої музики, яка не має ознак образного змісту, не може бути за визначенням. Музика в будь-якому розумінні цього слова – це вид мистецтва, феномен художньої діяльності людини.

Розуміючи всю ємність і широту категорії образу, масштаб естетичних проблем, з ним пов'язаних, ми не можемо собі дозволити, дотримуючись меж даного дослідження, широкого охоплення наукових, емпіричних і художніх уявлень про цю категорію. У подальших міркуваннях будемо дотримуватися психологічно обґрунтованих суджень Л. Виготського, А. Леонтьєва, С. Раппопорта, Б. Яворського та інших дослідників позитивістської традиції. Тому під **музичною образністю** в широкому сенсі цього виразу будемо розуміти: *перцептивні образи, емоційні переживання, психічні модальності, наочні уявлення і поняття, в тому числі – значення і особистісні смисли, що генеровані сприйняттям музично-інтонаційної форми. У вузькому сенсі слова (близькому до філологічної інтерпретації), образність – це чуттєвий (зорово-просторовий, тактильний, м'язомоторний), наочно-предметний, нарративний зміст певних елементів музичної форми.*

Повертаючись до явища музичного жанру, підкреслимо, що всі дослідники у трактуванні цього явища обов'язково розглядають його у відношенні до образності. Тобто, так чи інакше уявлення про жанр музики пов'язано з типовими властивостями образного змісту певного класу творів. Можна стверджувати, що жанри – це не тільки функціональні, не тільки стильові, але також і образно-змістовні типи. Або, що також правильно, жанри – це не тільки морфологічні, але також *образні прототипи* творів і різних практик музикування.

Є. Назайкінський справедливо вказав на семантичну функцію музичного жанру: «Всю множину функцій, які виконуються тією чи іншою сукупністю жанрів, конкретним жанром або його окремими компонентами, можна умовно розділити на три групи. До першої увійдуть комунікативні

функції, пов'язані з організацією художнього спілкування. Друга об'єднає в собі тектонічні функції, пов'язані з будовою жанрового цілого, перш за все з музичною формою. Третю групу утворюють семантичні функції» [109, с. 95].

Дослідник дуже чітко виявляє соціально-психологічний та індивідуально-психологічний механізм виконання жанром своїх семантичних функцій. «Жанр, як і стиль – пише Є. Назайкінський – має власний зміст, відмінний від змісту конкретного твору. Таким для жанру, як канону і моделі, є інтегральний художній, естетичний і життєвий сенс, що відображає в узагальненому вигляді досвід всіх значущих форм і зразків реалізації жанру в конкретних актах музикування. Він відображається в культурній пам'яті соціуму і приймає індивідуальні форми у свідомості носіїв культури. Його легко викликати з глибин психіки, виконавши невеликий уявний експеримент. Досить вимовити, почути або уявити написаним назву будь-якого добре знайомого жанру, як у свідомості, в уяві виникає більш-менш відчутна і емоційно забарвлена асоціативна аура. У ній виявляються зібраними воєдино колишні, давні і близькі особисті враження від цього жанру, але і не тільки особисті – адже нерідко з описами жанрів ми стикаємося і в художній літературі. Вони засвоюються свідомістю, присвоюються, індивідуалізуються». [там же, с. 101]

Перше судження вченого є неоднозначним. Воно може отримати хибне витлумачення. На наш погляд, жанр насправді має власний образний зміст, який може мислитися окремо від конкретного твору. Однак, конкретний твір неможливо мислити як повністю позбавлений жанрової семантики.

*Музично-жанрова образність*² – це образи відчуттів, емоцій, чуттєвих уявлень, психічних станів і переживань, це також ідеї та естетичні оцінки, що атрибутивно притаманні певному музичному жанрові. Виходячи з вище наведеного визначення музичного жанру, *жанрова образність* обумовлюється функціональною спорідненістю певного кола

² В якості синоніма «жанрової образності» в дисертації використовується також вираз «жанрова семантика». Він застосовується тут широко і вільно (не в більш суворому музично-семіотичному сенсі). Семантика стосується всього художнього змісту музичної форми і будь-якого з її елементів

художніх творів (творчих дій), типом їх екзистенції і загальними властивостями музичної форми.

Жанрова образність має, як і будь-яка образність, що народжуються сприйняттям творів мистецтва, індивідуально неповторні якості. Останні залежать від здібностей індивіда, від його знань і навичок, його установок і мотивації, від досвіду пасивної і активно-творчої музичної діяльності і багатьох інших факторів. Разом з тим – це має першорядне значення для жанрово-семантичного аналізу – суб'єктивні жанрові образи мають *якість об'єктивної дійсності*. Вони відображають реальні родо-видові стосунки явищ музичної практики. Саме ця об'єктивність дозволяє композиторам використовувати в своїх творах (музичних текстах) формальні ознаки існуючих в музичній практиці жанрів як загальнозрозумілих художніх знаків.

Такий принцип є універсальним для всіх видів мистецтва. Його точно висловив академік Б. Іоффе у «Синтетичній історії мистецтва»: «Все, що впливає з жанровості (а музики без жанрової спрямованості, жанрових конотацій просто не існує), при семантизації мимоволі пов'язується з «реальним життям», суспільством, історією, біографічними категоріями і так далі, – ледь чи не вирішальну роль у цьому процесі відіграє вкоріненість слухача в актуальному культурному контексті» [62, с. 5].

Тепер правомірно поставити питання: як актуалізується жанрова семантика, і від яких властивостей жанру залежить художньо-образний ефект? Можна впевнено стверджувати, що феномен жанрової образності обумовлений усіма властивостями жанру. По-перше, свій ефект надає жанрове ім'я твору. Усвідомлене жанрове ім'я створює ефект, знаний в філософії як інтенція (Е. Гуссерль), а в психології – як установка сприйняття (Д. Узнадзе). По-друге, свій комплекс жанрових смислів породжують екзистенційні властивості твору, що сприймається: обставини місця, часу, ситуативний контекст. Нарешті, жанрова семантика зумовлюється властивостями музично-інтонаційної форми, певним жанровим стилем.

Проілюструємо це положення яскравим прикладом з роботи Назайкінського: «Вальс, вальс, вальс!» – бачимо ми зазивний рядок на афіші, і одразу ж спливає (звичайно, не у всіх і не обов'язково завжди) опис балу у «Війні та мирі» Л. Толстого, і сам вальс з однойменної опери С. Прокоф'єва. Нехай ця асоціація буде слабкою, майже невловимою, як і багато інших. Але зате до неї приєднуються ще й спогади про реальні вечори танців, про власне вальсування, про фільм «Великий вальс», про віденську музичну династію Штраусів і багато, багато іншого. Всі ці компоненти тіснять один одного, зливаються в якийсь загальний інтонаційний музичний сенс – відгук на одне тільки ім'я жанру! Він – цей асоціативний ореол – як аперцепція включається і в реальне сприйняття або виконання конкретного вальсу» [109, с. 98].

Продовжимо міркування Назайкінського. Уявімо, що глядачі слухають музику Й. Штрауса і спостерігають вальсуючі пари в розкішному, святково прибраному, сяючому залі Віденської філармонії, напередодні Нового року, в оточенні парадно одягненої аристократичної публіки, в чудовому оркестровому виконанні. В такому випадку функціональні і okazіональні властивості жанру, і (внаслідок цього) його образна семантика будуть виявлені з максимальною повнотою.

Втім, для актуалізації типовою семантики жанру вальсу не обов'язкова така висока міра репрезентації релевантних цього жанру: наявність хореографічного компонента, великої зали, святкової публіки та інших типових обставин. Досить, щоб сприйнята слухачами музика мала деякі морфологічні властивості, притаманні вальсовій музиці, які можна впізнати на слух, як-от: тридольний такт, гомофонно-гармонічний склад, характерна фактура супроводу, співуча мелодія. Цей комплекс ознак буде викликати у сприйнятті відповідні типові образи, пов'язані з даним комплексом музично-виражальних засобів: піднесений настрій, приємні переживання і спогади, зорові фантазії тощо. Коротко кажучи, жанрова образність вальсу є функцією від його жанрового стилю.

З цього випливає, що в межах форми будь-якого музичного твору, який належить до певного жанру (інших творів не буває), а отже має свій жанровий стиль і свою жанрову образність, можна відтворити морфологічні ознаки іншого жанру, разом з чим буде забезпечено появу в слухацькому сприйнятті його образу, а з ним і образів дійсності, що конотативно з ним пов'язані. Звичайно, що це приводить до примноження, ускладнення і збагачення художньої виразності музичного висловлення. Такий принцип актуалізації жанрової образності є дуже привабливим і поширеним на практиці.

Найчастіше, поява додаткових жанрових ознак у конкретному музичному тексті обумовлена творчим методом, який в узагальненому вигляді можна охарактеризувати як *застосування* або *використання*³ музичного матеріалу, запозиченого з інших жанрових галузей музичного мистецтва. Прикладами можуть служити численні випадки використання народних мелодій в текстах церковних творів доби Середньовіччя (секвенції, тропи); хоральних мелодій в органних прелюдях епохи Бароко; фольклорних наспівів у фортепіанних варіаціях, оркестрових фантазіях, оперних творах ХІХ ст. тощо. Для зручності, позначимо різноманітні випадки такого роду використання матеріалу одним загальним терміном «*імплікація*». Його виведено від латинського слова «*implicatio*», що означає: «1) сплетіння, переплетення ...; 2) вплетення, (майстерне) введення, використання, застосування ... » [83, с. 498].

Запозичення та імплікативне застосування стороннього матеріалу (за висловом М. Бахтіна - «чужого слова») є надзвичайно поширеним у музиці принципом творчості. Він здійснюється за допомогою низки композиторських прийомів, до яких А. Денисов [51], Л. Крилова [77], С. Лаврова [82] та інші дослідники відносять: цитування, самоцитування, псевдоцитування, аранжування, обробку, адаптацію, редукцію, парафраз, транскрипцію, фантазію, алюзію, ремінісценцію і т. д. Деякі з наведених

³ Ми усвідомлюємо, що дієслово «використовувати» в деяких контекстах має негативну конотацію. Разом з тим, значення кореневої морфеми («користь») компенсує цей легкий недолік.

виразів функціонують в спеціальній літературі не тільки як назви прийомів композиції, але і як жанрові імена. Не претендуючи на категоричність трактування, відберемо з наведеного ряду і розглянемо ті варіанти прояву принципу використання «чужого слова», які є, на наш погляд, найбільш поширеними на практиці, теоретично ясними і корисними для подальшого дослідження жанрових особливостей фортепіанної музики європейських і китайських композиторів. Спробуємо при цьому наділити дані вирази якомога більш чітким змістом.

Музична цитата – порівняно новий термін музикознавства. Він увійшов до ужитку в останній чверті минулого століття. Сам же прийом музичного цитування належить до найдавніших часів. Під «цитатою» (від латинського «*cito*» – «*привожу*») філологи розуміють «...тематично, а також синтаксично або ритмічно відокремлений мовний фрагмент твору, який використовується в іншому творі як знак «чужої мови», як посилання на авторитетне джерело» [86, 390]. У музичному мистецтві цитата – це відвертий і, водночас, досить рідкісний спосіб використання зовнішнього музичного матеріалу. Яскравий приклад використання композиторського прийому цитування – фрагменти з опер Д. Россіні та Р. Вагнера в композиції 15-ої симфонії Д. Шостаковича. Також рідко в музичній літературі зустрічається прийом «автоцитати», коли композитор свідомо нагадує слухачам тему якогось свого ранішнього твору. Відомий приклад – симфонія Р. Штрауса «Моє життя».

Рідкість даного прийому в музиці пояснюється тим, що цитата вимагає буквальної точності, дословності, «недоторканості» запозиченого тексту. Цієї умови важко (якщо взагалі можливо) дотримуватися в komponуванні музичного твору. Наприклад, відтворення будь-якої фольклорної мелодії на фортепіано, при максимальному старанні виконавця до тотожного з оригіналом звучання, важко визнати точним і буквальним перенесенням фрагмента музичного тексту з одного контексту в інший. Спотворення оригінальної мелодії, обумовлені специфічними властивостями акустичного

ладу, тембру, артикуляції, динаміки фортепіано, не дозволяють строго кваліфікувати подібну дію як цитування.

Релятивність композиторського прийому цитування можна проілюструвати судженням Л. Прудникової щодо появи «зовнішнього» матеріалу в тексті фортепіанних прелюдій і фуг В. Бібіка. Дослідниця зауважує: «Ряд п'єс циклу «34 прелюдії та фуги» можна віднести до «музичних приношень», оскільки написані вони... на запозичені теми, але розвинуті в межах авторського стилю. Серед таких творів циклу В. Бібіка: прелюдія № 11, написана на тему Віолончельного концерту В. Лютославського та fuga № 33, створена на тему g-moll`ної fugи Д. Шостаковича. ... В. Бібік досить вільно поводить себе як з авторським матеріалом (цитати), так і з його розробкою: зберігаючи основу теми В. Лютославського, він розвиває її з урахуванням темброво-регістрових можливостей фортепіано; змінюючи тему Д. Шостаковича, розвиває її у поглибленій емоційній сфері із застосуванням поліфонічних засобів в умовах «авангардного звучання»» [124]. Таким чином, описаний композиторський прийом слід умовно вважати цитуванням. Для нашого дослідження важливо тільки те, що музичний текст, який сприймається слухачем як цитата, потенційно привносить риси нового жанрового стилю и образного смислу.

Ще більш рідкісний варіант жанрово-стильової аплікації – прийом *колажу* (від французького слова *coller* – *приклеювання*). Він передбачає грубо механічне, навмисно помітне з'єднання різнорідних (за звуковим матеріалом, мовою, інтонаційним типом та іншим якостям) музичних текстів. Музичні ефекти, які подібні до колажу утворюються при умові максимально можливих розбіжностей між основним та імплікованим жанровим стилями. До такого ефекту, наприклад, наближаються деякі твори А. Шнітке, Л. Беріо, А. Пярта. У найбільш «чистому» вигляді колаж можливий в електронній музиці, де дія «приклеювання» здійснюється в технологічному сенсі майже буквально («Гімни» К. Штокхаузена).

Принцип жанрової аплікації виявляється також у всіх випадку, коли композитор активно втручається у «чужий» матеріал, яким він користується у композиції. Різний ступінь і якість перетворення запозиченого матеріалу виражається в композиторських техніках, архітектонічних моделях і жанрах, які здавна іменуються *аранжуванням, обробкою, фантазією, варіаціями* (ці явища отримали висвітлення в працях М. Арановського, М. Борисенко, В. Гливинського, М. Давидова, В. Дейнеги, А. Демченко, О. Жаркова, І. Коновалової та інших вчених).

За визначенням І. Ямпольського, *аранжування* (від французького *arranger* – приводити в порядок) – це «... перекладення музичного твору для іншого (порівняно з оригіналом) складу виконавців (наприклад, клавір опери ...). На відміну від транскрипції, яка є творчою обробкою і має самостійне художнє значення, аранжування зазвичай обмежується пристосуванням фактури оригіналу до технічних можливостей будь-якого іншого інструменту, інструментального складу або голосу, вокального ансамблю» [196, с. 193].

Відзначимо, що дане формулювання фіксує синонімію понять «аранжування» і «перекладення», що, в цілому, відповідає практиці використання даних термінів в літературі. Очевидно, що пристосування музичного тексту твору до нового інструменту, нового голосу або ансамблю має на меті якомога більш повне і точне збереження художнього задуму. Форма твору змінюється в мінімальному ступені, і тільки в разі потреби. Прикладами можуть послужити аранжування органних п'єс І. С. Баха для фортепіано, виконані Ф. Бузоні, А. Гедіке, С. Фейнбергом та іншими музикантами. Поширений типовий варіант аранжування – це *оркестрування* (яскравий приклад: «Картинки з виставки» Мусоргського-Равеля).

Обробка – це створення оригінальної музичної композиції на підставі деякого завершеного авторського або анонімного (народного) твору. Як правило, в результаті обробки вихідна композиція ускладнюється в фактурному, гармонійному і композиційному планах. Головна мета обробки –

«прикраса» або «осучаснення» запозиченого музичного матеріалу, і в будь-якому випадку – посилення його здатності вражати уяву слухача. Така мета передбачає активну художню інтерпретацію обраного оригіналу. Композитор-інтерпретатор намагається репрезентувати запозичений матеріал у всіх його виразних достоїнствах, найкращим чином «висвітлити» його художні деталі і властивості. Типові твори у жанрі обробки – п'єси для голосу і фортепіано Л. Бетховена, створені на основі мелодій англійських, шотландських, ірландських, італійських популярних пісень (всього близько 150 творів); обробки українських народних пісень для хору або голосу в супроводі фортепіано, створені М. Лисенком; обробки угорських та румунських танців для фортепіано, скрипки і оркестру Б. Бартока.

Слово *фантазія* має безліч смислів, що співвідносяться з музичним мистецтвом. По-перше, воно означає універсальний механізм художньої творчості. По-друге, воно характеризує вельми поширений в інструментальній музиці жанр творів. По-третє, словосполучення «фантазія на тему» відповідає типу композиторської творчості, коли має місце використання деякого «зовнішнього» матеріалу. Т. Кюрегян визначила фантазію як «... поширений в XIX-XX ст. жанр інструментальної або оркестрової музики, заснований на вільному використанні тем, запозичених з власних творів або з творів інших композиторів, а також з фольклору (або ж написаних в характері народних). Залежно від ступеня творчої переробки тем, фантазія або утворює нове художнє ціле і тоді наближається до парафразу, рапсодії (численні фантазії Ліста ...), або являє собою простий «монтаж» тем і уривків, подібний до попури...» [81, 767].

Таким чином, фантазія на тему (або «... за мотивами») – це створення композитором оригінального музичного тексту з використанням відомих фрагментів, тем, частин, рідше – оригінальних цілісних композицій з метою вилучення з цього «зовнішнього» матеріалу (власного або чужого) нових оригінальних думок, образів, створених вільною уявою, «польотом фантазії». В образно-смысловому фокусі подібних композицій знаходиться не стільки

самий запозичений ззовні матеріал, скільки його інтерпретація. Такий підхід дає можливість піддати сприйнятій матеріал критичному осмисленню, представити його, наприклад, в гумористично трансформованому вигляді, в модусі пародії, сарказму (п'єса «Черепаха» з циклу «Карнавал тварин» К. Сен-Санса). Однак, твір в даному жанрі може бути також вираженням приязні, поваги, пієтету до музичного джерела (приклад – «Камаринская. Фантазія на дві російські теми» М. Глінки).

Твори в жанрі «*фантазії на тему*» можуть носити назву *рапсодії* («Рапсодія на тему Паганіні» С.Рахманінова) або *капричіо* («Італійське капричіо» П. Чайковського, яке композитор спочатку назвав «Італійською фантазією»). До жанру фантазії можна також віднести твори, що характеризуються авторами як *транскрипції*. У буквальному сенсі латинське слово *transcriptio* означає *переписування*. За визначенням Г. Когана, транскрипція – «перекладення, переробка музичного твору, що має самостійне художнє значення. Розрізняють два види транскрипції: пристосування твору для іншого інструмента ...; зміна (з метою більшої зручності або більшої віртуозності) викладу без зміни інструменту (голосу), для якого призначене твір в оригіналі» [68, с. 589].

Таким чином, слово транскрипція, якщо довіряти словам Г. Когана – це в першому його значенні просто синонім аранжування. У другому значенні це слово позначає різновид обробки або фантазії, де композитор демонструє свою технічну віртуозність або надає таку можливість музиканту-виконавцеві. Типові зразки транскрипції – твори піаністів-віртуозів: А. Герца, З. Тальберга, Ф. Ліста, К. Таузіга, К. Сен-Санса, Ф. Бузоні, Л. Годовського. Головний сенс більшості транскрипцій названих авторів – продемонструвати публіці композиторське мистецтво варіювання і розробки теми, майстерність і віртуозність музиканта-виконавця, а також (не в останню чергу) художньо-виразні ресурси музичного першоджерела.

Завершуючи огляд проявів методу імплікації жанрового стилю та жанрової образності до морфологічної та образної структури музичного

твору, ще раз підкреслимо очевидну прямолінійність композиційних прийомів, які дозволяють досягти бажаного художнього ефекту. Жанрова образність з'являється у таких випадках разом із запозиченим і використаним музичним матеріалом, дотичним до певного жанрового стилю.

Другий творчий метод актуалізації певної музично-жанрової образності в контексті музичного твору, що належить іншому жанру є більш вишуканим і тонким за художнім результатом. Його охарактеризовано в роботі як *жанрову стилізацію*. Цей метод передбачає відтворення у тексті твору релевантних властивостей деякого іншого («чужого») жанрового стилю. Така дія композитора дозволяє слухачеві впізнати, уявити, пережити образний смисл, властивий цьому відтвореному роду музичного мистецтва. Для кращого прояснення суті такого методу ще раз коротко повернемося до питання про суть музичного стилю.

Е. Назайкінський підкреслив, що поняття стилю «охоплює всі без винятку сторони музично-звукового тексту» [109, с. 24]. Отже, музичний стиль можна змоделювати шляхом відтворення в музично-звуковому тексті «комплексу відмінних характерних ознак» [там же]. Кожен жанр має свій власний стиль, який природно виник у певних життєвих обставинах, який відповідає культурної функції даного виду музикування і обумовлений відповідними художніми завданнями. Отже, автор музичного твору має можливість змоделювати звукову образність практично будь-якого жанру шляхом відтворення деяких характерних властивостей відповідного жанрового стилю, не звертаючись до оригінальних музичних текстів, репрезентуючи цей жанр.

Звернемо увагу на те, що така художньо-творча дія не означає «відтворення жанру», як це іноді помилково стверджується музикознавцями. Відтворюється, власне, не жанр, тільки жанровий стиль. Але цього буває достатньо, щоб створити яскравий виразний ефект, відтворити образне уявлення про жанр. Викликаний у слухачькому сприйнятті образ жанру дозволяє направити процес осмислення художньої концепції твору. На думку

А. Цуккермана, жанрові стилізації надають професійній музиці «...доступність для сприйняття, національну укоріненість, повноту експресії, в кінцевому рахунку – життєвість» [171, с. 137].

Повертаючись до поняття *жанрової стилізації*, визначимо його як *творчий метод* відтворення в тексті художнього твору конкретного жанрового стилю, який сприймається, осмислюється реципієнтом як «чужий» [190, 88]. При цьому стиль останнього фактично відрізняється від відтвореного і оцінюється як «свій». Такий підхід дозволяє нам надалі оперувати терміном «жанрова стилізація». Як зауважив С. Тишко, стилізація «... завжди «вторинна» у відношенні до стильового прообразу і завжди усвідомлюється автором як стильове явище» [151, с. 10]. У нашому випадку «стильовим прообразом» виступає жанровий стиль. Тому, як впливає з формулювання С. Тишко, композитор, який використовує творчий метод жанрової стилізації, завжди в якійсь мірі усвідомлює навмисність і «штучність» відтворення властивостей певного жанрового прототипу.

Стилiзацiя жанру може бути здiйснена в самому широкому спектрі. Іноді композитор прагне максимально повного і точного відтворення в умовах камерного або сценічного концертного жанру певного жанрового стилю. Це створює яскравий образно-виразний ефект: ніби стихія музичного життя суспільства «вривається» в умовний художній простір фортепіанної п'єси. Подібний ефект виникає, наприклад, у фіналі Ля-мажорної сонати В. Моцарта. Знаменитий марш «Alla Turca» відтворює мелодійні, динамічні, ритмічні і фактурно-реєстрові властивості стилю маршової музики яничарського оркестру. На протилежному кінці спектра можливостей здійснення стилізації знаходиться мінімальна репродукція жанрового стилю, яка створює ефект натяку, алюзії, примари. Така стилізація забезпечується відтворенням лише деяких характерних рис жанрового стилю. Прикладом може послужити відзначена Б. Саболчі алюзія до угорського пісенно-танцювального стилю «вербункош» у фіналі Третьої симфонії Л. Бетховена [132, с. 75]. Своєрідну композиторську техніку стильових алюзій розробили

Д. Шостакович, К. Сероцький, В. Сильвестров, М. Скорик у фортепіанних творах.

Перший творчий метод збагачення образного смислу музичного твору (імплікація жанру), так само як і другий метод (стилізація жанру) окреслюють межі явища, яке може бути визначено як «*поліжанровість*». Під цим робочим терміном розуміється художньо виправдана синхронна або діахронічна взаємодія у межах завершеного музичного твору властивостей-ознак кількох музичних жанрів.

Поліжанровість – досить поширене явище у європейській фортепіанній музиці. Розглянемо, наприклад, головну тему експромту Ф. Шуберта до-мінор (ор. 90). За своїм жанром ця тема навряд чи може бути визначена як експромт: синтаксична форма висловлення підпорядкована чіткій логіці, фактура детально продумана, текст записаний композитором старанно точно і підлягає такому ж точному відтворенню. У самому тексті немає й натяку на імпровізаційність, на дії піаніста експромтом (Додаток, Рис 1.1). Водночас, за своїм жанровим стилем головна тема твору належить до жанру маршу. Виходить, що даний твір Шуберта можна співвіднести одразу з декількома жанрами. Для того, щоб у подібних випадках уникнути плутаних пояснень ми вважаємо за необхідне термінологічно диференціювати критерії співвіднесення конкретного твору з конкретним музичним жанром, або, інакше – критерії жанрової атрибуції музичного твору. Для цього пропонуємо використовувати такі вирази:

1) *Номінальний жанр*. Під цим виразом будемо розуміти той жанр, який зазначений автором (або редактором, видавцем) у назві твору. У наведеному вище прикладі це «експромт».

2) *Фактичний жанр*. Мається на увазі той рід музичного мистецтва, до якого фактично відноситься твір, що розглядається (незалежно від його назви та стильових властивостей). Для фактичного жанру істотні культурна функція і умови виконання (екзистенційні властивості). Вищенаведений приклад фактично належить жанру *фортепіанної п'єси*, який, у свою чергу належить

сфері сольної інструментальної музики (можливі також інші варіанти жанрового підпорядкування).

3) *Відтворений* або *стилізований жанр*. Цей вислів стосується випадків відтворення формальних і семантичних властивостей певного жанру в музичній формі твору, який фактично (і також, можливо, номінально) належить іншому жанру. У згаданому експромті Ф. Шуберта відтвореним жанром є жанр «маршу». Саме цей відтворений жанровий стиль визначає собою домінуючу на початку композиції сумну і траурно-урочисту образність.

Таким чином, ми можемо запропонувати несуперечливу жанрову атрибуцію фортепіанного експромту Ф. Шуберта до-мінор. З погляду жанрово-семантичного аналізу цей твір належить до фактичного жанру концертної фортепіанної п'єси; його номінальний жанр – експромт, а його головна тема належить до стилізованого жанру маршу. Розглянутий приклад не є унікальним. Такими самими є численні зразки фортепіанної музики, написані в жанрах самостійної концертної п'єси або циклу п'єс (сюїтного чи сонатного), в формі яких відтворюються стильові властивості менуету, сарабанди, полонезу, вальсу, маршу, арії, речитативу та інших жанрів. Отже, технічно підготовлений, майстерний композитор має змогу у фортепіанному творі у жанрі інструментальної музики відтворити найширший спектр жанрових стилів, сприйнятих зі сфер фольклору, церковної музики, поп-музики, музичного театру. Для цього він може скористатися методом імплікації оригінального тематичного матеріалу, а може обійтися без цього, якщо залучиться до використання творчого метода жанрової стилізації.

Підсумовуючи розробку теоретичного апарату жанрово-семантичного аналізу музичних творів, відзначимо кілька принципово важливих наслідків з прийнятих положень:

1) Віднесення конкретного музичного твору до певного жанру (жанрова атрибуція) має здійснюватися на основі комплексної оцінки властивостей-ознак номінального, фактичного і стилізованого жанрів;

2) Жанрова образність конкретного твору – це складний комплекс образних вражень, відносин, оцінок, викликаних не тільки фактичним, але також номінальним, імплікованим або стилізованим жанрами, властивістю-ознаки яких виявлено реципієнтом у сприйнятому і осмисленому музичному тексті.

3) Приналежність будь-якого твору до певного жанру (або, найчастіше до декількох жанрів) завжди є його об'єктивно обґрунтованою семантичною детермінацією. Виявити (тобто, сприйняти, оцінити і осмислити) жанр твору – це значить зрозуміти і визначити його об'єктивний, актуальний для багатьох людей, художньо-образний зміст. Якщо музичний стиль, за справедливим судженням В. Медушевського, завжди виступає своєрідним («великим») художнім знаком певної дійсності, то в цьому ж сенсі подібним знаком є також і жанр. Жанр у всіх випадках може бути зрозумілим як знак-носіє і знак-індикатор певної музичної образності.

Наочне уявлення про зв'язок розглянутих понять має надати наведена нижче схема (Рис. 1.2.):

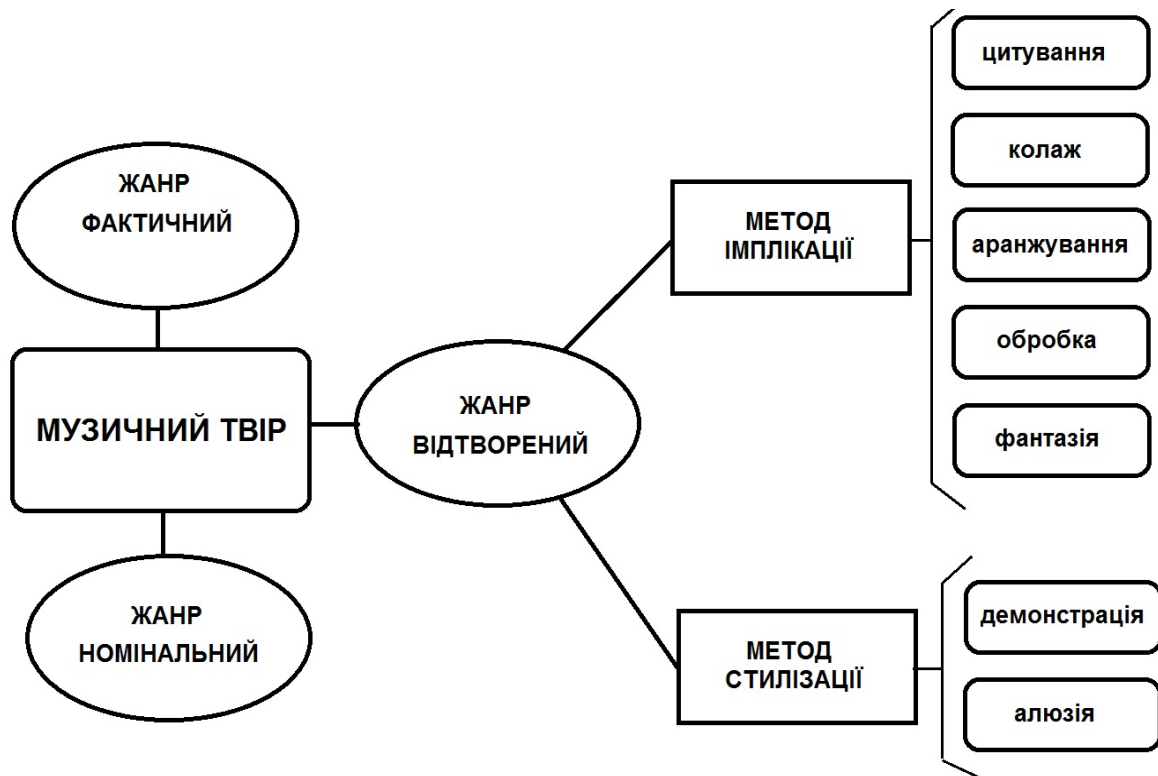


Рис. 1.2. Схема логічних співвідношень головних категорій жанрово-стильового аналізу музичних творів.

Останнє (третє) положення має велике практичне значення. У музичній педагогіці і музичній освіті, у сфері публіцистики інтерпретація жанрових властивостей музичного твору часто відкриває дорогу до його осмисленого сприйняття. Така теза лежить в основі не в усьому досконалої, але в цьому сенсі цілком обґрунтованої музично-освітньої концепції Д. Кабалевського. Відповідно до спрощеного емпіричного уявлення про весь масив музичних жанрів, Д. Кабалевський та його послідовники відзначали наявність в кожній культурі трьох жанрових архетипів, за образним висловом – «трьох китів»: пісні, танцю і маршу, на яких «... тримається вся музика від витоків своїх і до сьогоднішнього дня» [89, с. 4]. Тут мова йде про так звані первинні жанри, виникнення яких пов'язують з найбільш очевидними потребами людини, які «.. викликаються самим життям, соціальними законами, традиціями, звичаями» [109, с. 135].

Чи справді можна привести усі твори музики до деякого кінцевого набору жанрових типів? Чи спостерігається деякий порядок у відношеннях між жанрами сольної фортепіанної музики, яка складає безпосередній інтерес для даного дослідження? Ці питання будуть розглянуті у наступному підрозділі роботи.

1.2. Жанрова область фортепіанної музики в системному ракурсі.

Тепер звернемося до жанрів фортепіанної музики. Їх дослідження почалося порівняно недавно. Воно здійснювалося в руслі вже сформованого напрямку в музичній науці. Ще в минулому столітті найбільш поширені і культурно значущі музичні жанри стали самостійним предметом теоретичного і історичного вивчення. Так, наприклад, А. Швейцер, в контексті свого дослідження про І.С. Баха [188], дослідив жанри лютеранського хоралу, кантати, органної та клавірної прелюдії. Б. Асаф'єв здійснив послідовний жанровий підхід до створення історичної картини європейської та російської музики, в якій своє чільне місце зайняли жанри

органної та фортепіанної музики [8]. Вчений трактував музичний жанр в контексті інтонаційної теорії музичного мистецтва. Новаторським методом, ґрунтовністю і глибиною відрізняється опис жанру клавірної сюїти в монографії Б. Яворського, присвяченій клавірній сюїті у творчості І.С. Баха [195]. У цій праці з особливою ефективністю і наочністю проявився послідовний культурологічний підхід до музичного жанру, особливо в вивченні функціональних і екзистенційних сторін жанру клавірної сюїти.

Лінії дослідження жанрів фортепіанної музики, їх властивостей і ролі в музичній культурі, що накреслили Б. Яворський і Б. Асаф'єв, були продовжені в капітальних працях з загальної історії музичного мистецтва (В. Конен, Р. Грубера, Ю. Друскіна, Т. Ліванової та ін.). Більш детально і докладно європейська фортепіанна музика в її жанрових проявах характеризується в роботах А. Алексєєва, І. Браудо, Л. Гаккеля, Н. Горюхиної, М. Друскіна, Е. Зінгера, Н. Кашкадамової, В. Клина, Г. Когана, Я. Мільштейна, В. Музалевського, Г. Нейгауза, В. Носіної, І. Польської, Д. Рабиновича, А. Рабінштейна, С. Хентової, Г. Ципіна та ін. До найбільш впливових робіт зарубіжних вчених, де розглядаються жанри клавірної музики, можна віднести праці Дж. Каллберга (Kallberg) [214], В. Ландовської [90], Дж. Семсона (Samson) [224] та ін.

Роботи названих музикологів можуть бути згруповані таким чином:

А) Автор розглядає всю фортепіанну музику, а отже і найбільш репрезентативні її жанри, в діахронічному аспекті, тобто в контексті загальної історії музики (роботи А. Алексєєва [3], Л. Гаккеля [39], М. Друскіна [55] та ін.);

Б) Фортепіанним жанрам приділяється дослідницька увага у зв'язку з творчістю конкретного композитора чи групи композиторів, течії, напрямку, школи (наприклад, роботи К. Зенина, присвячені фортепіанній мініатюрі у творчості європейських композиторів-романтиків [61], праця Дж. Каллберга про фортепіанні ноктюрни Ф. Шопена [214] тощо);

В) У центрі уваги автора знаходиться один конкретний жанр фортепіанної музики, або невелика група жанрів, які вивчаються і в діахронічному, і в синхронічному планах. Цей тип дослідження зустрічається досить рідко. До нього належить, наприклад унікальна праця Н. Горюхіної, присвячена жанру (а також і композиційному типу) сонати [46]. До рідкісних робіт такого плану відноситься також дослідження В. Клина [65; 66], де розглядаються функціональні і структурні взаємини між провідними жанрами української фортепіанної музики.

Як ми помітили, в більшості музично-історичних робіт, присвячених фортепіанній музиці, згадки про музичні жанри мають несистематичний характер. Як правило, опис того чи іншого жанру не дозволяє уявити устрій всієї музичної практики певної культури у цілісності поєднання її родів і видів. Отже, існує потреба в системних дослідженнях фортепіанної музики. Усвідомлюючи це, ми постараємося дещо наблизитися до вирішення масштабної наукової задачі цілісного теоретичного опису жанрів фортепіанної музики.

Опорою для даного напрямку дослідження служить досвід систематичного опису жанрового устрою художньої практики, накопичений в мистецтвознавстві. Естетична думка здавна прагнула представити різні жанри мистецтва у вигляді деякої цілісності. Одна з перших цілісних моделей жанрової системи мистецтва була народжена архаїчним міфопоетичної мисленням. Йдеться про давньогрецьке сімейство муз під керівництвом Аполлона Музагета. Кожна з муз уособлювала деякий вид мистецтва або (що у даному випадку те ж саме) певний жанр, самостійність якого була очевидною для стародавніх греків.

В логічно стрункому вигляді цілісно-типологічний підхід до родів і видів мистецтва був реалізований в «Поетиці» Аристотеля. У цій праці вся практика мистецтва представлена у вигляді декількох логічно співвіднесених родів: епосу, драми, лірики і комедії (розділ роботи, присвячений комедії був, на жаль, втрачений). Незважаючи на стародавність, а також деякі

незрозумілості і недосконалості розробленої Аристотелем жанрової системи, названі категорії зберігають свою високу евристичність і актуальність в сучасному мистецтвознавстві. Вони досить часто використовуються музикознавцями. Наприклад, вирази «комічна опера», «лірична п'єса», «епічний симфонізм», «лірико-епічна кантата» і ін.).

В середні віки в Європі, в церковній і університетській науці, цілісно-типологічний підхід Аристотеля знайшов своєрідне відображення в уявленні про три роди музики. Таке уявлення, майже без індивідуальних рис розбіжності, відбите в трактатах Кассіодора, Ісидора Севільського, Гвідо з Ареццо та ін. учених. Його можна проілюструвати висловлюванням Боеція: «Перш за все, тому, хто розмірковує про музику потрібно, очевидно, сказати, скільки видів музики налічують ті, хто її вивчають. Таких видів три. Перший вид – це музика світова (*mundana*), другий – людська (*humana*), третій – заснована на тих чи інших інструментах (*instrumentalis*), як-то: кіфарі, флейтах та інших, які наслідують кантиленному співу» (Цитується за В. Шестаковим [107, с. 110]). Авреліан з Реоме (IX століття) висловив своє уявлення про цілісність музики майже тими ж словами: «Визнають три роди музики: світову, людську і ту, яка виходить з інструментів» [там же, с. 172].

Мислителі епохи Відродження і Просвітництва поступово звільнилися від охарактеризованого догматичного розчленування музики на три види. Старе стереотипне уявлення про «світову музику» стало розумітися як метафізична доктрина. Одним з перших, як зазначалося вище, на шлях нового типологічного осмислення музики став паризький магістр, яскравий представник «епохи чинквеченто» Іоанн де Грохео (його трактат «Музика» був створений близько 1300 г.). На підставі безпосередніх спостережень і накопичених позитивних знань про музичну практику вчені епохи Відродження (Глареан, Дж. Царліно, В. Галілей) і подальшого періоду європейського Просвітництва створили ряд доктрин, в яких музичне мистецтво було охоплене цілісним поглядом і представлено реальними

типами творів і видами музикування, більшість з яких мають всі ознаки жанрів у сучасному теоретичному розумінні цього слова.

У художній практиці були виявлено і певним чином позначено п'ять широких областей: а) музичний фольклор (обряди і побут селянської громади); б) ритуальна (духовна) музика християнської церкви; в) театральна музика (опера та інші музично-сценічні жанри); г) повсякденна побутово-обрядова і розважальна музика міського населення; г) світська (переважно розважальна за функцією) аристократична музика. У широких «прикордонних зонах» між цими областями також виникали стійкі за жанровими ознаками класи музичного продукту.

Інтенсивний процес жанрового генезису в країнах Західної Європи в XVII-XVIII ст. дав підстави для розвитку авторської, або, як ще кажуть, композиторської музики, призначеної для слухання як самостійного і самодостатнього виду діяльності людини. Цей напрямок жанрового філогенезу сприяв формуванню професії музиканта-виконавця, а також соціально-культурної групи любителів музики, освічених слухачів. Дана ситуація дозволила вченим XIX-XX ст. вирізнити в надрах музичної практики жанрову сферу так званої «чистої музики» (одними з перших про чисту музику заговорили німецькі філософи йенської школи – В. Вакенродер, Л. Тік, Е. Гофман).

Слід оговорити, що в нашому дослідженні мова не йде про музику «чисту» в тому сенсі, що вона сприймається як «абсолютна», відірвана від «грішної землі», яка височить і перетворюється в «ідеальне, ангельски чисте мистецтво», що «... у своїй невинності не знає ні свого походження, ні мети своїх рухів...» [29, 176]. Абсолютна (чи ідеальна) музика – дуже ємний і цікавий вираз. Однак, він відрізняється неоднозначністю і високою семантичною складністю, що успішно охарактеризовано в статті А. Черноіваненко [177]). Також відмовимося від термінологічного звороту «чиста музика» (як правильно зауважив О. Соколов – «Це поняття оточене

туманом недоводок і неясності й» [141, с. 11]). Осмислення цих музично-естетичних категорій не входить до завдань нашого дослідження.

Будемо використовувати термін «автономна музика» (його англійський аналог – «*autonomous music*», німецький – «*autonome Musik*»)⁴. Він трактується в дисертації відповідно до його сучасного вживання у західноєвропейській літературі. Вираз «автономна музика» дослідники розуміють як антитезу до поняття «функціональна музика». З точки зору прийнятої в роботі концепції жанру, будь-яка музика має свою функцію, тобто свою роль, призначення в житті людини і суспільства. Таке розуміння не дозволяє поділити усі музичні твори і творчі акти на функціональні та не функціональні. Більш підходящими для нашого дискурсу є виразом є «утилітарна музика» (від латинського «*utilis*» - корисний, придатний). Функції музики, що належить даному класу, є чіткими і конкретними.

Твори, які ми відносимо до жанрової області автономної музики, не мають утилітарного призначення. Їх головна і специфічна функція – бути предметом художнього сприйняття. Друга ознака творів автономної музики: вони не потребують взаємодії з виразними засобами інших видів мистецтва (поезії, танцю, театру та ін.). Третя ознака є такою: в традиції європейської культури такого роду твори автономної музики, як правило, не є анонімними. Вони створюються конкретними професійними композиторами. Автономна музика може звучати у великих залах для сотень слухачів (сценічні концертно-симфонічні жанри) або в невеликих приміщеннях для одиниць або декількох десятків персон (камерні концертні жанри).

До якої області слід віднести жанри фортепіанної музики? Якщо судити про всю сферу фортепіанної музики з точки зору схематичної опозиції

⁴ За свідченням А. фон Масова, термін «автономна музика» оформився близько 1930 року як позначення художньої творчості (буквально – «способу виробництва»), яке не пов'язано із зовнішнім метою, але має основу в собі самому. ... Проведення відмінності між естетичною автономією і соціальною функцією музики привело в 1950-х роках до протиставлення автономної музики і функціональної музики» [221]. Автономну музику можна також охарактеризувати, користуючись термінологією Г. Бесселера, як *Darbietungsmusik* тобто – музику, що подається, пропонується (Н. Besseler, 1978). Деякі дослідники, наприклад О. Козаренко [69], користуються також терміном «артифіційна музика», отриманим від латинського слова *ars* - мистецтво (або від англійського *art* з таким самим значенням). Тобто, в буквальному сенсі вираз «артифіційна музика» може тлумачитися як «музика, що має художню якість». Це не представляється зручним, оскільки немає підстав позбавляти прояви прикладної музики якості художності, і не відносити її до мистецтва.

«утилітарність – автономія», то стає очевидним такий факт: фортепіанна музика має безпосереднє відношення до обох сфер музичного мистецтва. Утилітарна галузь фортепіанної музики представлена, скажімо, широким сегментом танцювальної музики, народженої в танцювальних залах, хореографічних класах. Потреба в музиці, що супроводжує танець, зумовила появу і швидке поширення фортепіанних творів у жанрах менуету, контрдансу, вальсу, польки, галопа та ін.; народила низку фортепіанних стилів (наприклад, регтайм, бугі-вугі). Потреба в музичному супроводі театральної вистави та кінематографічного сеансу склали помітний жанровий шар в музиці ХХ століття, де в ситуації великої свободи імпровізації, дозволеної піаністу-композитору, формувалися нові засоби музичної виразності. Така ж висока необхідність інструментального підкріплення людського голосу (соло, дуету, невеликого ансамблю) створила передумови для розвитку різноманітної сфери вокально-інструментальних жанрів. Помітну галузь регулярної практики утилітарного застосування фортепіано склав супровід до богослужіння, прийнятий в євангелічних церквах Європи і, особливо, в церковній практиці чорношкірого населення США. Менш значуще, але помітне застосування фортепіано отримало в громадських офіційних і неофіційних церемоніях (скажімо, виконання туша, весільних маршів і т.д.), а також в практиці арт-педагогіки і арт-терапії.

Автономна музика для фортепіано репрезентована величезним числом творів і великим жанровим розмаїттям. Перш за все, тут можна розрізнити галузі музики, яка створюється і виконується для великої маси слухачів, або для невеликої аудиторії, чи «для себе». Різноманітність галузей утилітарної та автономної фортепіанної музики представлено на схемі (рис. 1.3).

Є велика спокуса охарактеризувати ескізно окреслену картину жанрів фортепіанної музики як систему. Однак такий умовивід слід прийняти з великою обережністю як гіпотезу. На жаль, поняття жанрової системи поки не отримало статусу хрестоматійного і загальнозначущого терміна, хоча в різних контекстах воно зустрічається в музикознавчій літературі (теоретичні

судження щодо музично-жанрової системи є в монографіях Н. Герасимової-Персидської [43], М. Кагана [67], О. Соколова [141], у статтях Л. Березовчук [10], І. Тукової [150], Є. Чорної [176], С. Шипа [189] та ін.). Крім того, наведена вище схема репрезентує не стільки жанри, скільки екстра-жанрові (або мета-жанрові) області, в яких жанри народжуються та існують.



Рис. 1.3. Жанрові області утилітарної та автономної фортепіанної музики.

Тут ми стикаємося з проблемою неоднорівневості жанрових явищ і теоретичних уявлень про них. Цю проблему добре сформулював Є. Назайкінський: «... в музичній практиці жанром називають і рід, і різновид, і групу різних жанрів, і групи груп. Жанром називають і оперу, і арію, аріозо, каватину, що до неї входять. Сюїта, яка вважається і циклічною формою, і жанром, сама містить у собі п'єси різного жанру – наприклад, менует, сарабанду, гавот, жигу, алеманду і багато інших. Справа тут така сама, як і у випадку зі стилем. Ця багатозначність, до речі кажучи, відбивається і в

багатьох визначеннях, котрі тлумачать жанри як типи, класи, роди, види і підвиди музичних творів» [109, с. 70].

Компромісним засобом вирішення цієї проблеми є, на нашу думку, дослідження і теоретичне визначення ієрархічних стосунків між жанрами, субординація жанрових понять. Таке рішення наближає нас до системного підходу. Найважливішим його наслідком є твердження про те, що будь-який поодинокий музичний жанр є елементом певної множини, яка у свою чергу, входить до більш загального класу, тобто до жанру більш високого порядку. Для того, щоб теоретично впорядкувати купу різномасштабних жанрів і жанронимів, потрібно оперувати, як мінімум, трьома системними рівнями. Пропонується в якості робочих термінів прийняти універсальні категорії, мега-, макро- і мікро-жанру.

Якщо оцінювати з цього погляду клавірну сюїту, яку згадав Є. Назайкінський у наведеному вище висловленні, то цей жанр відноситься, умовно кажучи, до **макрорівня** системи фортепіанної музики (грецьке слово «макро» означає «великий»). У такому випадку менует, сарабанда, гавот і такі інші жанри слід віднести до **мікро-рівня** системи. **Мега-жанровою** сферою, в яку входить сюїта, є область автономної фортепіанної музики (приставка «мега» також означає по-грецьки «великий»). Якщо потрібно, можна міркувати й про жанровий «гіга-рівень» (цей неологізм утворений від грецького слова «γίγας», що означає «гігант»). Це може знадобитися для зіставлення мега-жанру зі всією сферою автономної інструментальної музики. Твердо підкреслимо релятивність пропонованих теоретичних маркерів, їх залежність від цілей і умов дослідження.

Звернемо також увагу на те, що ступінь цілісності будь-якого з жанрових класів може бути різною і варіюватися в широкому спектрі від конгломерату (якою є, наприклад, сфера популярної пісенно-танцювальної музики) до строго впорядкованої ієрархічної системи (якою є, наприклад, церковна музика). Стосовно жанрової системи церковної музичної практики доречно використання терміна «жанровий канон».

Розглядаючи можливості цілісно-системного підходу до фортепіанної музики, ми не можемо обійтися без звернення до поширеного в музичній науці підрозділу всієї маси родів та видів музики на два великі класи – «жанри первинні» і «жанри вторинні». Відразу ж оговоримо, що ці поняття не мають оцінного значення. Вони ніяк не пов'язані з художньо-естетичними або технічними достоїнствами музичних творів, що відносяться до названих класів.

Якими є причини і теоретичні підстави понять «первинні» і «вторинні» жанри? Неважко помітити, що багато творів з кола автономної фортепіанної музики носять назви жанрів, які відносяться до пісенного і танцювального фольклору, театральної музики, церковного ритуалу, музики міського побуту. Маються на увазі, наприклад, численні фортепіанні «пісні», «колискові», «балади», «менуети», «вальси», «хорали», «марші», «арії», «романси» тощо. Спостерігається й інше: фортепіанні п'єси автономної музики, які не пов'язані своєю назвою з жанрами прикладної взаємодіючої музики, досить часто виявляють глибокий зв'язок з ними на рівнях музичного стилю художнього тексту та його образного змісту. Нерідко, як вже йшлося вище, фортепіанний твір будується на матеріалі завершеної композиції, запозиченої зі сфери фольклору, популярної або духовної музики.

Ймовірно, спостереження багатьох випадків взаємодії властивостей різних жанрів в одному творі привели музикознавців до думки про два великі жанрові класи музичного мистецтва: «первинні» і «вторинні» музичні жанри. Зокрема, такої точки зору дотримувалися В. Цуккерман [171] і О. Сохор [142], з роботами яких пов'язують появу даних термінологічних зворотів в музично-теоретичній літературі. Під «первинними» музикологія розуміють ті жанри, що виникають в сферах фольклору, ритуальної та побутової музики, тобто у сфері утилітарно-прикладної музики. Перш за все, маються на увазі сфери танцю, пісні та маршу. Під «вторинними» розуміють такі жанри, що склалися в сфері професійної концертної музики. Подібна дихотомічна класифікація величезної сфери музичних жанрів створює відому теоретичну

незручність. Її можна продемонструвати на прикладі альбому «Мазурок» Ф. Шопена. До якого жанру належать ці твори? Якщо судити, виходячи з назви п'єс і з якості музично-інтонаційної лексики, то вони відносяться до польських народних танців, тобто до сфери первинних жанрів. Однак, з огляду на те, що п'єси «Мазурки» створені професійним композитором, не пов'язані з реальною танцювальною практикою, призначені для естетично освіченого слухача, якому не прийде в голову пуститися в танок під час звучання цих творів, то дані п'єси слід віднести до області вторинних музичних жанрів. Як вийти з цього класифікаційного протиріччя?

Задовільне вирішення проблеми нам бачиться в зверненні до введених раніше типологічних понять номінального, фактичного і стилізованого жанру. Ми можемо сказати, що номінально п'єси Шопена відносяться до сфери первинних музичних жанрів, фактично вони є концертними п'єсами і в цьому сенсі належать області вторинних жанрів, тобто – множині творів автономної музики. У той же час, у значній кількості п'єс Шопен відтворює добре знайомі, впізнавані елементи стилю фольклорних («сільських») мазурок, викликаючи в уяві яскраві образи первинного жанру (ор.6 №3, ор. 7 №1, ор.68 № 3 та ін.). Здається, що подібне пояснення дозволяє уникнути незручності дихотомічного поділу музичних жанрів на первинні і вторинні.

Висновки до першого розділу

На підставі вивчення робіт, присвячених проблемам теорії та історії музичних жанрів, стилів і образного змісту музики, встановлено наступне:

Поняття *жанру* здавна є однією з основних категорій історичного і теоретичного музикознавства. У будь-якій зі своїх численних інтерпретацій жанр виступає як типологічне поняття. Музичний жанр є типом твору або музично-творчого акту, що характеризується єдністю функціональних, екзистенційних, морфологічних і образно-змістовних властивостей.

Кожному музичному жанру притаманний свій стиль. *Жанровий стиль* визначено як *систему засобів художньої виразності, творчих прийомів і образів (сми́слів, значень), що обумовлена культурними функціями та екзистенцію музичних артефактів і творчих дій.*

Жанрова образність (жанрова семантика) визначена як складний комплекс образних вражень, уявлень і оцінок, зумовлених типовими функціональними, екзистенційними та морфологічними властивостями музичного артефакту. Жанрова образність «віддзеркалює» реальні роди і види музичної практики, тобто реалії буття людини і суспільства. Це дозволяє композиторам використовувати в своїх творах формальні ознаки музичного жанру як загальнозрозумілі художні знаки, що мають об'єктивне значення.

Виявлено два композиторські методи актуалізації жанрової образності в музичному творі, а саме: *імплікація* та *стилізація*. Метод жанрової імплікації втілюється у різних техніках та жанрах автономної музики, насамперед у цитуванні, колажі, аранжуванні, обробці та фантазії. Ці жанрові (та музично-технологічні) явища відрізняються ступенем і якістю використання в творах сприйнятого ззовні музичного матеріалу.

Запропоноване в роботі поняття *жанрової стилізації* визначається як відтворення морфологічних властивостей-ознак певного жанру в формі твору, який за підставами номінації, функції та екзистенції відноситься до іншого музичного жанру.

Встановлено, що віднесення конкретного музичного твору до певного жанру (жанрова атрибуція) має здійснюватися на основі комплексної оцінки ознак *номінального, фактичного і відтвореного* жанрів. Можливість з'єднання в межах завершеного тексту музичного твору властивостей-ознак різних жанрів складає передумови для художнього феномена *поліжанровості*.

Уточнено теоретичні уявлення про утилітарні і автономні, первинні та вторинні жанри музичного мистецтва. Встановлено, що фортепіанна музика

може обґрунтовано розглядатися як система, утворена жанрами різних рівнів (мега-, макро- і мікрожанрами) і репрезентована жанровими класами утилітарної та автономної музики.

Представлені поняття і положення конкретизують заявлений жанрово-семантичний підхід до вивчення фортепіанної музики європейських і китайських композиторів.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВА ОБРАЗНІСТЬ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

Даний розділ ставить за мету виявлення типів і творчих методів актуалізації жанрової образності в творах сольної фортепіанної музики європейської традиції, встановлення особливостей здійснення цього виду образного змісту в фортепіанній творчості композиторів ХХ століття.

2.1. Формування сфери жанрової образності в європейській фортепіанній музиці

Підрозділ містить стислий нарис історії розвитку жанрової системи європейської фортепіанної музики в аспекті жанрової образності.

На першому етапі розвитку (умовно: XVIII – перша чверть XIX ст.) значний вплив на цей процес справили жанри органної, клавесинної та лютневої музики. Разом з тим, відчутним був і вплив прикладних жанрів церковного обряду, світського побуту та селянського фольклору. Це обумовило вже на початку історичного шляху фортепіанної музики надзвичайно широкий спектр жанрової образності. Як на першому етапі, так і на всьому протязі історичного шляху, важливе місце в розвитку фортепіанної музики займали жанри, засновані на творчому принципі імплікації матеріалу. Найбільш ранні зразки втілення цього принципу – аранжування, тобто перекладання для фортепіано готових творів інструментальної та вокальної музики.

На другому філогенетичному етапі (епоха романтизму: друга чверть XIX – початок ХХ ст.) домінуюче положення зайняли жанри, для яких була типова лірична і драматична образність, які спиралися на жанрові стилі «співучості» і «танцювальності». Романтична доба ознаменована розквітом найбільш репрезентативних жанрів фортепіанної музики: сонати, пісенно-танцювальної та програмної сюїти, прелюдії, етюд, балади. Найважливішим

і дуже динамічним у своєму розвитку фортепіанним жанром і, відповідно, композиційною технікою була обробка мелодійного матеріалу, запозиченого зі сфери прикладної музики, або з творів автономної музики. У зв'язку з цим, одним з найпоширеніших в сольній фортепіанній музики наприкінці XVIII – на початку XIX століть став жанр варіацій. Яскраві зразки, що репрезентують характерну для цього жанру образність і композиторську техніку, належать Л. Бетховену, Р. Шуману, Ф. Лісту, М. Глинці, Й. Брамсу, С. Рахманінову. Жанр варіацій став важливим «полігоном» для формування нових національних шкіл фортепіанної музики, зокрема української школи. Інший жанр, який отримав новий імпульс до розвитку в романтичну епоху – фантазія. Він також заснований на техніці імплікації музичного матеріалу, але, на відміну від обробки, надає композитору набагато більшої свободи його використання. Поширеними варіантами фантазії стали жанри віртуозної транскрипції (Ф. Ліст, К. Сен-Санс, Ф. Бузоні, Л. Годовський) і парафрази (Ф. Ліст), які зберегли генетичний зв'язок з бароковими фантазіями-токатами. Техніка і жанр аранжування не втрачають своєї важливої ролі до середини XX століття; їх життєздатність забезпечується потребою в репродукції творів симфонічної і оперної музики (тип *Klavierauszug-a*).

Третя доба (XX – XXI ст.) характеризується змінами у контенті жанрової системи європейської фортепіанної музики, а також у якості проявів жанрової образності в сольних творах для фортепіано. Перша риса нової доби – гальмування процесу розвитку і переосмислення традиційних жанрів, сприйнятих новими поколіннями композиторів від минулих епох. Найбільш репрезентативні для фортепіанної музики жанри – прелюдія, fuga, соната, сюїта, сюїта, етюд – зберігають свої важливі позиції в творчій практиці. При цьому, вони беруть на себе функцію «стабілізаторів» в умовах кардинальних змін в організації засобів музичного інтонування, народження нових музичних мов і стилів. Однак, це «заморожує» їх іманентний розвиток. Друга риса – девальвація в очах нових композиторів-новаторів чеснот жанрів прикладної музики, їх художньої образності. Для деяких авторів прикладні

побутові жанри стають художніми знаками з негативною конотацією (П. Хіндеміт, Д. Шостакович, А. Шнітке). З даною тенденцією корелює поява великої кількості творів, позбавлених жанрової конкретності, які не підлягають чіткій жанровій ідентифікації. Такими є, наприклад, опуси, що носять назву «Музика», «Музика для фортепіано», «Концертна п'єса» тощо. Разом з тим, при уважному вивченні фортепіанної музики минулого століття з'ясовується, що жанрова образність (в різних іпостасях і значеннях) зберігає свою вагомість і значущість у творчій практиці. У малому ступені це положення справедливе для творчості композиторів нововіденської школи, їх послідовників (серіалістів), adeptів електронної, конкретної, стохастичної, сонористичної, алеаторної музики. Однак представникам неокласицизму і неоромантизму (І. Стравінський, С. Прокоф'єв, П. Хіндеміт, Ф. Пуленк), неофольклоризму (Б. Барток, К. Орф, Г. Свиридов), постмодернізму (Л. Беріо, В. Сильвестров, А. Шнітке) притаманні твори, що виявляють щільні зв'язки з багатьма жанрами світової культури.

Жанрова образність – явище величезного, практично неохватного обсягу. Навіть за умови прийнятих нами часових і просторових обмежень досліджуваного об'єкта, уявляється неможливим репрезентувати його в цілісності і досить докладно. Разом з тим, поставлені в дисертації теоретичні завдання зумовлюють необхідність осмислення основних історичних етапів становлення та напрямків розвитку, що цікавить нас художньо-образної сфери. Вихідним «пунктом» історичного шляху даної семантичної сфери формально є 1700 рік. Згідно інвентарних книг палацу флорентійського князя Фердінандо Медичі, саме в цей рік придворний хранитель колекції музичних інструментів, відомий майстер Бартоломео Крістофорі створив фортепіано. Це був клавишно-молоточковий інструмент, здатний градувати гучність звуку. Багато дослідників намагалися вирішити цікаву задачу, а саме – простежити історичний шлях освоєння композиторами того часу технічних і образно-виражальних можливостей нового інструменту. Цьому питанню приділено особливу увагу в роботах А. Алексєєва [3], М.. Друскина [55],

Дж. Колдуола (Caldwall) [205] та ін. Фортепіано порівняно швидко увійшло в моду завдяки авторитету династії Медичі, а також його привабливим новим можливостям. У 30-х роках XVIII ст. з цим новим інструментом познайомився знаменитий німецький майстер Готфрід Зільберман, який на основі конструкції італійського фортепіано створив свої зразки, які незабаром були представлені на суд І. С. Баха.

Історичні дані свідчать про те, що перший твір, призначений спеціально для фортепіано, було написано в 1732 році. Це був цикл невеликих п'єс в жанрі старовинної сонати «12 sonatas da cimbalo di piano, e forte, detto volgarmente di martelletti» («Дванадцять сонат для чембало з гучними і тихими звуками, яке зазвичай називається молоточковим»), складений італійцем Лодовіко Джустіна (Lodovico Giustini).

Було б неправильно, проте, починати вивчення жанрової образності фортепіанної музики від цього твору. Добре відомо, що на перших порах фортепіано використовувалося для виконання вельми широкого клавірного репертуару - творів для різних видів клавесина (чембало, харпсіхорд, верджінал, спінет, епінет, флюгель) і клавикорда. Цей клавірний репертуар, в свою чергу, був дуже часто запозиченим з інших жанрових сфер інструментальної музики. За справедливим твердженням Алексєєва, «... клавірне мистецтво поступово набувало індивідуальних стильових рис. На початку свого розвитку воно зазнавало значний вплив органу і лютні - інструментів давнішої культури» [3, с. 13].

Важливо відзначити, що клавірний репертуар XVI-XVII століть вибірково адаптував зразки органної та лютневої музики до можливостей клавишно-струнного інструменту. Це ж можна сказати про часті випадки адаптації музики для духових інструментів і світської вокальної музики. В рядку жанрів інструментальної, хорової і сольної-вокальної музики, які зробили найбільший вплив на сферу клавірного репертуару, на перші місця слід поставити: *прелюдію*; віртуозну монументальну п'єсу (вона зазвичай називалася *токатю* або *фантазією*); *програмну п'єсу*; *інвенції*;

танцювальну сюїту і сонату. Далі ми розглянемо ці жанри за порядком. Однак будемо розуміти, що в найбільшому масштабі гіга-жанрової системи європейської клавірної⁵ музики всі ці жанри є різновидами мега-жанру фортепіанної концертної п'єси, призначеної для виконання у невеликому приміщенні (салоні, вітальні, палацовому залі) або у великій залі (філармонії, вокс-холу) перед освіченої публікою, яка готова і прагне присвятити себе уважному слуханню звукового артефакту.

Особливу роль у розвитку клавірної, а потім і власне фортепіанної музики зіграв жанр прелюдії. У «Музичному словнику Рімана» термін прелюдія пояснюється як «... вступ, введення, особливо хоральна прелюдія, а потім в переносному значенні (так як органісти для вступу часто вільно фантазували на тему хорального мотиву) будь-яка невелика вільна фантазія»⁶. Девід Ледбеттер – автор статті в «Словнику Гроува»⁷ - зазначає багатозначність терміна, який в своєму первісному значенні означав п'єсу, «яка передувала подальшій музиці, представляючи її лад і тональність». Він акцентує зв'язок прелюдії з інструментальною музикою: коріння *ludus* (в латинській *praeludium*) і *Spiel* (в німецькому *Vorspiel*), які означають «гру» на противагу «співу». Ще одна ключова якість жанру прелюдії – імпровізаційність (французьке слово *préluder* і німецьке *präcludieren* означають імпровізувати). Найбільш ранні нотовані прелюдії (середина XVI століття) призначалися для органу, звучання якого мало передувати хоровому співу під час богослужіння. Пізніше з'явилися лютневі прелюдії, які «... вирости з імпровізації і були засобом перевірки настройки інструменту і якості його тону, а також служили для розминки пальців музиканта (*Tastar de corde*)». Ледбеттер справедливо підкреслив також, що нотовані прелюдії часто мало дидактичний характер. Вони служили моделями для учнівських імпровізацій

⁵ Деякі автори органну музику вважають частиною «клавирной музики» (для цього є логічні підстави - ідентична клавіатура і універсальність багатьох музичних творів, виконання яких можливо як на органі, так і на клавишно-струнних інструментах). Однак інші критерії (техніка гри, тембр, артикуляція звуку, висотний лад, образність) дають вагомі підстави для принципового розрізнення сфер органної та клавирной музики.

⁶ Riemann Musik Lexikon. 3 Bd. - Mainz, 1967.

⁷ The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 20 volumes. Ed. by S. Sadie. - London, 1972-1980.

(в цій якості жанр прелюдії часто використовував І.С.Бах), знайомили початківців-музикантів з технічними прийомами композиції.

Характеризуючи історичну динаміку зміни значення терміна прелюдія, автор зазначає: «Оскільки імпровізація може охоплювати широкий спектр манер, стилів і технік, пізніше цей термін був застосований до різних формальним типів і п'єс невизначеного жанру» [там же]. У той же час, багато творів, які за всіма ознаками відповідали формальним, семантичним і оказіональним властивостям прелюдії, отримували інші жанрові імена (особливо в Італії та Південної Німеччини), як-то: *Intonazione*, *Intrada*, *Ricercare*, *Toccata*.

Серед найбільш знаменитих авторів органних, лютневих і клавірних прелюдій були К. Пауманн, Л. Клебер, Г. Коттер, Г. Нойзідлер, Д. Фрескобальді, Й. Свелінка, І.Я. Фробергер. Однією з вершин у розвитку жанру прелюдії стали твори Дітріха Букстехуде - знаменитого вчителя Й.С.Баха. Це були майстерно скомпоновані багаточастинні форми, в яких вільні віртуозно-імпровізаційні фрагменти поєднувалися з точно розрахованими поліфонічними побудовами в формі фугато і енергійними активно-моторними епізодами в «новому італійському смаку». Формальні властивості і образність прелюдій Букстехуде стали стильовим прототипом для геніальних творів І.С. Баха, а також багатьох клавірних творів наступних історичних епох. Стильові риси барокальної багаточастинної прелюдії з контрастними темами, складної композиторською технікою, віртуозним характером фактури проявляються в прелюдях Ф. Шопена, С. Рахманінова, К. Дебюссі, Д. Шостаковича та інших композиторів XIX-XX століть, чия творчість належить різним стильовим напрямкам і характеризується індивідуально неповторною стильовою манерою.

Своєрідною лінією в розвитку цього популярного жанру стали хоральні прелюдії, що сформувалися в практиці лютеранського богослужіння. Хоральна прелюдія (нім. *Choralvorspiel*), за визначенням Т. Кюрегян - це «... коротка органна хоральна обробка, що передує хоралу, який виконується

протестантською громадою. Хоральна прелюдія тяжіє до мініатюри, їй властиві камерність звучання, тонка виробленість деталей» [80]. Зразками подібних прелюдій можуть послужити п'єси зі збірки І. Кунау «Clavier-Übung» є (1689 г.). Специфічна особливість жанрового стилю хоральних прелюдій - вимога до цілісності мелодійної форми (гімну, псалма, духовного вірша), достатня прозорість фактури, що дозволяє чути провідний голос. Ця риса жанрового стилю притаманна фортепіанним прелюдіям романтичної епохи, де в основу композиції покладено народний наспів. Забігаючи наперед скажемо, що такі композиції поширені в китайській фортепіанній музиці.

Наступний жанр інструментального творчості епохи європейського Просвітництва, який визначив жанрово-стильовий вигляд клавірної, а потім і фортепіанної музики, будемо пов'язувати з жанронімом *токати*. Дослідники характеризують цей жанр як монументальний. «Саме в органному мистецтві – пише О. Алексєєв – зародився той монументальний стиль, який досяг найвищого розвитку в творах І. С. Баха. Стиль цей – паралель бароко в живопису та архітектури – почав формуватися ще у органістів XVI століття в творах, які отримували зазвичай назва токата (від італійського дієслова *tossare* – торкатися; мається на увазі дотик клавішею). Призначені в основному для виконання в церкві, ці твори, проте, не завжди мали культовий характер. Токати писали здебільшого для органу, на якому вони звучали особливо імпазантно. Нерідко, через брак в домашній обстановці органу, їх виконували і на клавірі» [3, с. 66].

Розглядаючи жанровий стиль токати, неважко виявити в ньому кілька формальних якостей і відповідних образних модальностей, які дозволяють вважати токатність важливим архетипом фортепіанної музики. До цих якостей належать: а) висока «середня швидкість» ритмічного процесу; б) домінування моторних, тобто правильно періодичних, особливо репетиційних ритмів; в) широкий масштаб і гнучкість варіювання гучності, щільності, обсягу звучання; в) активне використання тембро-регістрових і артикуляційних фарб. Токатний стиль передбачає високу майстерність

виконавця, його віртуозність, вміння справлятися з явними технічними труднощами інтонування. Ці засоби в комплексі створюють типовий для токатного жанру ефект енергійного, невпинної, цілеспрямованого, експансивного руху, амбівалентного щодо модальностей етичного виміру. Він присутній як жанрово-стильова домінанта в різних за стилем і образним строем творах, наприклад: в блискучій за колоритом, м'яко іронічній токаті К. Дебюссі, у ніжно-сумній та схвильованій токаті М. Равеля з циклу «Гробниця Куперена», в «лютій потужності» токати С. Прокоф'єва, або в національно-колеритній токаті А. Хачатуряна.

Жанронім *фантазія* цілком відповідає розглянутому типу творів лише на початковій стадії розвитку жанру. У музиці XIX-XX ст. фантазіями стали називати композиційно складні, монументальні твори вільні від жанрово-стильової та формальної (у вузькому розумінні форми) регламентації. При цьому токатність збереглася в фантазіях як стійка родова ознака, яка іноді проявлялася особливо чітко (наприклад, у фантазії М. Балакірева «Ісламей»).

Наступний жанр інструментальної, в першу чергу - клавірної музики, який увійшов найважливішою складовою частиною до фундаменту власне фортепіанного мистецтва, називається *інвенцією*. Ця назва, отримана від латинського слова *inventio* – винахід, вигадка, є досить умовною. Зазвичай воно використовується як «... позначення невеликої п'єси, яке вказує на роль в ній музичної винахідливості, вигадки – як щодо мелодики, так у відношенні до розвитку тематичного ядра, до побудови форми. Інвенція - лише одна з багатьох назв, які застосовувались для позначення невеликої сольної інструментальної п'єси, що відрізняється наступними жанрово-стильовими особливостями: а) майстерною поліфонічної або синтетичної фактурою, заснованої на техніці імітаційного і/або разнотемного контрапункту, часто з використанням техніки канонічної імітації та дзеркальних звернень; б) майстерним ладотональним розвитком форми, використанням тональних відхилень і хитромудрих модуляцій; в) опорою на функціональну систему гармонії, використанням різних типів гармонійного кадансу.

Образна палітра такого роду п'єс була не надто широкою. П'єси інвенційного характеру викликали образи емоційно стриманого роздуму, зосередження, релігійного чи пізнавального споглядання. Типовий образ інвенційних п'єс можна також охарактеризувати як нешвидкий, неспішний, складний і захоплюючий процес звукового руху, насичений імпульсами до розвитку і поверненнями до колишніх станів.

Прикладами ранніх зразків інвенційності можуть послужити твори в споріднених і формально подібних інструментальних жанрах ричеркара і канони. Обидва ці жанри, а точніше - обидва відповідні типи тематичної композиції, обґрунтовано вважаються попередниками фуги. В їх становленні особлива роль належить видатному італійському органістові і клавіристу Д. Фрескобальді.

До інвенційної жанрової області можуть бути віднесені також п'єси іспанського композитора Антоніо де Кабесона, звані «тьєнто». Показова спорідненість такої назви італійському жанроніму ричеркар. Іспанське слово *tiento* перекладається як дотик, обмацування. Загальний характер музики творів, «... написаних в жанрі тьєнто, в більшості випадків зосереджений, що викликає асоціації з роздумами, зануренням в духовний світ людини. При зовнішньої стриманості почуттів вони пройняті значною внутрішньою експресією» [3, с. 16]. Вищими формами прояву інвенційності слід вважати інструментальну фугу, канон і поліфонічний цикл. Ці жанри докладно вивчені і описані як в теоретичному, так і в історичному відношенні. Більш докладно про них піде мова в наступному підрозділі дисертації.

Найважливіший жанр клавірної музики – *пісенно-танцювальна п'єса*. Цей жанровий сектор представлений, по-перше, аранжуваннями фольклорних і світських танців. Давню історію мають також клавірні аранжування популярних пісень світського і релігійного характеру (канти, псалми, духовні вірші, рідше – музично-театральні твори (арії). Обидві ці жанрові «гілки» - найдавніші в історії клавірної музики. Вони представлені в «Кодексі Робертсбрідж», створеному близько 1360 року. Це найраніше (з відомих на

сьогоднішній день) письмова фіксація музики для клавіру. У кодексі містяться: а) запис пісенно-танцювальною п'єси у формі естампи⁸; б) дві обробки мотетів, прикрашених мелізмами. Є припущення, що подібна музика могла бути виконуваною на маленьких переносних органах [205].

В освоєнні клавіристом пісенно-танцювальною сфери важливу роль мав вплив лютневої музики. О. Алексєєв говорить про це наступне: «Лютнева література складалася переважно з невеликих пісенно-танцювальних п'єс. Мелодія їх ґрунтувалася на простих інтонаціях. Віртуозний елемент проявлявся у прикрашеннях мелізми мелодійного голосу» [3, с. 68]. В епоху стрімкого розвитку камерної інструментальної музики в 17-18 століттях обробка танцювально-пісенних мелодій стає чи не найбільш поширеним жанром. Танці рясно представлені в англійській (верджинальній), іспанській та, особливо, французькій музиці. Досить як приклад вказати на тисячі складених в ті часи клавірних менуетів, гавотів, курант, сарабанд, пасп'є, алеманд, полонезів, жиг, граундів та інших танців, які сьогодні зветься «старовинними».

Найбільш складним, багатим в технічному і образно-виразному розумінні жанром даного напрямку стала сюїта танців. «Уже в XVI столітті - пише А.Алексєєв - лютністи нерідко об'єднували танці парами - зазвичай повільний дводольний і більш рухливий тридольний (наприклад, павана і гальярда). Це послужило підготовчим етапом до розвитку великої інструментальної форми - сюїти»[там же].

Відзначимо, що всій історії клавірного виконавського мистецтва супроводжує прагнення до досягнення кантиленного ефекту, хоча очевидно, що в порівнянні з іншими інструментами клавесин і клавікорд володіли низькими «здібностями до співу». Проте, репертуар цих інструментів включав обробки популярних пісень. Назвемо як приклад «Нотний зошит»

⁸ Т. Кюрегян визначає естампі (франц., Англ. Estampie, ньому. Estampie, італ. Istampita, іспан. Estampida, лат. Stantipes) як одну з «... найважливіших форм західно-європейської інструментальної музики 13-14 вв., що складається зазвичай з 5-6 мелодійних фраз, кожна з яких повторюється зі зміненним закінченням» [Музична енциклопедія, т. 6]. Ця формальна характеристика естампі безсумнівно вказує на її пісенно-танцювальну природу.

Ганни Магдалени Бах, в яку І.С. Бах включив аранжування духовних віршів «Ich habe genug», «Wie wohl ist mir», іронічної пісні «Erbauliche Gedanken eines Tabakrauschers» (композитор позначив всі ці п'єси жанронімом Aria), а також ряд хоральних аранжувань (Choral). Безсумнівно, що ці зразки – не випадкові елементи у цій оригінальній збірці. Вони служили не тільки розвагою, а й завданням навчання зв'язної гри, вмінню виконавця досягати співучого звучання.

Фортепіано відкрило найширші додаткові можливості для адаптації і обробок безмежної області пісенно-танцювальної музики. Перкусійні здатності фортепіано дали можливість успішно моделювати характерну звучність інструментів і ансамблів, які супроводжують танці всіх народів світу, в тому числі і виключно складну ритмічну тканину ідіофонів і мембранофонів Азії, Африки, Латинської Америки, ритміку джазу. Видатними зразками адаптації жанрів танцювальної музики для фортепіано є екосези і контрданси Ф. Шуберта, мазурки, полонези та вальси Ф. Шопена, норвезькі танці Е. Гріга, угорські танці Ф. Ліста, Й. Брамса і Б. Бартока, слов'янські танці М. Глінки, М. Лисенка, А. Дворжака, Б. Сметани, іспанські танці І. Альбеніса та Гранадос та ін.

Нові співочі можливості фортепіано відкрили епоху чудових адаптацій творів пісенної сфери – романсів, німецьких Lied, оперних арій, хорів і ін. Прикладами можуть послужити пісенні теми сонат Л. Бетховена і Ф. Шуберта, «Пісні без слів» Ф. Мендельсона. Семантика цієї жанрової області настільки широка і різноманітна, що її можна охарактеризувати в загальному вигляді лише найзагальнішими словами, як-то: а) «дансантист», «енергійність», «моторність» або «пластичність» руху; б) «кантиленність», «розспівність», «вокальність», «декламаційність» і т. п. Наперед зазначимо, що область пісенно-танцювальної музики має особливе значення для всіх національних шкіл Азії, Америки та Африки, які отримали можливості розвитку в ХХ столітті.

Під впливом інструментальної, головним чином лютневої музики в клавірній літературі набули широкого поширення п'єси в формі варіацій. За своїм походженням жанр клавірних варіацій сходиться, з одного боку, до вокальної або танцювальної п'єси, яка повторювалася з деякими змінами фактури або до мелодійних прикрас основної мелодії (повторне викладення називалося «дублем»). З іншого боку, формування цього жанру пов'язано з інвенційністю – винаходом нової форми на основі первісної композиції. Виклад одного або декількох дублів початкової п'єси демонстрував уважним слухачам технічну майстерність композитора.

В якості перших зрілих зразків варіаційного жанру в клавірній музиці зазвичай виділяють п'єси А. Кабесона, які звалися *диференсіас* (від іспанського *diferencia* різниця відмінність). В основі таких композицій були іспанські, італійські, французькі теми. За свідченням О. Алексєєва, «окремі варіації ще мало індивідуалізовані. Протягом циклу переважає плавний безперервний рух, який активізуються почергово в різних голосах» []. Образною домінантою таких п'єс була споглядальність, зосередженість, делікатність емоційної експресії, витонченість музично-мовного висловлювання. Цей характер був притаманний варіаційним циклам епохи рококо, що спираються на пісенно-танцювальні жанри. Більш рідкісні зразки - такі, як цикл «Гольдберг-варіацій» І.С. Баха в образному плані схилялися до полюса майстерної інвенційності.

В епоху фортепіано на основі варіаційного принципу формоутворення склався інший різновид жанру варіаційного циклу. Його особливості - великий масштаб (за рахунок кількості варіацій і обсягу кожної з них); більш високий ступінь індивідуалізації частин (тобто, ступінь їх фактурного, динамічної, темпової, артикуляційної, ладової відмінності). В образно-виразному сенсі фортепіанні варіації класико-романтичної епохи стають в кращих своїх зразках врівень з сонатним циклом. До найбільш значних творів для сольного фортепіано в жанрі варіаційного циклу відносяться «32 варіації» і «33 варіації на тему Діабеллі» Л.В.Бетховен, «Варіації на тему АВЕГГ» і

«Симфонічні варіації» Р. Шумана, Варіації Й. Брамса на теми Н. Паганіні, Р. Шумана і Г. Генделя, варіації Ф. Ліста на теми опер Моцарта та Верді. Семантика цього роду варіацій характеризується гранично широким діапазоном вираження психологічних модальностей (які нерідко доходять до рівня антагонізму), динамічністю, «сюжетністю» розвитку музичної думки.

Надзвичайно показовий, можна сказати специфічний для сольного клавірного мистецтва жанр програмної мініатюри сформувався раніше всього в творчості англійських композиторів-верджиналістів - Вільяма Берда, Джона Булла, Орландо Гіббонса. Поряд з паванами, гальярдами, прелюдіями, які склали зміст першого опублікованого збірника верджинальних п'єс («Parthenia», 1611), вони створювали п'єси програмного характеру. Маються на увазі твори, які мають конкретний предмет художнього відображення, позначений заголовком. До таких відносяться, наприклад: «Битва», «Насвистування візника», «Дзвони» В. Берда.

Цей жанр клавірного твору отримав розвиток у французьких, німецьких, італійських і інших клавесиністів, що представляють національні композиторські школи Європи. Неможливо охопити весь великий горизонт образів програмних клавірних п'єс. Серед них можна зустріти: пейзажі («Пастораль» Ф. Куперена, «Вихори» Ж.-Ф. Рамо); портрети («Флорентійка», «Похмура», «Сестра Моніка» і «Дівчина-підліток» Куперена, «Селянка» і «Циганка» Рамо); побутові сценки («Женці», «Складальниці винограду», «В'язальники» Куперена); образи фауни («Зозуля» К. Дакена). Особливістю жанрового стилю програмної мініатюри є широке застосування засобів музичної звукопису, зокрема звукоімітативність («Будильник», «Щебетання» Куперена, «Тамбурін» Рамо, «Сопілка» Ф. Дандріє).

Загальні семантичні властивості цієї жанрової області: характеристично, витонченість манери висловлювання, прозорість колориту, рясна прикраса мелодійного рельєфу, точність і завершеність, але, разом з тим, деяка недомовленість, незавершеність мініатюри.

Синтез властивостей пісенно-танцювальною сюїти і програмної мініатюри породив спочатку рідкісний тип клавірної музики, а саме - багаточастинну програмну сюїту. Один із прикладів – сюїта «Юні роки» Ф. Куперена. Подібні експерименти привели композиторів романтичної пори до створення великих сюїтних творів для фортепіано (іноді з ознаками сюжетної драматургії), складених з танцювальних, пісенних, токатних, імпровізаційно-прелюдійних частин, з включенням програмних мініатюр. Прикладами можуть бути «Карнавал», «Метелики», «Віденський карнавал» Р. Шумана, «Картинки з виставки» М. Мусоргського, «Пори року» П. Чайковського, «Бергамаська сюїта» К. Дебюссі, «Могила Куперена» М. Равеля. Загальною властивістю семантики цього жанру є монументальність, концептуальна зв'язність частин, яскравість, неповторна індивідуальність, контрастність пов'язаних образів.

Найважливіший жанр клавірної, а потім і фортепіанної музики – соната. Складність його об'єктивного теоретичного опису полягає в тому, що цей жанр інтенсивно розвивався, змінюючись вельми значно, як відносно властивостей форми (масштаб, тематична і тональна будова, фактурний устрій), так у відношенні до образної семантики. Строго кажучи, слід визнати факт існування як мінімум чотирьох різних жанрів клавірної музики, що звуться сонатою, і що виникли в різні часи в різних умовах.

Маються на увазі:

1. Старовинна одночастинна клавірна соната, яка позначалася різними жанронімами: «вправи» («*essercizi*» у Д. Скарлатті), «токата» («*toccatas*» у Кьяйя (*Della Ciaia*)), «етюд» і «дивертисмент» («*studio*», «*divertimento*» у Ф. Дуранте) тощо. Загальна формальна ознака жанрового стилю старовинної сонати для більшості творів цього роду – однотемна або двухтемна композиція з двома розділами (перший - більш компактний - містить експозицію головної теми і модуляцію в побічну тональність, другий розділ містить розробку і репризу головної тональності). Образність творів цього жанру (навіть, які належать одному композитору) дуже різноманітна. Загальні

семантичні риси старовинних сонат - яскрава барвистість, блиск і оригінальність головних образів; бадьорий психічний тонус вираження, ефектність змін характеру інтонаційного висловлювання; нерідко зухвалі і приголомшливі контрасти, разом з тим чутливість, грайливість і меланхолійність.

2. Класична багаточастинна фортепіанна соната. Її формально-стильові ознаки - циклічна будова (3 або 4 частини); перша частина скомпонована у вигляді тричастинної репрізної композиції (сонатне *allegro*), середні частини - у вигляді складної тричастинної репрізної форми, фінал - рондальна або рондо-сонатна композиція. Образний лад класичної сонати до деякої міри (в залежності від автора, часу і місця створення) регламентований традицією трактування першої частини як напруженого драматичної дії, насиченого контрастами і бурхливими змінами емоційної модальності; повільної частини - як ліричного, лірико-філософського висловлювання; помірно рухомої або швидкої середньої частині - як прояви танцювальної безтурботності або моторної активності, грайливості; фіналу - як життєствердного прояву життєвої сили, енергії, оптимізму. Відзначимо, що ця загальна образна установка проявила себе в сонатних композиціях представників молодих національних композиторських шкіл, зокрема – китайських композиторів.

3) Романтична (починаючи з останніх сонат Л.В. Бетховена) і постромантична соната, вільно синтезує різні принципи побудови композиції, варіює кількість частин в циклі (іноді сплавлялися їх властивості в межах однієї частини). Сонати цього періоду досягають масштабів, порівнянних з симфоніями (наприклад, «Соната сі-мінор» Ф. Ліста). Історико-стильові типи сонати чудово описані в монографії Н. Горюхіна [46], а також у багатьох інших джерелах.

Охоплюючи єдиним поглядом представлені вище жанри музики для клавишно-струнних інструментів, відзначимо одну важливу для даного дослідження обставину. А саме: з самого початку, і на всьому протязі історичного шляху одним з найпоширеніших і впливових архетипів

фортепіанної музики були жанри, засновані на запозиченні і використанні композиційного матеріалу з інших жанрових сфер музичного мистецтва.

Епоха власне фортепіанної музики мало оновила жанровий склад творчої практики. Майже всі жанри періоду 19 і початку 20 століть мають витоки в клавірної музиці двох попередніх століть. Лише кілька повсюдно поширених в Європі фортепіанних жанрів можуть бути з відомою обережністю названі новими. До них відносяться: транскрипції і монументальні фантазії.

Як змінилася жанрова система фортепіанної музики в ХХ столітті? Це питання заслуговує окремого капітального дослідження. Деякі відповіді ми сподіваємося висловити у наступному підрозділі роботи.

2.2. Жанрова образність в поліфонічних фортепіанних творах композиторів ХХ століття.

Перш, ніж перейти до аналізу конкретних музичних творів, пояснимо причини того, що серед величезної маси родів і видів фортепіанної музики ми відібрали для аналітичного вивчення жанрової образності твори, що відносяться до області поліфонічної музики. При цьому основна увага приділена творчості композиторів ХХ століття.

Перша причина відбору аналітичного матеріалу полягає в тому, що музика ХХ століття радикально відрізняється від творчої спадщини попередніх епох розвитку музичного мистецтва. Відмова від мовних норм, що склалися в класичну епоху, відкриття нових музично-виразних засобів в творчих експериментах композиторів рубежу ХІХ-ХХ століть і утвердження принципу майже необмеженої свободи індивідуально-композиторського мислення в наступні десятиліття зумовили радикальне оновлення як щодо устрою форми (фонології, морфології, лексики, синтаксису, композиції), так і в сфері образного змісту музичних творів.

Однак, як ми переконалися в процес дослідження, сучасна музика аналізується переважно в таких аспектах: а) естетики музичного мистецтва (особливості світогляду, світорозуміння, художнього мислення, творчого акту, музичного продукту, соціокультурних функцій мистецтва, нонконформізму і конформізму, консерватизму і модернізму і т. д.); б) теорії музичної мови (питання ладової організації, гармонії, ритміки, фактури, тембрових засобів і ін.); в) технології композиції (техніка серійної, пансерійної, модальної, алеаторної, алгоритмізованої тощо. композиції).

Набагато рідше дослідники торкаються питань образного змісту творів. Створюється враження, що це аспект або занадто важкий, або недоречний. З тим, що він важкий ми згодні. Але думка про те, що сучасну музику не варто вивчати з точки зору її образного змісту, ми принципово відкидаємо. Фортепіанна музика ХХ століття відрізняється великою різноманітністю форм, жанрів, стилів, а також яскравих індивідуальних художньо-образних концепцій. Велике число фортепіанних творів, які увійшли в світову скарбницю музичного мистецтва саме завдяки своїм художньо-образним достоїнствам. Цю сторону сучасної музики необхідно досліджувати і робити надбання широким масам професійних музикантів і любителів мистецтва.

Другий чинник, який зумовив вибір поліфонічних фортепіанних творів для аналізу, пов'язаний з семантичними особливостями цієї жанрової сфери європейської музики. Зокрема, цикли прелюдій і фуг викликають особливий інтерес в аспекті проявів жанрової образності тому, що в цьому роді фортепіанної творчості подібні прояви представляються менш імовірними, ніж в жанрах автономної музики, безпосередньо пов'язаних з родами і видами музики прикладної (танцями, піснями, маршами, гімнами і ін.). Тобто, поліфонічні твори, що репрезентують з найбільшою визначеністю сферу «чистої», автономної музики - це самий «невдячний» матеріал для демонстрації образності, обумовленої жанровою стихією музичної культури.

Отже, виявлення проявів жанрової образності в поліфонічних фортепіанних опусах буде свідчити про те, що цей пласт музичної семантики

має загальне, універсальне значення, що він заслуговує на спеціальну дослідницьку увагу. Також можна передбачити, що жанрова образність, виявлена в європейській музиці, повинна проявитися і в фортепіанних творах китайських композиторів.

По-третє, вибір для аналізу жанрової образності поліфонічних творів, написаних у ХХ столітті, становить особливий інтерес для виконавської практики та фортепіанної педагогіки, зокрема для практики музичного виконавства та освіти в Китаї. Виконання поліфонічних циклів становить важку задачу для піаніста-інтерпретатора. Складності виконання поліфонічної музики пов'язані з особливими вимогами до техніки піаністичного туше, підлеглого вимогам чіткої й виразної артикуляції і фразування елементів багатоголосної фактури, з виконанням точно розрахованого темпорального плану звукового втілення композиції, із забезпеченням необхідного балансу між однорідністю та оновленням характеру звучання тощо. Ці виконавчі завдання особливо важкі для китайських студентів, слуховий досвід яких заснований переважно на одноголосній і гетерофонічній музиці, а знання фортепіанної музики спирається головним чином на класичні і романтичні твори гомофонно-гармонійної фактури.

Саме тому їм так важко дається освоєння фортепіанних поліфонічних творів. Ще більш важким завданням для майбутніх піаністів з Китаю та інших азійських країн є інтерпретація поліфонічної музики композиторів ХХ століття, естетичні якості і художня семантика якої їм не цілком зрозумілі. У цій ситуації істотними стають жанрово-стильові властивості музичної форми, які можуть бути виявлені в поліфонічних творах різного ступеня новизни і складності їх музичної мови.

Таким чином, представляється виправданим і доцільним аналіз ряду поліфонічних творів композиторів ХХ століття в ракурсі жанрової семантики «з далеким прицілом» на можливість використання отриманих результатів в музично-освітньому процесі.

Тепер звернемося до властивостей фортепіанного поліфонічного мікроциклу «прелюдія-фуга». Цей жанр склався протягом XVII-XVIII століть (в епоху Бароко), прийшов в занепад в епоху класицизму-романтизму (XVIII-XX ст.), А потім знову став актуальним, можна сказати - пережив своє відродження у творчості композиторів XX століття. До знаменних і видатних творів даного жанру відносяться фортепіанні поліфонічні цикли В. Бібіка, В. Задерацького, К. Караєва, А. Караманова, П. Хіндемита, М. Скорика, С. Слонімського, М. Тіца, А. Хачатуряна, Д. Шостаковича, Р. Щедрина.

Спільними властивостями творів в цьому жанрі творчості є:

1) Функціональна автономність музики. Фортепіанні поліфонічні п'єси призначені для уважного слухання в спеціальних умовах (концертного залу, музичного салону, вітальні) із загальною метою проникнення в задум композиції, отримання художньо-образних вражень і естетичної насолоди (можуть бути також інші цілі сприйняття, обумовлені, наприклад, професійним інтересом до устрою форми або процесу виконання, але вони відносяться до винятків).

2) Поліфонічний склад викладу. Представлений усіма видами поліфонічної фактури (гетерофонія, разнотемний та імітаційний контрапункт) він домінує над іншими музичними складами. У фугах він набуває, як того диктує техніка і логіка композиційної форми, тотального характеру. Разом з тим, є багато прикладів того, що в прелюдіях використовуються монодійний і гомофонно-гармонічний типи викладу, що створює можливості для значного розширення кола художніх образів.

3) Прелюдія і подальша фуга зазвичай звучать в одній тональності, але рідко в одному характері. Ефектність мікроциклу майже завжди полягає в тому, що з'єднані п'єси відтіняють і доповнюють одна іншу, контрастують між собою.

4) Прагнення композитора до з'єднання ряду мікроциклів «прелюдія-фуга» в макроцикл, який об'єднує попарно пов'язані п'єси в одну багаточастинну композицію сюїтного типу. В основу макроциклу кладеться

принцип тонального, тематичного, образно-виразного, жанрового і (рідко) стильового контрасту сусідніх макроциклів. Кількість п'єс у макроциклі, принцип їх з'єднання, чергування і контрастування, драматургічний план цілого варіюється в широких межах.

Охарактеризовані функціональні і морфологічні властивості обумовлюють жанровий стиль мікроциклу «прелюдія-фуга» і його типову жанрову образність, притаманну всім творам цього роду, незалежно від властивостей музичної мови, масштабу композиції, історичної, етнічної, індивідуально-композиторської стилістики.

Зазвичай поліфонічні п'єси мікроциклу позбавлені будь-якої конкретної образно-змістовної програми, здатної направити сприйняття слухача і виконавця. Дуже рідко нотний текст поліфонічних п'єс містить програмні заголовки, авторські присвяти або розгорнуті словесні ремарки автора щодо характеру виконання. Як правило, єдиними образно-семантичними показниками служать жанрові назви: фуга, канон, прелюдія, інтерлюдія, постлюдія і ін. Зауважимо, що подібні лексеми неоднозначні. Вони служать позначеннями не тільки жанрів, але також композиційних типів і принципів формоутворення. «Фуга», наприклад – це, по-перше, позначення того принципу твору імітаційно-поліфонічної тканини, який почав розроблятися ще в епоху Відродження. По-друге, це узагальнена назва цілого ряду типових композиційних структур (наприклад: фуга без інтермедій, стретна фуга, подвійна фуга і т.д.). Нарешті, цей спеціальний термін трактується як жанрове ім'я інструментальної або вокальної п'єси, що має певні формальні ознаки фактурного і композиційного устрою. Внаслідок цієї множинності значень, жанроніми поліфонічних п'єс не надто здатні прояснювати і конкретизувати для піаніста-інтерпретатора художньо-образний зміст останніх, хоча свою функцію установки сприйняття вони завжди виконують успішно.

У зв'язку з високою стійкістю комплексу властивостей жанрового стилю і «власної» жанрової образності, з огляду на незначність семантичної ролі жанрових імен поліфонічних фортепіанних п'єс, особливе значення для

художнього сенсу творів отримують ті образи, які забезпечуються жанрової стилізацією. Важлива семантична функція жанрової стилізації ясно видна вже в клавірній поліфонічній творчості композиторів епохи Бароко, зокрема – в прелюдях і фугах І.С. Баха. Причому, І.С. Бах був далеко не першим в цьому відношенні. Метод жанрової стилізації застосовувався його попередниками і старшими сучасниками. Яскраво виражена жанрова образність присутня в інструментальних творах Дж. Фрескобальді, Г. Шютца, Д. Букстехуде, Г. Генделя та багатьох інших композиторів. В їх клавірних і органних творах часто відтворюються стильові ознаки як первинних жанрів (танців, пісень, маршів, військової музики), так і вторинних, тобто сформованих у професійній композиторській практиці (арія, хорал, мадригал, мотет). Як точно зауважила Т. Ліванова, Бах і Гендель володіли «... майже всім надбанням жанрових виразних засобів» свого часу» [94, с. 186]. Нагадаємо, що мова йде про творчі методи (і відповідні техніки композиції), суть яких полягає у використанні в формі стійких типових властивостей-ознак того чи іншого жанрового стилю, що викликають у слухача певні образно-змістовні асоціації.

Так, наприклад, в прелюдях і фугах ДТК І. С. Баха дослідники відзначають абсолютно конкретні жанрові ознаки танців того часу: куранти (Прелюдія F-dur, II том [Б. Іоффе]); сициліани, алеманди, пасторалі, колискової (Прелюдія E-dur I том); сарабанди (Прелюдія es-moll, I том). Також виявлені жанрово-стильові ознаки: плачу-голосіння (Прелюдія fis-moll, II том); речитативу-декламації (Прелюдія D-dur, II том; fuga D-dur, I том); хоралу Прелюдії es-moll, b-moll I тому. Б. Яворський трактував глибинне релігійно-сакральне змісту поліфонічного циклу ДТК І.С. Баха, спираючись на символіку, властиву старовинним музичними жанрами (відомо, що дослідник вважав цей цикл «художнім тлумаченням Священного писання»). Так, ритм сарабанди (спочатку - не танцю, але урочистої скорботної ходи) Б. Яворський пов'язував з образом, літературним та іконографічним каноном

«Зняття з хреста», а ритм сициліани (спочатку - пасторального танцю) - з Різдом Ісуса Христа.

Потрібно відзначити, що в музичному тематизмі п'єс ДТК стильова визначеність танців та інших жанрів представлена не повним комплексом інтонаційно-виразних засобів: композитор відтворює лише впізнаванні типи руху (мелодійного і ритмічного) і фактури, властиві тим чи іншим жанровим одиницям. Однак асоціації з тим чи іншим жанром, з його функцією в повсякденному житті «проливають світло» і на образний зміст музики поліфонічного циклу, допомагаючи виконавцю і слухачеві точніше зрозуміти композиторський задум. «Через жанр, що виразно просвічує крізь узагальнено-поліфонічну форму, Бах виражає певний музичний і філософський зміст, - пише Носіна [110, 69]. І далі: «... абстрагована, очищена від побутового жесту, музична думка набуває великої матеріальної наповненості, викликає асоціації зримою пластикою. Ідея руху отримує конкретність жанрового вираження» [там же, с. 71].

Тематизм ДТК глибоко пов'язаний також з протестантським хоралом. Текст хоральних мелодій був відомий кожному члену протестантської конгрегації. Так що, мелодії прелюдій і фуг, теми поліфонічних опусів, викликали абсолютно конкретні образи, думки, емоції і асоціації релігійної плану. Цитування протестантського хоралу було широко поширене в світській камерно-інструментальній музиці того часу. З 17 століття в Німеччині були поширені домашні хоральні збірки, в яких містилися як піснеспіви церковного вжитку (хорали), так і духовні арії з супроводом, які призначалися для домашнього виконання. Останні відрізнялися набагато більш вираженою емоційністю «озвучування» релігійних текстів, афектованого стилем музичної мови [197, с. 46]. Так здійснювався зв'язок музики церковної з життєво-побутовим контекстом.

Творчий принцип І.С. Баха і композиторів-сучасників знайшов своє продовження і в наступні епохи. Він знайшов своє втілення в найвідоміших поліфонічних циклах композиторів ХХ століття: Д. Шостаковича, П.

Хіндеміта, Р. Щедріна, М. Скорика та ін. Жанрові витоки музичної образності поліфонічних композицій цих композиторів добре помітні. Певний образно-змістовний «заряд» міститься вже в самих жанрових визначеннях п'єс циклу - прелюдії і фуги, які звернені до давніх традицій європейської інструментальної музики та, тим самим, несуть усталені в століттях уявлення про призначення та особливості кожної з п'єс циклу.

У деяких випадках композитори зберігають бахівський принцип організації прелюдій і фуг (Д. Шостакович, Р. Щедрін, М. Скорик), деякі - будують свій цикл в іншому ключі, обумовленому оригінальною концепцією ладотональних відносин (П. Хіндеміт). Однак усі композитори зберігають головну жанрову ідею мікроциклу прелюдії і фуги, що з'єднує п'єсу вільного, імпровізаційного типу зі строго організованою, майстерно розрахованою композицією. У кожному з циклів, написаних в ХХ столітті в різній мірі, завжди виявляється якась жанрово-стильова визначеність музичної форми прелюдій, і фуг, яка служить слухачам і виконавцям основним орієнтиром осмислення художньо-образного змісту.

2.2.1. Д. Шостакович «24 прелюдії і фуги» для фортепіано

Розглянемо особливості прояву жанрової образності в циклі «24 прелюдії і фуги» Д. Шостаковича. Цикл був створений майстром (історія його створення описана в працях Хентової [160]). Жанрові, стильові і духовні підстави цього величного поліфонічного твору знаходяться в бароковій музичній культурі, у творчості великого поліфоніста І. С. Баха. Розглянемо послідовно особливості втілення жанрової образності в п'єсах цього циклу.

Перша прелюдія і fuga. Тема прелюдії, що відкриває цикл, має яскраво виражену жанрову визначеність. Композитор, як нам здається, демонстративно відтворює тут стильові риси і художні образи старовинної музики. Це досягається Д. Шостаковичем за рахунок використання хоральної фактури і ритму чакона. Зауважимо, що О. Должанський – уважний дослідник циклу, до думок якого ми будемо ще неодноразово повертатися далі – веде розмову в даному випадку про сарабанду - танець, споріднений зі

чакою [53, с. 9]). Але відмінності жанрів сарабанди і чакони, особливо в образному сенсі, не мають принципового значення. Важливо те, що вже з перших тактів твору, композитор створює за допомогою жанрової стилізації установку на сприйняття всього твору в грандіозній історичній перспективі.

Двухчастинна композиція Прелюдії будується за принципом чергування двох контрастних у жанрово-стильовому відношенні музичних образів – зосереджено-піднесеного, молитовного співу та експресивного монологічного висловлювання. У цьому жанрово-образному протиставленні «прочитується» конфлікт об'єктивного і індивідуального, колективного та особистісного. Даний художній ефект створюється за допомогою залучення двох типів музичної виразності. До першої з них відноситься хоральна фактура і періодичний пунктирний ритм, що утворює остинатну формулу, яка об'єднує всі акордові елементи у формі п'єси. До другої сфери належать короткі (2-4 такти) мелодичні фрази монологічного характеру, що проходять то у верхньому, то у нижньому голосі, які кожного разу немов «розчиняються» у акордовій вертикалі.

Жанрова виразність хоральних фрагментів Прелюдії досить яскраво виражена, оскільки композитор зберігає найхарактерніші жанрові ознаки чакони – старовинного іспанського танцю, для якого притаманні трьохдольність, пунктирний ритм, повільний темп, зосереджений характер. Також тут можна говорити про риси пасакалії як різновиду остинатної музичної композиції, але, на відміну від неї, чакона частіше являє собою варіації на певну акордову структуру з чітким басом (рідше вона будується як варіації на остинатний бас). Також, в чаконі набагато менше використовується поліфонічна фактура, а варіюванню підлягає зазвичай бас. Так що у даному випадку жанровий орієнтир композитора обумовлює образне наповнення музики і виконує функцію своєрідного «настроювання» сприйняття наступних п'єс циклу.

У темі та композиції Першої фуги також є відчутні риси бахівського стилю. Вони забезпечуються неквапливим і гранично зосередженим

розвитком початкової теми. Однак загальний колорит цієї чотириголосної фуґи дуже сильно відрізняється від подібних бахівських фуґ: в ладовому відношенні це строго витримана діатоніка, рух «по білим клавішам». Композитором свідомо зменшена інтенсивність гармонійного розвитку, а за рахунок широкого реєстрового охоплення і переважаючого звучання «порожніх» інтервалів квінти і октави створюється «прозора» фактура, майже позбавлена мелодійного розвитку кожного з голосів. Цей виразний прийом закладений вже в самій темі фуґи: вона має діапазон октави з опорою на квінтові ходи з характерним для дзвонової музики мірним ритмом. Дзвонове жанрово-стильове «забарвлення» цієї теми, яке відзначають дослідники, не є безумовним фактом. Однак, у в контексті національної своєрідності стилю Шостаковича і його зв'язків з традиціями російської музики така алузія має свій сенс. Вона обумовлена, на наш погляд, саме жанровими витоками мислення композитора. Образ дзвону виникає також і від загальної структури звукового простору фуґи. Регістровий колорит підсилює асоціації з церковним дзвоном, викликані розмірним «похитуванням» (в діапазоні чотирьох октав) вихідної мелодійної формули в різних регістрах. На відміну від більшості фуґ І.С. Баха в п'єсі Шостаковича помітно знижена динаміка мелодійного розвитку початкової теми, і відповідно – щільність і інтонаційна рельєфність фактури. Так що жанрова образність теми фуґи формує абсолютно конкретне образне уявлення, пов'язане з національною природою музичного мислення композитора.

Друга прелюдія і фуґа. У Прелюдії з усією очевидністю присутні жанрові ознаки токати – жанру інструментальної музики 16-18 вв. Токати створювалися переважно для клавішних інструментів. Вони мали імпровізаційний, віртуозний характер і часто виконували функцію вступної п'єси в інструментальному циклі. Для токати характерний рівномірний рух дрібними тривалостями у швидкому темпі, чергування пасажів правої та лівої рук, наявність альтерацій і хроматизмів. В даній п'єсі яскраво виражена жанровість музики утворює різкий контраст з попередньою парою прелюдії і

фуги: їх зосередженість і статика, ясність гармонії і фактури змінюється невловимою плинністю швидких пасажів шістнадцятими нотами, частою зміною гармонічних елементів. Незважаючи на однакові масштаби першої і другої прелюдій за кількістю тактів, остання з них звучить дуже коротко; вона буквально «пролітає» у сприйнятті, що обумовлено стрімким токатним темпом і одноманітною ритмікою за типом мікро-жанру *perpetum mobile*.

Жанрова образність теми фуги забезпечується танцювальністю: гострою і пружною ритмікою, характерним акцентом на першій долі такту, стрибкоподібною мелодикою. Ця тема характеризується Должанським як «жвава». Завзяті і розмашисті мелодійні скачки на сексту і септиму за своїм характером відповідають живий ритміці і рухам слов'янських чоловічих танців. Квартові варіанти мелодики складають інтонаційний матеріал протискладення, з якого виведені усі наступні інтермедії. Можна відзначити тут і жанрові риси скерцо – жанру автономної інструментальної музики, формування якого, як відомо, відбувалося в надрах танцювальної культури, на основі танцювальних ритмоформулу. У європейській інструментальній традиції скерцо завжди ототожнювалося з образом швидкого, стрімкого та енергійного танцювального чи моторного руху. У цьому сенсі поняття моторності і танцювальної зближалися в музиці XVII-XVIII століть.

Жанрово-стильові ознаки скерцо – це стрімкий темп, несподівані модуляції, синкопи, гострий штрих стакато, примхливі акценти, динамічні контрасти, реєстрово-тембральні перегукування, фактурні зміщення, різкі зміни метроритму. Зауважимо, що для творчості Шостаковича жанрова стилістика скерцо є вельми важливою. Вона часто проявляється в так званих «злих скерцо». Для них притаманні різкі фактурні «зміщення» (такий прийом реалізований вже у першій інтермедії), гостро синкопований ритм (проведення теми у зворотному русі у верхньому голосі), штрих стакато (він домінує протягом всієї фуги), темброво-реєстрових перегуків. Модуляційний план фуги є нестійким і хитким: від тональності ля-мінор (що явно виражена на початку твору) в буквальному сенсі «нічого не залишається» в ході

розвитку основної теми. Образному ефекту «злого скерцо» дуже сприяють динамічні контрасти між проведеннями теми та інтермедіями. Таким чином, поєднуючи танцювальність і скерцозність, Шостакович досягає яскравого образно-виражального ефекту. Дана fuga демонструє характерне для індивідуального стилю композитора зіткнення двох типів музично-жанрової образності: танцювальної моторики з відтінком іронії та сарказму та моторики як виразу стрімкого танцю фантастичних образів.

Третя прелюдія і fuga. Композиція прелюдії будується на зіставленні двох музично-тематичних сфер. Перша виражена унісоном голосів, розміреним ритмом і помірним темпом, гучною динамікою, низьким регістром звучання. Другий тематичний елемент – жалобні фрази у верхньому регістрі, які мають декламаційний характер. Обидва ці виразні комплекси асоціюються з архаїчним фольклором, епічними оповідальними жанрами типу думи, билини. Для таких жанрів характерне чергування неквапливого величного інструментального супроводу і експресивної, але також розміреної декламації співака. Весь тематичний комплекс створює монументальний образ давньої старовини. Проходячи по черзі у різних регістрах, обидві теми набувають все більшої масивності й потужності звучання. У висновку вони звучать на фортисимо у триоктавному унісоні, у вільно-асиметричному метрі ($3/2 - 4/4$), що також характерно для епічного фольклору. Власне поліфонічна жанрова образність (тобто, образність фактичного жанру поліфонічної п'єси) яскраво проявляється у ефектах, забезпечених технікою контрастного контрапункту і в елементах канонічного викладу теми (тт. 15-22).

Основну тему fugи А. Должанський описує як «швидку, енергійну, з розмашистою завзятістю», але разом з тим відзначає в ній «незграбність» [53, с. 26]. Дані характеристики в деякому відношенні співставні з жанровими ознаками тарантели – старовинного італійського народного танцю, стильові ознаки якого проявляються в основній темі, а також у загальному інтонаційному характері п'єси Шостаковича. Типові морфологічні ознаки

жанрового стилю тарантели очевидні. До них відносяться: тактовий розмір (6/8), характерна ритмічна формула, рухливий темп, підкреслене акцентування сильних моментів такту, велика кількість синкоп (особливо у третьому проведенні теми), стрімкий вихровий рух, висока інтенсивність модуляцій і відхилень, що створюють ефект примхливої мінливості обличчя «теми». Досить типовим для жанру є також характер імпровізаційності, властивий композиторським обробкам творів в цьому жанрі, а також відчуття «настирливості» повторень теми, які справляють на слухача і танцюриста «гіпнотичний» вплив. Як відомо з історії жанру тарантели, супровід до танцю будувався на багаторазовому повторенні одного короткого і простого мотиву, що сприяло досягненню танцюючими екстатичного стану. За однією з версій, назва танцю виникла за асоціацією з рухами людини, яку вкусив отруйний павук тарантул. За іншою версією, екстатичний танець тарантела служив засобом, що рятує від божевілля та інших патологічних станів. Імовірно, в цьому образі фуґи-тарантели символічно представлені художньо-узагальнені уявлення композитора про психічні хвороби і маніакальні стани людини і суспільства.

Так чи інакше, звернення Шостаковича до жанрової образності італійського танцю надає твору вельми конкретне художньо-образний зміст і підсилює виразний потенціал типової жанрової образності фуґи.

Прелюдія і фуґа IV. Прелюдія заслужено вважається однією з найбільш проникливих п'єс циклу, яка втілює образ зосередженого смутку, занурення «в себе». Характеризуючи головну тему прелюдії, А. Должанський використовує слово «хитання» [там же, с. 31]. Цей тип рівномірного, спокійного руху на тлі звучання глибоких басів визначає собою домінуючий образ п'єси. У цьому неоднозначному, або, краще сказати, багатоплановому образі виявляються два джерела: інструментальний і вокальний. Перший пов'язаний зі сферою «дзвонності». Під професійним терміном «дзвонність» музикознавці мають на увазі, з одного боку, типовий комплекс інтонаційних властивостей музичної форми. Цей комплекс підкоряється завданню імітації

звучання дзвонів різної величини і тембру, які використовувалися в практиці християнського богослужіння. У цей комплекс виражальних засобів входять: а) масивність звучання, що досягається на фортепіано дублюванням тонів мелодії, повнозвучними акордами, використанням низьких регістрів інструменту або голосів хору; б) рівномірний пульсаційний ритм, часто зведений до повторення одного тону незмінної тривалості; в) стислість мелодійного «дихання», обмеження музичної фрази двома-трьома тонами, що зумовлено технікою гри на дзвонах. З іншого боку, під «дзвонністю» мається на увазі певне коло образів музики, яка народжена асоціаціями з церковним обрядом, звуковим пейзажем, значними святково-урочистими, катастрофічними або трагічними подіями в житті людини. Основне коло подібних образів чудово представлено в кантаті С. Рахманінова «Дзвони». Дзвонна звучність може бути вельми правдоподібно відтворена за допомогою фортепіано. Можливість імітації дзвону різного характеру (мікро-жанрової природи) ефективно використовувалася багатьма композиторами: Ф. Лістом («Роки мандрів»), А. Бородіним («Маленька сюїта»), М. Мусоргським («Картинки з виставки»), С. Рахманіновим (Фортепіанні концерти, прелюдії, етюди-картини) та ін.

У прелюдії IV Шостаковича дзвонність звучання досягається декількома прийомами. По-перше, дана жанрово-стильова якість досягається чітким поділом фактури на «верх», «низ» і «середину», тобто, на три рівні, кожен з яких представлений різним ритмічним малюнком «дзвону». У комплексі звуки цих трьох регістрів утворюють акустичний ефект дуже об'ємного і рельєфного звукового простору. Басова лінія виконує функцію великого дзвону, для якого характерна значна тривалість звуку. Остинатний ритм середнього голосу асоціюється із середніми дзвонами (їх називають «піддзвонними»). У дзвонярській музиці вони зазвичай виконують функцію фону для основного мелодійного малюнка. Мірне погойдування-хитання двухтонових мотивів зберігається протягом всієї композиції і зачаровує слух.

Лінія верхнього голосу лише кількома своїми властивостями асоціюється з дзвонярській музикою. Тут більш яскраво проявляється інший жанровий стиль. Мелодія має вокально-кантелену природу і характер щирого ліричного висловлювання, спорідненого народним ліричним пісням і романсам. Вся фактура і композиція прелюдії в цілому створюють складний жанровий образ щирого монологу на тлі дзвону, в якому поєднуються глибоко особисті переживання з об'єктивним світом природи і суспільства.

Обидві теми подвійний фути мають характерні жанрові ознаки, які багато в чому визначають образний зміст композиції. Перша тема пов'язана з селянськими протяжними піснями, їй властиві широта мелодійного дихання, розмірений темп, мінорний лад з виділенням VII натуральної ступені, опора на квінту. У неспішному темпі розгортається експозиція цієї теми, створюючи образ сумної задумливості. Другу тему А. Должанський характеризує як «протестуючий порив» [там же, с. 32]. Ця тема різко контрастує з початковою темою за своєю формою і образним змістом. У цій темі міститься відмінний від протяжної пісенної мелодики елемент рівномірного «крокуючого» маршового ритму. Він створює, починаючи з другої половини фути і до самого її кінця, образ неухильної механічної сили, яка, поєднуючись з таким же енергійним звучанням першої теми, створює в слухацькій уяві монументальний і динамічний образ «навали». Подібні образи часто зустрічаються в музиці Шостаковича.

Прелюдія і fuga V. Основна тема прелюдії – це дует двох голосів, що співають у нижньому (чоловічому) і верхньому (жіночому) діапазонах. Обидві партії ведуть мелодію кантиленного типу на тлі арпеджованих акордів, які виконують функцію акомпанементу. При подальшому розвитку цієї теми в ній проступають стильові риси вальсу з характерними ритмічними зворотами у верхньому голосі (від такту 23, середній розділ). Ці мелодичні елементи підсилюють танцювально-жанровий нахил, надають інтонуванню додаткову легкість і плавність руху, створюють більш світлий настрій. Разом із тим, танцювальний образ не домінує. Він пом'якшений, прихований,

ослаблений нетиповою для цього жанру формою акомпанементу. Загальний характер цієї п'єси витриманий у жанровому стилі повсякденного міського музикування, адресованого малій кількості слухачів, або ж музикування «для свого задоволення». До таких жанрів відносяться романси, дуети в характері романсу, серенади, ноктюрни. Постійний супровід двох мелодій акордами арпеджіато викликає жанровий образ «брякання по струнах» лютні або гітари. На цю жанрову природу вказують і авторські ремарки в нотному тексті (основний характер визначено ремаркою *dolce*, домінує тиха динаміка і помірно рухливий темп). В цілому, жанрова образність прелюдії визначається синтезом інтонаційно-стильових властивостей вальсу і романсу

Художній зміст фуги Ре-мажор зв'язується А. Должанський з втіленням образів дитинства – незграбних і боязких рухів, беззахисності, особливої старанності, інтонацій дитячого мовлення. Дійсно, характер музики цієї триголосної фуги вельми багато в чому зумовлений незграбним ритмом, простими інтонаціями основної теми (повторення одного тону, спадний рух в межах кварта з «топтанням» на кожній ноті). Основний штрих інтонування – стакато. Він зберігається до кінця п'єси і також підсилює враження «дитячості» музичного образу фуги. Тема фуги настільки виразна і характерна, що «затуляє собою» музично-тематичні лінії протискладення. А. Должанський, уважно проаналізувавши всі п'єси циклу Шостаковича, не зазначив жанрової природи подібної музичної виразності, а обмежився суб'єктивним образом дитинства. Ми ж вбачаємо тут жанрові ознаки так званого дитячого фольклору, до якого відносять дражнилки, лічилки, заклички, жартівливі пісні, приповідки, скоромовки тощо. Ці жанри відрізняються простотою в ритмічному і інтонаційному плані, оскільки призначені для дітей і можуть виконуватися самим дітьми. Для них характерна рівномірно-періодична ритміка, рух однаковими тривалостями, невеликий звуковисотний діапазон мелодії (в межах терції-кварти), поступінний рух, позбавлений різких змін висоти. Часто «дитяча» мелодика носить синкретичний характер, в ній інтонації співу і розмовного мовлення

синтезовані з формулами самого примітивного танцювального руху (тупцювання, похитування, плескання в долоні і т.п.). Подібні ознаки мелодики і ритму, а отже і охарактеризованої жанрової образності у значній мірі обумовлюють семантику даної фуґи.

Прелюдія і фуґа VI. Шоста прелюдія відтворює патетичні і піднесені образи старовинної барокової музики. Не випадково тональність мікроциклу - сі-мінор. Саме в цій тональності створені найбільш драматичні й трагічні твори І. С. Баха, а також композиторів-романтиків. Враження трагічності (як домінуюча мега-жанрова образність) посилюється гострим пунктирним ритмом. Він також характерний для патетичного стилю І. С. Баха. Такий ритм слугує вираженню трагедійного афекту в музиці епохи Бароко. У плані жанрової образності тут можна помітити риси сарабанди – величного і скорботного танцю-ходи. П'єси в цьому стилі були широко поширені в старовинних інструментальних сюїтах, в тому числі і в творах І.С. Баха. Поліфонічна фактура Прелюдії рясніє мелодійними підголосками і імітаціями, які підсилюють виразну роль пунктирних «вигуків» (т. 20) або різко окреслених речитативних висловлювань (тт. 10-11, 16-20 і т.п.). У кульмінації (т. 26) пунктирний ритм у поєднанні з широкими мелодійними ходами на тлі акордів у верхньому регістрі звучить особливо напружено, патетично. Після досягнення точки граничної напруги (т. 40) емоційне напруження слабшає. Одноголосна мелодійна лінія як би згасає в басовому регістрі на квінтовому тоні основної тональності, зберігаючи при цьому свій жанрово-характерний образ.

Тема чотириголосної фуґи будується з двох частин, за принципом контрастного протиставлення музичних образів. У першій частині експонується дуже стримана, сувора, аскетична мелодія (октавний унісон в басовому регістрі). Їй відповідає схвильовані поспішні репліки (ритмічна лінія восьмих та шістнадцятих, що розривається паузами). Ці властивості мелодики надають їй яскраво виражених жанрово-стильових рис декламаційності. Вони визначають ефект образного контрасту, який

А. Должанський характеризує як «вирок і протест» [там же, 49]. Цей жанрово-стильовий контраст можна трактувати як конфлікт двох людських вольових прагнень, або як протиборство об'єктивного і суб'єктивного начал, зіткнення особистості і вищих сил. На даному інтонаційному і образному протиставленні будується музичний розвиток фуги, яка відрізняється настроєм філософської зосередженія, занурення в думки. Така художня ідея твору характерна для стильового модусу музики Шостаковича, який іноді визначають як «рефлексивний» (Л. Шаповалова). Відносно своїх жанрових витоків тема фуги досить нейтральна, на відміну від попередніх п'єс циклу, хоча мелодика першої її частини нагадує заспів епічного твору, з типовим неквапливим рухом рівними тривалостями. Другий тематичний елемент асоціюється зі стилістикою речитативно-декламаційних жанрів молитовного співу або народного мотиву-голосіння.

Прелюдія і fuga VII. Характер прелюдії, як зазначає А. Должанський, [там же, с. 56], витриманий у бахівському стилі. В її основі лежить «нескінченний» рух мелодії, що утворена дрібними тривалостями, у швидкому темпі, «перетіканням» пасажів з верхнього регістру до нижнього, і навпаки. Музика відрізняється тональної нестійкістю і гармонійною свободою, що залишає враження імпровізації. Такі особливості пов'язані з жанровою стилістикою токати – жанру, який, як ми відзначали в попередньому підрозділі дисертації, був надзвичайно поширеним у клавірній, органній та, потім, фортепіанній музиці. У практиці епохи Бароко токати виконували функцію передування хоралу (у богослужінні) або поліфонічної фуги (у практиці концертного музикування). Кульмінація, до якої приводить розвиток основної теми, відрізняється тихою динамікою (піанісимо) і раптовою зупинкою руху на акорді далекої тональності (ре-бемоль мажор). Це викликає враження втрати реальності В даному випадку жанрова образність імпровізаційної токати спрямовується композитором у бік створення ілюзорно-фантастичних образів.

В основній темі Сьомої фуги з усією очевидністю проявилася жанрова стилістика. Мається на увазі жанр «фанфари» – невеликої музичної п'єси, яка традиційно виконуються мідними духовими інструментами з приводу якоїсь суспільно-значущої ситуації. Зазвичай фанфарна інтонація відрізняється урочистим характером. Мелодія будується на звуках арпеджованого тризвуку. Щоправда, в п'єсі Шостаковича фанфара звучить тихо (відтінок піанісімо) в верхньому регістрі інструменту, що надає музиці характер не стільки потужних трубних вигуків, скільки прозорого «кришталевого» дзвону. Тут виникає слухова асоціація з віддаленим передзвоном. Це враження можна підкріпити посиленнями на такі властивості інтонаційної форми: а) в музичному русі трьох голосів фуги переважають ходи по терціях і секстах, октавах і квінтах, а ритм вирізняється характерними фігурами «похитування» (тт. 25-28 і т.п.); б) панує розмірний рух чвертями, які чергуються з двома восьмими; або наполегливо повторюється ритмічний зворот «чверть з крапкою – восьма», який далі доповнюється синкопами (тт. 29-30 і далі). У процесі розвитку основної теми значно розширюється регістрове охоплення фактури, що ще більше підсилює ефект церковно-дзвонного звучання. Створюється ефект типового трирівневого звучання ансамблю дзвонів: довго витримані тони великого «басового» дзвону, ритмічний фон середнього дзвону і лінія малих дзвонів, які ведуть мелодію (тт. 61-67). Причому яскравий ефект стилізації церковного дзвону збігається з генеральною кульмінацією фуги на фортисимо, де після тривалого епізоду тональної нестійкості яскраво звучить чистий ля мажор, посилюючи образний ефект стилізованого жанру музики дзвонів.

Прелюдія і fuga VIII. Музика прелюдії відрізняється химерним характером, який створюється завдяки поєднанню остинатного ритму акомпануючого нижнього голосу і мелодії у верхньому голосі. Вона нагадує працюючий пружинний механізм. Такий образ створюється завдяки безперервному ходу розгортання мелодії від короткого ритмічного імпульсу, постійного повторення мотивів, а також секундовим зворотам

шістнадцятими, що разом створює слухове відчуття «топтання на місці» (тт. 10-11). Ефект механістичності руху посилюється остинатним ритмом акомпануючого голосу, що нагадує постукування, цокання, деренчання годинникового чи іншого пружинного механізму. А. Должанський відчув у тематизмі прелюдії дансантичну природу. Він характеризує цю п'єсу як «танцювальну поему», п'єсу «танцювального жанру» [там же, с. 64]. Однак, музикознавець не вказує на якийсь конкретний жанр танцю. Безумовно, мірність дводольної мелодії з характерним пунктирним ритмом може розглядатися як ознака танцювальності. У цьому ж плані показовим є повторення ритмічної фігури «дві шістнадцяті – восьма». Квартовий, квінтові і октавні «стрибки», «підскоки» мелодії також можуть викликати асоціації з танцювальним рухом (тт. 19-22). Вважаємо за можливе співвіднести ці виразні особливості музичного тематизму зі стилем польки – рухомого дводольного танцю, типовим рухом якого є швидке переступання з ноги на ногу і легкі підстрибування. Танцювальна стилістика прелюдії повідомляє п'єсі легкість і граціозність. Однак, моторний архетип, втілений у нескінченному русі (жанровий тип *perpetum mobile*), не «поглинається» танцювальністю. Воно має своє самостійне образне значення і велику «питому вагу» в інтегративному художньому образі твору.

Жанрова образність теми фуґи пов'язана з інтонаційно-мовленнєвою природою музики. Синтаксична структура теми утворена декількома фразами (дві фрази стверджувального характеру і дві – питального). Вони утворюють розгорнуте музичне висловлення, що має яскраве емоційне забарвлення. За характером музичної декламації тема фуґи нагадує жанровий стиль причету, або плачу, характерного для фольклорної традиції. Цей жанровий стиль часто відтворюється Шостаковичем в інструментальних творах. Втім, патетичні «сплески» мелодії порушують чистоту стилю, властивого народному плачу і «вказують» на сферу музичного театру, а конкретніше – на жанр драматичного речитативу. Конкретизуючи змістовні властивості теми фуґи, А. Должанський, говорить про «гіркоти, скорботи і непереборне страждання»

[там же, 66], які відчуваються в музиці. Подвійна жанрова образність формує загальний характер фуги – напружений в інтонаційному плані, але дуже стриманий в своїх зовнішніх проявах: протягом всієї композиції зберігається тиха динаміка (максимум мецо форте), відсутні гучні кульмінації при досить масштабних розмірах фуги. Головний виразний ефект, таким чином, зміщується з зовнішнього образного плану на внутрішній світ людини. Інтенсивність мелодійного розвитку, майже позбавленого динамічних градацій, створює ефект величезного психологічного напруження, націлює слух на осягнення драматургії подій, що відбуваються у внутрішньому світі особистості. Важливу роль для образного змісту цієї прелюдії грає жанровий стиль драматичного монологу.

Прелюдія і fuga IX. Головна тема дев'ятої прелюдії спирається на характерні стильові особливості народної протяжної пісні – натуральний мінорний лад, плавне голосоведіння, кварто-квінтові інтонації, ладова змінність та ін. Тут жанрова стилістика органічно взаємодіє з фактурними, динамічними і регістровими засобами музично-звукового живопису, сприяючи створенню образу широти, безмежного простору.

Тема двухголосної фуги написана в характері старовинних поліфонічних творів для клавіру. Вона віртуозно розроблена Шостаковичем в семи розділах, які рясніють різноманітними контрапунктичними прийомами. Дана тема, легка та граціозна за своїм характером, має танцювальну стилістику. Жанр танцю можна дещо конкретизувати. За загальними властивостями руху (тридольний метр, рухливий ритм, гнучка лінія мелодичного малюнка) в формі теми є ознаки куранти – старовинного французького танцю. Ще більш конкретні ознаки жанрового стилю куранти – виділення за допомогою штриха стаккато другої та третьої долі такту, що створює ефект руху стрибками, а також загальний характер безперервного мелодійного руху (слово «куранта» в перекладі з французької мови означає «така, що біжить»).

Прелюдія і fuga X. Прелюдія побудована на чергуванні пасажів шістнадцятими у партіях лівої та правої рук, що створює ефект жвавої гри регістрами і тембрами. Цей ефект подібний до прийому зіставлення різних регістрів органу (виконавець або змінює характер поєднання органних труб різного типу за допомогою ручних важелів, або переносить руку на іншу клавіатуру, досягаючи аналогічного результату тембральної та регістрової зміни). Такий прийом чітко асоціюється з жанрами прелюдії, токати, фантазії. Вільний рух пасажів чергується з епізодами у акордовій фактурі, що викликають асоціації з хоралом. Звертаючись до токатності і хоральності як жанрово-стильової основи прелюдії, композитор створює два узгоджено-контрастних образів: невимушеного вільного руху і суворой зосередженості.

Тема чотириголосної фуґи містить слабо виражені стильові ознаки жанру протяжної народної пісні (спокійний ритм, помірний темп, співучість, характерний мелодійний малюнок, що включає ходи на чисту квінту і чисту кварту у прямому і зворотному напрямках). Така жанрова асоціація є стійкою для всієї композиції, якій властивий характер неквапливості, стриманості, зосередженості.

Прелюдія і fuga XI. Тема прелюдії виявляє ознаки жанрового стилю швидкого маршу: розмір 4/4, чіткий ритм, часте повторення в мелодійній лінії висхідного ходу на чисту кварту (субквартова інтонація). Разом з тим, якщо оцінити її в контексті жанрів автономної музики, то стає помітним її спорідненість з жанром скерцо: швидкий темп, стакатний штрих, тиха і легка звучність, переважання прозорої лінійної фактури, переважне використання верхнього та середнього регістрів, жартівливі перегукування голосів (ефект обміну короткими репліками, подібний до незлобливої, несерйозної лайки). А. Должанський, знову ж таки, пов'язує зміст цієї п'єси з дитячою образністю, зокрема – з дитячим ходом [там же, 87]. Категорично не заперечуючи такої характеристики, відзначимо, що синтезований і оригінально втілений в композиції одинадцятої прелюдії жанровий стиль скерцо-маршу, створює не

тільки ефект дитячості, ляльковості, іграшковості, але й досить відчутний жанровий образ гротеску.

Тема одинадцятої фуґи інтонаційно споріднена з основною темою прелюдії. Їй також властива жанрово-образна амбівалентність, що реалізована у зіставленні та, часом, синтезуванні властивостей танцювальності та скерцозності. Танцювальний жанровий стиль виражений в загальному характері легкості руху, пластичності тв. граціозності інтонаційних «жестів». Сильові риси скерцо проявилися в примхливості, навіть химерності ритміки, мелодійної лінії, зокрема в її розірваності паузами на сильних долях такту, в ритмічних «збиваннях», стрімкості темпу, переважанні штриху стакато. Жанрова образність, властива скерцо домінує. Вона посилюється в міру розгортання форми п'єси. Скерцозний характер підкреслюється стрімким моторним рухом – невинним «бігом» шістнадцятих, то в правій, то в лівій руці, гострим ритмом з частими акцентами, грою фактурних варіантів теми, то ущільненим (тт. 80-90), то розрядженим (тт. 62- 66). Ці засоби відтісняють танцювальність на дальній план і фуґа залишає, врешті решт, враження фантастичного скерцо, зафарбованого то наївною грайливістю, то лукавством і відтінками гротеску.

Прелюдія і фуґа XII. У прелюдії з демонстративною відкритістю відтворено жанровий стиль пасакалії. Про це свідчить, в першу чергу, композиційний принцип варіацій на тему, яка постійно проводиться к басовому голосі (або, іншими словами, варіацій типу *basso ostinato*). 12-тактова тема звучить у партії лівої руки протягом всієї п'єси. Лише єдиний раз (на початку третього розділу) вона переміщається у верхній регістр і подається в акордовому викладі. Основні характеристики цієї теми – трьохдольний метр; ритмічна фігура, що створює образ процесії; важка і велична хода октавних унісонів в низькому регістрі; повільний темп; широкі спадні октавні ходи = надають музиці «огрядність», «тяжкість». Цьому ефекту слугують також типові властивості-ознаки жанрового стилю пасакалії. В цілому, жанрова образність пасакалії – повільного урочистого танцю –

обумовлює художній зміст п'єси. Вона визначає монументальний і величний характер музики.

Разом з тим, в Прелюдії XII виявляється ще одне жанрово-стильове джерело, а саме – стиль вальсу, ознаки якого з'являються в середньому розділі композиції. Загальний колорит музики при цьому світлішає, чому сприяє значна зміна динаміки (два піано). У верхньому голосі з'являється гнучка, виразна, вишукано витончена за своїм характером мелодійна лінія. Ритмо-синтаксична структура мелодії утворена різними за тривалістю фразами широкого дихання, які вільно поєднуються з «кристалічною» конструкцією ритму остинатного басу. У зв'язку з цим виникає яскравий контраст типів руху – розмірної ходи у нижньому регістрі і характерного вальсового польоту-кружляння – «на верхньому поверсі» фактури. Зазначені жанрові властивості відіграють визначальну роль у цілісному враженні від музики прелюдії.

Характер звучання теми фуґи важко піддається жанрово-стильовій атрибуції. Незвичайним є тактовий розмір, в який «укладено» матеріал п'єси. Темі притаманний дуже жорсткий ритм, обумовлений її структурою. Вона складається з трьох фраз, що розділені паузами. Кожна з них утворена рядком дуже яскравих мотивів з пунктирним ритмом, акцентами на сильних долях і характерними спадними ходами на сексту, які сприймаються як «наказ». Підсилює цю «зафарбленість» теми і авторська ремарка *marcatissimo*, що передбачає чітку артикуляцію кожного тону. З огляду на ці виразні прийоми, ми можемо говорити про жанрову образність маршу, яка виступає тут в «неадекватних» умовах п'ятидольності і швидкого темпу. Але саме темп і надає подальшому розвитку щільної чотириголосної фактури характер організованого «колективного» руху, масової ходи. У другій частині фуґи цей образ розсіюється, фактура стає «прозорою» через виключення двох голосів з чотирьох і поступового їх підключення до кінця композиції на згасаючій динаміці.

Прелюдія і fuga XIII. Прелюдія витримана в характері пейзажної лірики. На такий образ «працюють» світлий тональний колорит фа-дієз мажору, помірно рухливий темп, гнучкий ритм в тактовому розмірі 6\8, прозора фактура. А. Должанський інтерпретує образний зміст цієї Прелюдії як процес спілкування ліричного героя з природою [там же, 102]. Музикознавець пов'язує мелодійні фрази верхнього голосу з образом співака-соліста, а стримані акордові репліки, що відповідають фразам провідного мелодійного голосу – з образом хору. Такий принцип організації фактури і композиції, зветься респонсорним або антифонним інтонуванням. Він притаманний народним обрядово-ігровим пісням і наспівам старовинної європейської церковної музики. Однак, на наш погляд, тематизм Прелюдії не викликає чіткої асоціації з музичним фольклором або з церковним жанром антифону. Цьому перешкоджає характер сольних мелодійних реплік, що мають явний інструментальний характер. Зокрема, прослуховується зв'язок синтаксичних одиниць мелодійної лінії з диханням; звертає на себе увагу імпровізаційний характер варіативного розвитку тематичного «ядра».

Таким чином, тут виникає швидше звукова аналогія з пастушачими наспівами на сопілці або ріжку, що звучать на тлі тихої «музики природи». Отже, найближчий даній Прелюдії загальномистецький жанр – це пастораль. Початкові такти прелюдії можуть викликати в пам'яті музичні картини Шостої («Пасторальної») симфонії Л. Бетховена, романтичний звуковий пейзаж, створений Г. Берліозом у «Фантастичної симфонії» та інші подібні зразки цього не дуже чітко оформленого в музичному мистецтві, але індивідуально неповторного жанру.

Тема Тринадцятої fugи близька за ознаками жанрового стилю до протяжної пісні. Більш точна жанрово-стильова характеристика навряд чи можлива і навряд чи доцільна. Співочий характер мелосу ідеально корелює з характером світлого стану духу, задумливості, зосередженості. Такий стан духу утримується і збагачується нюансами в процесі неспішного «органічно природного» розростання форми масштабної, величної п'ятиголосної fugи.

Прелюдія і fuga XIV. У Прелюдії відчутні два жанрових витоки, що формують її образний зміст, і повідомляють п'єсі яскраву індивідуальність і виразність. В основній темі п'єси поєднуються стилізовані ознаки тривожного дзвону (набату) і драматично напруженої експресивної мови. Дзвонність чується в тривожних тремоло октав у нижньому регістрі з мірними гучними «ударами набату» (сі-бемоль малої октави на початку Прелюдії і мі-бемоль контр-октави в тт. 14-16). На такому «дзвонному» тлі розгортається мелодійна лінія, структура якої чітко поділена на фрази, дуже виразні у своїй мовленнєвій інтонаційності. Перша з них побудована на скандуванні одного звуку з ходами вниз на секунду. Друга мелодійна лінія піднімається вгору на кварту, підкреслюючи вершину акцентами; вона закінчується стогоном-зітханням малої секунди. Третя фаза мелодійного розвитку полягає в рішучому ході на квінту і скандуванні секундової інтонації з подальшим «сповзанням» півтонів до повернення початкової фрази в ритмічно варійованого вигляді. Процес мелодійного розвитку закінчується нестійкою запитальною інтонацією малої секунди. Така інтонаційна структура надає темі Прелюдії високої мовної експресивності, змушуючи згадати специфіку вокального стилю М. Мусоргського. Звучить яскравий і драматичний монолог на тлі церковного набату. В ході тематичного розвитку виокремлюються окремі фрази і мотиви з теми, які в різних регістрах звучать як голоси з хору, як репліки окремих персонажів, в яких відображені найрізноманітніші емоції – «скорбота, страждання, скарга ..., гнів і протест, безстрашність і протест, суворі мужність, величний героїзм» [там же, с. 111]. Таким чином, спираючись на принцип жанрової стилізації, Шостакович в тісних рамках поліфонічної фортепіанної п'єси створює монументальну драматичну картину, подібну хоровим фрескам ораторій, пансіонів і опер.

Тема fugи також є пісенною за своєю природою. Вона відрізняється оригінальною метричною особливістю: кожна з фраз цієї теми закінчується на сильній долі такту, зливаючись з початком наступної синтаксичної одиниці музичного мовлення. Така метрична організація надає музиці

незвичайну злитість і плавність розвитку, що властива мелосу протяжної пісні. Цей характер посилюється за рахунок фактури, яка нагадує хорове багатоголосся (середній розділ фуги) з тісним розташуванням верхніх голосів. Можна сказати, що художньо-образний зміст фуги нюансований жанровою образністю народної протяжної пісні у хоровому її втіленні.

Прелюдія і fuga XV. У Прелюдії виразно відчутний танцювальний імпульс, що створює загальний настрій п'єси – легкий і позитивний. Відносно жанрової визначеності даної теми слід зазначити її зв'язок з первинним жанром вальсу і вторинним жанром скерцо. Вальсовість виражена в тридольному метрі, рухливості темпу, плинності танцювальної фігури «кружляння», що з'являється у мелодії верхнього голосу (такти 17-20, але ще яскравіше - такти 30-35). Щоправда, типова ритмо-фактурна формула акомпанементу до вальсової мелодії (бас – два акорди) виражена не всюди, і не завжди достатньо рельєфно. Часто вона дана лише натяком. Ця стильова особливість знижує ступінь жанрової визначеності. Тому слухове сприйняття спрямовується до іншого стильового орієнтиру (досить близькій танцювальній сфері), а саме – до жанру скерцо. Цей жанровий прототип вже неодноразово проявляв себе у прелюдіях і фугах циклу.

В даному випадку скерцозний стиль упізнається у загальному характері грайливості, легкості, безтурботності, простоті мелодики, її доступності для сприйняття. Також характерним для скерцо є стакатний тип артикуляції тонів, ритмічна гра акцентованими звуками, несподівані альтерації, відхилення, тональні зіставлення. Прелюдія сприймається як безперервна імпровізація, як нестримне фантазування, що веде до перетворення вихідного тематизму (реєстрові перестановки, ущільнення фактури октавними і терцовими дублюваннями, розрядження звуковий тканини, поява співучих легатних мелодійних ліній у верхньому регістрі на тлі «гарцюючого» акомпанементу і, нарешті, апофеозне звучання гротескного вальсу на фортисимо в коді). Примхлива композиційна логіка, архітектонічна асиметрія, грайливість,

демонстративна несерйозність манери висловлення – це також типові властивості семантики скерцо, яскраво втілені в П'ятнадцятій прелюдії.

Вельми швидкий темп фуги повідомляє її темі, викладеній чвертями, ілюзію руху дрібними тривалостями. Мелодійний контур цієї теми, ускладнений за рахунок хроматизмів і змінного розміру, залишає враження нестійкості, невловимості руху. Таке враження посилюється при подальшому підключенні голосів. Чотириголосна фактура стає, по мірі свого розвитку, дуже щільною, але швидкий темп і зміна метра буквально в кожному такті надає інтонуванню стрімкість і нестримність. Створюється образ звукової лавини, яку неможливо зупинити. Стиль п'єси асоціюється з токатою, хоча найбільш специфічні ознаки стилю токати відсутні. Зазначена механістичність руху, а також раптові темпові і метричні «гальмування», можна порівняти з віртуозними п'єсами, етюдами в характері *perpetuum mobile*. В цілому ж, стилістика фуги дозволяє поставити в один ряд зі скерцозними п'єсами поліфонічного циклу Шостаковича.

Прелюдія і fuga XVI. Прелюдія написана у формі варіацій на тему, яка за своїми жанрово-стильовими властивостями нагадує міську пісню-романс. Шостакович рідко звертається до цієї жанрової сфери. Зазвичай композитор стилізує романсову мелодику з неабиякою часткою іронії, іноді сарказму, а іноді зі змішаним почуттям іронії і смутку, жалю (наприклад, у вокальній партії Катерини Ізмайлової з однойменної опери). У музиці аналізованої прелюдії іронія не відчувається. Виразна кантиленна мелодія, яка містить типовий оборот висхідної (так званої «романсової») сексти з низхідним завершенням ходу, має відтінок ліричної смутку. Відверто романсова тема викладена спочатку в акордово-хоральній фактурі, що знижує різкість прояви жанрового стилю і надає мелосу більш піднесений і об'єктивно-відсторонений характер, ушляхетнює його. Така експозиція теми задає вихідний образний характер теми, який потім доповнюється смисловими відтінками неквапливого роздуму, світлої печалі, схвильованості, суворой зосередженості.

У темі фуги А. Должанський знаходить стильові риси пастушого сопілкового наспіву [там же, 131]). Не будемо заперечувати схожість мелодійної лінії теми фуги з характером мелосу, що органічно властивий дерев'яним духовим інструментам, оптимально відповідає їх акустичним і технічним можливостям. Розвиток мелодії також відповідає принципу інструментальної імпровізації, заснованої на примхливих варіативних змінах початкового мотиву, на його розширенні, ускладненні, доповненні його діапазону і інтервального складу. Тільки одна обставина заважає нам повністю прийняти характеристику, запропоновану А. Должанським. Сопілкові мелодії за своєю жанровою природою є простими і наївними. Втім, у п'єсі Шостаковича, при всій морфологічній схожості, мелодія носить характер аж ніяк не наївного руху думки. Вона сповнена серйозності і своєрідного інтелектуального напруження, яке потенційно сповнене сумнівами, імпульсами оновлення, поверненнями до однієї і тієї ж думки. Зазвичай подібний тип образності в літературознавстві характеризується виразом «філософська лірика».

Розглянутий під іншим кутом зору, тематизм фуги виявляє риси імпровізаційного стилю органних токат і фантазій барокової музики. Також важко не помітити в темі елементів, споріднених до мелізматичних формул органних імпровізацій стилю Бароко або клавірної музики стилю рококо. Можна провести лінію родинних стосунків і з стародавнім жанровим стилем вокального інтонування – юбіляційним стилем мелосу. За формальними ознаками тема фуги далека від феномена юбіляцій, але по духу ці явища споріднені. Тиха динаміка позбавляє тему патетики музичного висловлювання, яка зазвичай властива токатним темам Баха, Генделя, Фрескобальді, Бухстехгуде. Охарактеризовані жанрово-стильові особливості, різні за своїм походженням, унікально взаємодіють, інтерферують, істотно обумовлюючи семантику п'єси; вони створюють образ зосередженого, стриманого, напружено мислячого, «зануреного в себе» ліричного героя.

Прелюдія і fuga XVII. Трьохчастинна композиція Прелюдії побудована на контрастному зіставленні крайніх розділів зі своєрідним тематизмом середнього розділу форми. Початкова тема Прелюдії підпорядкована відразу трьом інтонаційним архетипам - моторному, танцювальному і пісенному. Моторика виражена формулою фігурації гармонійних елементів, типовою для жанрового стилю прелюдії, токати, фантазії та етюд. Пісенність представлена рельєфними фразами мелодії, яка звучить у партії лівої руки. Танцювальність виражена менш чітко. Її ознаки: характерний мотив «притупування», яким починається мелодійна лінія, і який несе важливе образне навантаження, маркіруючи варіантні повторення головної теми; буквальна повторність і жорстка синтаксична будова форми, ясність цезур, які утворюють синтаксичний ритм композиції. В середньому розділі з'являється тематичний матеріал, який відрізняється виразними музично-декламаційними елементами. Спадні терцеві та секундові інтонації, що надають мелодії відтінок голосіння або скарги, нагадують вокальну мелодику М. Мусоргського. Середній епізод дуже короткий (19 тактів), але внесений ним жанрово-стильовий контраст залишає найяскравіше враження, і його роль в образному змісті п'єси вельми істотна.

Тема чотириголосної fugи належить танцювально-скерцозній сфері. Важко більш конкретно охарактеризувати її жанрово-стильові властивості. А. Должанський говорить про селянську простоту і дитячі пісні [там же, 138], вказуючи на фольклорний джерело інтонаційної виразності теми fugи. Можливо, при відповідній установці сприйняття в звучанні і образному строї fugи можна розпізнати образи невпевнених дитячих рухів, хиткого пританцювання, нехитрих дитячих пісеньок, легкої танцювальності, бадьорого настрою і т. Д. Однак така характеристика образного змісту п'єси є, на наш погляд, мало обґрунтованою. Ми не розпізнали у приховано-тривожних інтонаціях цієї технічно витонченої композиції натяків на селянську простоту і дитячу безпосередність.

Прелюдія і fuga XVIII. Основним виразним елементом Прелюдії є мелодійна лінія верхнього голосу, що триває нескінченно, без зупинок. Її широке дихання, властиве народним протяжним пісням, створює образ глибокого роздуму і піднесеного споглядання. Тема fugи також витримана в стилі протяжної пісні, неквапливої в процесі свого поліфонічного розвитку. Переходячи з регістра в регістр, зазнаючи в середньому розділі різних ладогармонічних змін, початкова тема в кожному своєму проведенні набуває нового відтінку звучання. Спокійне і зосереджене розгортання тематичного матеріалу створює враження безперервного перебігу думки. Цю п'єсу можна також віднести до мега-жанрової сфери філософської лірики.

Прелюдія і fuga XIX. Прелюдія побудована на зіставленні двох тематичних елементів. Перший з них представлений жанровим стилем хоралу: важкої і величної ходою акордів, з яких виділяється і розвивається (починаючи з восьмого такту) плавна висхідна мелодійна лінія. Другий тематичний елемент виявляє ознаки жанру скерцо. Зокрема, він нагадує загальним характером руху скерцозні теми інструментальних творів Бетховена (наприклад, швидкі теми в тридольному метрі з Третьої, Сьомої і Дев'ятої симфоній). Залежно від інших властивостей музичної форми, обумовлених драматургічним планом композиції, ці теми набувають різного образного змісту в найширшому діапазоні: від буйної веселості до похмурого сарказму, від легкого повітряного руху до нищівного напору. Друга тема Прелюдії Шостаковича також має високу образну варіативність. Цьому сприяє її ладогармонічна нестійкість, примітивна ритмічна організація (періодичність тонів однакової тривалості), синтаксична простота (тема «зібрана» з коротких однотокових мотивів). Танцювальний модус теми підкреслюється штрихом стакато, повторенням одного звуку або співзвуччя на перших двох долях такту після затакту (аналогом такої інтонації є стрибковий танцювальний рух). Виникають два контрастних образу, які А. Должанський порівнює з «минулим і майбутнім», «похмурою і владною скам'янілістю того, що віджило свій вік» і «чарівної грою життя молодого,

зростаючого і міцніючого» [там же, С. 151]. Дійсно, хоральна фактура, гучна динаміка з тенденцією до наростання створює образ статичний і вельми суворий. Ладова рухливість другий теми додає їй велику інтонаційну рельєфність (секундові і тритонові інтонації). Однак проведення цього контрастного матеріалу на піано звучить дуже приглушено, як би примарно, і далі цей тематизм звучить зовсім не так, щоб асоціювати його з святом «молодого життя». З'єднання скерцозної теми з хоралом наприкінці Прелюдії на приглушеній динаміці (друга тема звучить в дуже низькому регістрі) створює ефект настороженого, тривожного очікування. Так що, на наш погляд, є підстави для того, щоб трактувати драматичне зіткнення стилевих рис серйозного хоралу з ознаками амбівалентного (жартівливо-тривожного) скерцо як прояв роздвоєності образу ліричного героя цього твору.

Тема дев'ятнадцятого фуги, якщо її розглядати з точки зору жанрових властивостей, виявляє деякі ознаки маршового стилю: пунктирна ритмічна фігура, стійкість її повторень в структурі теми, переважаючий «твердий» штрих нон-легато, звукова щільність експозиційного проведення (вона звучить перший раз в басовому регістрі інструменту). Правда, п'ятидольний метр дещо пом'якшує відвертість прояву маршового стилю, позбавляє тему синтаксичної простоти, метричної «квадратності» мотивів і фраз, які дуже властиві маршовій музиці. Однак жанровий образ, пов'язаний з первинно-жанровою сферою музики, що супроводжує колективну ходу, від цього не зникає. Щоправда, поява акцентів, синкоп, стакато в проведенні теми і ладова нестійкість (відхилення в далеку дієзну тональну сферу) в середньому розділі фуги коректують жанрову стилістику теми в напрямку скерцозності, образний потенціал якої був до часу «захований» в будові теми. Розвиток тематичного матеріалу, здійснюваний наполегливим підкресленням пунктирної формули (чверть з точкою – восьма) і варіювання мелодійного контуру (знижена II і III ступеня мі-бемоль-мажору), надає композиції характер напористого, потужного, безперервного, але складного у своїй траєкторії руху.

Прелюдія і fuga XX. Прелюдія скомпонована на основі двох різко контрастуючих тем. Перша тема має епічний характер. Вона витримана в жанровому стилі слов'янської протяжної пісні і асоціюється з темами фортепіанних творів С. Рахманінова. Їй притаманні такі властивості-ознаки: натуральний мінор, повільний темп, рух рівними тривалостями, октавний унісон низьких (чоловічих) голосів. Мелодія має широкий амбітус і відрізняється великою широтою фразувального дихання. Перше музичне речення триває 5 тактів, друге – три такти, що при темпі *Adagio* справляє враження безперервного звукового процесу і явища великого просторово-часового масштабу. У сприйнятті ця тема викликає стриманий, строгий, величний і дуже суворий образ «героя» музичної розповіді.

Друга тема нагадує інструментальний наспів: вільно ллється мелодія з імпровізаційними фігурами шістнадцятих і характерними «ріжковими» ходами на квінту і кварту. Пластичність мелодії, її інтонаційна рельєфність, речитативність, експресивність мовленнєвої виразності співвідноситься з особистісним, індивідуалізованим характером інтонування. Особливо це відчувається в другому проведенні даної теми, де мелодійна лінія ускладнюється пунктирним ритмом. Підкреслимо, що з самого початку теми Прелюдії вступають у діалог, ступінь напруженості якого постійно підвищується. Риси діалогу – найважливішого музичного і літературного жанру спостерігалися і в попередніх п'єсах циклу, що дуже природно і типово, як для поліфонічної музики, так і для стилю Д. Шостаковича..

Тема фуги будується на матеріалі першої теми Прелюдії, що обумовлює її жанрово-стильову характеристичність. Однак тема фуги звучить менш суворо і велично. Її пом'якшеність обумовлена одноголосним звучанням, тихою динамікою і більш рухливим темпом. Вона задумлива і некваплива, асоціюється з безперервним рухом думки, спокійним і незворушним спогляданням. Суцільна плавність артикуляції (автор вказує в першому такті штрих *legato sempre*), врівноваженість, пластичність мелодійної лінії також повністю відповідають стилю протяжної народної пісні.

Прелюдія і fuga XXI. У Прелюдії з усією визначеністю виявляються навмисно різко втілені композитором у музичному тексті стилеві ознаки жанру етюд. До них належать: інтонаційна примітивність мелодики, гармонії, фактури, мотивна подрібненість, панування легких цезур, повторення одного і того ж пасажу на тлі примітивного акомпаніменту, відсутність інтонаційно-тематичного розвитку, динамічних градацій і штрихової різноманітності. Всі ці морфологічні властивості надають прелюдії єдиний і незмінний на всьому протязі п'єси характер, який можна охарактеризувати як невинний рух (*perpetuum mobile*). Можливо, є підстави для того, щоб виділити такий тип інструментальних творів європейської музики як жанровий різновид (мікро-жанр) етюд, прелюдії або токати.

У темі фуґи є деякі ознаки старовинної танцювальної музики: чергування «стрибкових» стакато і пов'язаних штрихом легато коротких мотивів, як би інтонуючи жест присідання; несподівані скачки на інтервали кварта і септими, вибаглива пластичність мелодійних зворотів. Ці властивості близькі стилістиці тридольних танців 17-18 століть - менуету, форлани, куранти, жиги. Початкові фрази теми ближче за характером мелосу до менуету, а завершальні 4 такти містять прості ямбічні мотиви, що нагадують типову ритмічну формулу грубуватого матроського танцю жиги. Близькість до жанрового стилю жиги забезпечується додатковим чинником: у старовинних клавірних сюїтах і партитах жига, зазвичай, виконувала роль фінальної частини циклу. Вона komponувалася із залученням імітаційно-контрапунктичної техніки, яка наближалася до техніки написання фуґи. Наведені спостереження трохи розходяться з оцінкою теми фуґи, запропонованою А. Должанським. Дослідник підкреслив образні відтінки «акробатичності», «спортивності», «мускулистості», що не дуже суперечить нашим спостереженням.

Прелюдія і fuga XXII. В основі музичного тематизму Прелюдії – виразна мелодія верхнього голосу, викладена восьмими з характерним легатним штрихом на тлі остинатного ритму акордів акомпаніменту.

Загальний характер мелодійної лінії – ліричний, альтеровані ноти і подрібнення першої метричної долі такту за допомогою паузи надають мелодії інтонаційної вишуканості. Завдяки ритмічній періодичності звучання акордів, на тлі яких розвивається мелодія, і об'єднання за допомогою ліг кожної пари восьмих тривалостей, утворюється відчуття легкого похитування, характерного для баркароли – пісенного жанру, пов'язаного зі стихією води. І хоча звичайна баркарола звучить у розмірі 6/8, присутня в п'єсі тридольність все ж дозволяє говорити про близькість ритмічної організації Прелюдії Шостаковича до жанрового стилю італійської пісні. Фактура, яка складається з мелодії та акомпанементу, зберігається на всьому протязі Прелюдії (змінюються лише регістри звучання). Разом з тим, не можна заперечувати справедливості точки зору А. Должанського, згідно з якою жанровим прототипом Прелюдії є етюд. [там же, 175]. Дійсно, ознаки жанрового стилю етюд є очевидними. Маємо лише додати, що етюдність трактується в даній п'єсі в дусі романтичного розуміння цього жанру, тобто в дусі Шопена, Ліста, Рахманінова, Скрябіна. А в романтичному етюді цілком органічним і очікуваним є прояв стильових ознак будь-якого пісенного жанру. Отже, загальний ліричний настрій соль-мінорної Прелюдії обумовлений не етюдним, а пісенним жанровим стилем, який дозволяє композитору чудово виразити поезію водної стихії.

Тема фуги створена в характері російської селянської протяжної пісні. Стилізація цього жанру виконана настільки точно, що у слухача може виникнути уявлення про використання композитором справжньої народної мелодії. Характер протискладення до теми дуже нагадує типовий варіант обробки народної або оригінальної стилізовано-народної теми в операх, симфонічних, камерних творах М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, О. Бородіна, П. Чайковського. Темі властиві співучість мелодійної лінії, інтонаційна опора на інтервали чистої кварта і терції, секстовий діапазон мелодії, стриманий темп. В образному відношенні їй властива лаконічність і простота, емоційна проникливість і, разом з тим, стриманість почуття.

Розробка теми у композиції фуги зберігає стилізаційну точність інтонування: фактура побудована таким чином, що регістрові переміщення теми, висотний діапазон, характер розташування голосів відповідають вокальним теситурам голосів хору. У структурі теми можна розрізнити два відтинку мелосу – широкий розспів (рух восьмими на сексту і спуск з цієї інтонаційної вершини, тт. 1-2) і більш активний, енергійний, відповідний моторному характеру ходи (акцентовані сильні долі такту, спадні терції та кварта у тактах 3-5). Залежно від контексту і фази розвитку тематичної структури, один з цих відтінків стає більш чітко вираженим.

Прелюдія і fuga XIII. Основна тема фа-мажорній Прелюдії нагадує старовинний танець-ходу урочисто-церемоніального характеру: на тлі мірного кроку басів неквапливо розгортається розкішна мелодійна лінія. Характер музики споріднений повільним танцям сарабанді, чаконі, які часто стилізуються в інструментальних циклах (сюїтах, сонатах) І. С. Баха та багатьох інших композиторів епохи Бароко. У другому композиційному розділі п'єси мелодія, яка в експозиції звучала у верхньому регістрі, переміщається в нижній регістр, її характер істотно змінюється. Вона сприймається тут як відвертий, сповідальний монолог, позбавлений будь-якої ритуальної урочистості, святковості та зовнішнього пафосу. Така образність дуже характерна для інструментальних сольних п'єс і монологічних фрагментів у творах Шостаковича.

Тема фуги відрізняється простотою і ясністю, вона діатонічна, спокійна за темпом і ритмом, «округла» в мелодичному плані. В ній мало ділянок поступового руху. Мелодія являє собою комплементарне, збалансоване руху (ніби підкорене нормам мелосу суворого поліфонічного стилю), що складається з ходів на кварту, квінту і терцію. Відсутність плавного голосоведіння віддаляє мелодію від стилю народної пісенності. Така мелодія більше нагадує войовничо-маршові або трудові масові пісні, сповнені енергії та ентузіазму. Розділення мелодійної лінії паузами, які виокремлюють короткі фрази, створює відчуття зв'язку співу з розмашистими жестами, з енергійним

рухом. Вважаємо, що найближче джерело такого мелосу – жанровий стиль радянської масової пісні. Поліфонічний розвиток теми посилює пісенне жанрове першоджерело: фактура наповнюється мелодійними підголосками, переважає штрих легато, тональні зміни надають темі великої різноманітності.

Прелюдія і fuga XXIV. Прелюдія, що завершує поліфонічний цикл Д. Шостаковича, має урочистий і монументальний характер, який відповідає її фінальній ролі в загальній композиції циклу. Тематичну основу Прелюдії складають дві теми, які за своїми функціями близькі головній та побічній партіям у сонатній формі (За твердженням музикознавця В. Бобровського, ця прелюдія написана саме в сонатній формі). Кожна з тем виявляє ознаки жанрового стилю. Першу тему відрізняє розміряна ритмічна хода басових октав, на тлі яких повільно і поважно розгортається мелодія з підголоском в характерному танцювальному пунктирному ритмі (початковий мотив). Далі, після мелодійного ходу на кварту, переважає плавність голосоведіння, але загальна правильність руху, гучна динаміка і «кроки» баса дозволяють говорити про жанрову образність урочистого повільного танцю сарабанди. Примітно, що стилістика і образність сарабанди притаманні першій п'єсі циклу. Прелюдія до-мажор також виявляє стильові ознаки чакона або сарабанди. Це наводить на думку про особливу смислову функцію даного жанрового стилю в драматургічній організації циклу.

Мелодійний підголосок до верхнього голосу ре-мінорної прелюдії створює велику інтонаційну напругу і надає темі ще більшу зосередженість. Відчуття крокування посилюється в кульмінації першої теми на фортисимо (тт. 17-20), де скандуючі октави в басу звучать майже загрозово. Потім розміряна хода акордів у верхньому і нижньому регістрах поступово слабшає і завмирає. Друга тема (побічна, за думкою Бобровського) контрастує з першою темою перш за все в плані фактури. На тлі витриманих гармонійних співзвуч ясно виділяється одноголосна мелодія, лаконічна у своїй інтонаційній стриманості (в основі мелодійної лінії лежить кварто-квінти

інтонація) і ритмічній чіткості. Після щільного і потужного звучання першої теми вона звучить як самотній голос, як індивідуальне висловлювання – тихе, стримане, небагатослівне, але переконливе. Ця тема в Прелюдії не отримує подальшого розвитку, вона звучить як натяк на подальші події, що мають розгорнутися в Фузі (перша тема фуги побудована на цьому тематичному матеріалі). Побічна тема виявляє властивості танцювального стилю, хоча характер жанрово-стильового прототипу тут далеко відстає від формальних та виразних властивостей сарабанди. Характерний затакт, квартові ходи надають темі енергію і наполегливість. Ці властивості співвідносяться з селянським танцем, який включає типовий елемент тупання (він відповідає першому затактовому мотиву). Цей тип танцювальності у наступній фазі переростає в стиль буйного плясу.

Заключна подвійна fuga відрізняється від всіх інших фуг циклу своїм масштабом, епічним розмахом, складністю композиційної будови. Її драматичний напружений характер визначається темами, які контрастують між собою. Підкреслимо, що цей контраст багато в чому забезпечений зверненням композитора до різних жанрових стилів. Перша тема фуги перейшла в композицію з Прелюдії. У фузі ця мелодія набула аскетичний і стриманий у прояві почуттів характер. Разом з тим, вона містить в собі величезну енергію і силу. Авторська ремарка *tenuto* вказує на те що композитор зовсім не прагне підкреслити легатним штрихом пісенну природу цієї мелодії. Лише в процесі свого розвитку тема знайде відверто пісенне звучання, текучу і неспішну співучість. Друга тема будується на секундових інтонаціях, що звучать жалібно і схвильовано. У них проявляється експресивна природа людського мовлення, властива архаїчному жанру плачу (голосіння).

Друга тема яскраво і наочно втілює образ страждання, який контрастує з мужністю і твердістю першої теми. Примітно, що звучання «стогонів» ритмічної фігури протискладення на тлі жалобної рецитації у розділі *Rit. mosso* викликає асоціацію з народними сценами з опери «Борис Годунов»

М. Мусоргського. Образ народного страждання з усією експресивною силою проявляється в кульмінаційних розділах фуги, де друга тема набуває рис набатного звучання, вже не жалобного, але погрозового. Такий ефект досягається ущільненням фактури, октавним викладом мелодійної лінії в верхньому регістрі, включенням на слабкій долі такту ударів «великого дзвону» (звук «до» в басовому регістрі). На хвилі образної трансформації другої теми з'являється перша тема фуги, яка звучить в характері нестриманого, шаленого танку.

Таким чином, у створенні масштабної фінальної композиції поліфонічного макроциклу найважливішу роль зіграло відтворення різноманітних модальностей пісенного і танцювального жанрових стилів, які утворюють в слухацькому сприйнятті образи величезного масштабу, експресивної сили і глибини.

Тепер можна підвести підсумок здійсненному жанрово-семантичному аналізу фортепіанного циклу Д. Шостаковича «24 прелюдії і фуги».

Перш за все, ми змогли переконатися в тому, що у всіх без винятку п'єсах циклу виявляються морфологічні та семантичні ознаки того чи іншого жанрового стилю. Відповідно, в художньому змісті кожної п'єси циклу втілені образи (сенси, модальності, значення), які обумовлені стильовими властивостями-ознаками певного жанру.

Проведений аналіз показав, що ступінь повноти відтворення певного жанрового стилю і жанрової образності у фортепіанних п'єсах Шостаковича варіюється в дуже широких межах: від ледь чутних ознак, що народжують аллюзивне враження про жанр і пов'язану з ним дійсність до послідовного і повного відтворення у тексті конкретного жанрового стилю, що створює художньо-перцептивний ефект «вторгнення» відповідного жанру в межі прелюдії або фуги.

Жанрові стилізації мають різну «питому вагу» в контексті мікро- і макро-циклу. У деяких випадках навіть прозорі «натяки» на певний музичний жанр створюють дуже сильний образно-виразний ефект, який можна

порівняти з впливом «власного» жанрового стилю прелюдії або фуги. Не можна не звернути увагу на високу частоту стилізацій одних жанрів, і на рідкість використання Д. Шостаковичем виразних засобів інших жанрів. Вибірче ставлення композитора до відтворених жанрових стилів представлена у вигляді таблиці (Додаток Б, Табл.2.1).

У циклі Шостаковича однаково повно, вагомо і різноманітно представлені основні інтонаційні стилі-архетипи музичної практики – пісенний, танцювально-моторний і декламаційний. Жодному з цих «корінних стилів» (С.Скребков) композитор не віддає перевагу, але розгортає їх у великій кількості конкретних жанрових варіантів.

До найбільш впливових у художньо-образному відношенні жанрів, які найчастіше стилізовані в п'єсах циклу Шостаковича належать: *народна протяжна пісня* (Прелюдії 9, 18, 20; Фуги 4, 10, 13, 14, 20, 22); *скерцо* (Прелюдії 11, 15, 19; Фуги 2, 11); *токата* та близькі за стилем жанри – *етюд*, *механістично-моторна п'єса за типом «perpetuum mobile»* (Прелюдії 2, 7, 8, 10, 17, 21; Фуги 15, 16); *хорал* (Прелюдії 1, 10, 19); *вальс* (Прелюдії 5 та 15); *плач-голосіння* (Прелюдії 3, 8; Фуга 24); *передзвін* (Прелюдії 4, 14, Фуга 7); близькі за стильовими властивостями старовинні *танцювальні жанри чакони, пасакалії та сарабанди* (Прелюдії 1, 6, 12, 23, 24; Фуга 19).

На тлі частого звернення до названих «улюблених» жанрів яскраво вирізняються поодинокі випадки стилізації *польки, тарантели, пасторалі, баркароли, нової масової пісні, фанфари*. Особливо слід виділити дивовижні стильові аналоги масових оперних сцен в дусі М. Мусоргського (Прелюдії 12, 14; Фуги 4, 12).

Звертають на себе увагу два композиторських прийоми, неодноразово застосованих Шостаковичем у побудові п'єс циклу. Перший прийом полягає в послідовному чи паралельному з'єднанні в композиції тематичних елементів різної жанрово-стильової природи. Таке з'єднання може створювати різні образно виразні ефекти, починаючи від повної згоди жанрових образів (Наприклад, в прелюді 1, де синтезовані властивості пасакалії і хоралу) до їх

зіткнення і протиборства (Прелюдія 19, де конфліктують і «борються» образи хоральної і скерцозної природи). Другий прийом – зміна жанрово-стильового модусу теми в процесі її поліфонічної розробки (яскравий приклад – жанрово-стильова метаморфоза першої теми у заключній ре-мінорній фузі).

Правомірно поставити тепер питання: якою мірою висновки про жанрову стилізацію і жанрову образність, отримані на підставі аналізу поліфонічного циклу Шостаковича, справедливі у відношенні до інших творів європейських композиторів ХХ століття? Для того, щоб дати повну і високо достовірну відповідь на це питання необхідно ретельно проаналізувати десятки, а то й сотні репрезентативних творів композиторів різних національних шкіл, написаних протягом столітнього періоду. Це, звичайно, є неможливим у рамках даного дисертаційного дослідження. Тому подальші спостереження мають тестовий характер. Вони призначені, з одного боку для підкріплення вже здобутих висновків, а з другого боку, для отримання додаткових узагальнень і нових теоретичних умовиводів.

2.2.2. П. Хіндеміт «Ludus tonalis».

Розглянемо з точки зору жанрової образності фортепіанний поліфонічний цикл П. Хіндеміта «Ludus tonalis». Цей твір належить до найбільш видатних зразків такого роду фортепіанної музики. Хоча композитор уже в ранніх творах виявив себе як зухвалий новатор, як лідер європейського музичного модернізму, він не був радикальним противником музичної традиції. Композитор з великою повагою ставився до майстрів минулого, до народної музики. Він також не нехтував прикладної музикою свого часу (пісенною, танцювальною, театральною, кінематографічною). Поважливе ставлення до тезаурусу жанрів музичної культури виражено і в висловлюваннях композитора. Наприклад, він висловив таку думку: «Композиторська техніка вимагає для засвоєння щоденного спілкування з музикою різних жанрів, і не тільки шляхом музикування або слухання, а також – дослідження та вивчення музики як великого феномена природи» [161, с. 43]

Цикл «Ludus tonalis», створений П. Хіндемита на честь 200-річчя від дня завершення Бахом другого тому ДТК, являє собою низку з дванадцяти триголосних фуг, між якими розташовані інтерлюдії. Цикл обрамляється прелюдією і постлюдією (музичний текст якої є зворотнім варіантом тексту Прелюдії). Фуґи слідуєть одна за одніє, підкоряючись тональній логіці, а саме – порядку зниження акустичного спорідненості у відношенні до головної тональності (До). Інтерлюдії виконують в циклі сполучну функцію, забезпечуючи перехід від тональності попередньої фуґи в тональність подальшої. Музична мова циклу «Ludus tonalis», використані інтонаційні засоби не дозволяють легко і швидко виділити у п'єсах, що входять до його складу, певні образні смисли. Атональне письмо, майстерна розробка музичного матеріалу і складна поліфонічна техніка, якою досконало володів П. Хіндеміт, надають п'єсами циклу досить абстрактного характеру. Цей твір може викликати асоціації з нефігуративним живописом або сучасною урбаністичною архітектурою.

Разом з тим, багато дослідників цього монументального фортепіанного циклу відзначають його глибинний зв'язок з прикладними і автономними музичними жанрами. У передмові до українського видання циклу «Ludus tonalis» О. Ровенко зазначив: «...цикл побудовано на зіставленні контрастних образів, настроїв і жанрових сцен, які є наслідком широких художніх узагальнень (епохи музичного бароко – у Баха і постваґнерівського напрямку в розвитку західноєвропейської музики – у Хіндемита)» [130, с. 7].

Т. Ліва і О. Леонтєва у своїй монографії, присвяченій Хіндеміту, приділили багато місця опису циклу «Ludus tonalis». Автори докладно охарактеризували загальний драматургічний план циклу, тональну логіку чергування частин, поліфонічну техніка, використану в кожній п'єсі. Деяку увагу вони приділили також і жанрово-стильовим властивостям твору. «У циклі двадцять п'ять п'єс – пишуть Т. Ліва і О. Леонтєва – прелюдія, дванадцять фуґ з одинадцятьма інтермедіями, постлюдія. Подібно Баху, Хіндеміт розгортає тут широкий світ образів, настроїв, жанрових сцен. Різні

історико-стилістичні асоціації, що легко виникають, свідчать про широту авторських художніх узагальнень». Автори помітили, що «інтерлюдії в циклі несуть сполучну функцію в силу специфічного характеру. Вони, як правило, більш безпосередні у своїй пружній ритмічності і жанровості. Фуги свідомо протиставлені їм, хоча і в них у якості мелодійної першооснови тематизму виступає нерідко жанровий елемент. Наприклад, більшість тем пов'язано з танцювальними ритмами. Тут і «важка», в стилі енергійного танку тема фуги в тональності А, і більш м'яка, капризно-вибаглива танцювальність фуг в тональностях Е або В. ... Тема фуги in As нагадує бадьорий марш, тема фуги in D – войовничий клич, in Es – тужливий народно-інструментальний наспів» [84, с. 291-292]. Зауважимо ще одну жанрово-образну оцінку п'єси циклу, наведену авторами в книзі: «Однак і в фугах, жива жанровість і пластика яких не викликає сумнівів, можна виявити постійну конструктивну роботу. Прикладом може бути fuga in B – надзвичайно витончене скерцо, переповнене усіма можливими поліфонічними варіантами теми» [там же, 292].

Наші спостереження підтверджують справедливість висловлених різними дослідниками суджень про жанрові особливості циклу «Ludus tonalis». Уже в першій п'єсі циклу – «Прелюдії» – виявляються жанрово-стильові риси, які прояснюють образний зміст твору і полегшують судження про образний зміст цієї музики.

Тип фактури і ритмічна організація тематизму тут представляють жанровий стиль токати, який був одним з найпоширеніших в органній та клавирній музиці XVI-XVIII століть. Нагадаємо, що токато як жанр склалася як вступна частина інструментального циклу – віртуозна п'єса в швидкому темпі, з чітким рівномірним рухом короткими тривалостями. Як правило, токато писалася у вільній імпровізаційній формі, близькій до прелюдії або фантазії. Однак у Прелюдії П. Хіндемита освічене музичне сприйняття розрізняє специфічні ознаки однієї з різновидів токати, а саме – *toccata cromatica*. Такі токати виникли і практикувалися в церковному музичному

побуті. З їх допомогою встановлювалася тональність, в якій потім паства виконувала хорал або гімн.

Використання стильових ознак хроматичної токати обумовлюється розташуванням Прелюдії в фортепіанному циклі Хіндемита: «Прелюдія» налаштовує слухача і виконавця на сприйняття всього циклу, демонструє технічну майстерність композитора і віртуозність виконавця – якості, генетично властиві інструментальним імпровізаційним поліфонічним п'єсам. Відзначимо і третій момент, що пов'язаний з жанровими витоками початкової п'єси «Ludus tonalis» і впливає на її музичну образність. В епоху Відродження під токатою малася на увазі святкова фанфара для духових інструментів і литавр, яка використовувалася при будь-яких урочистих подіях. Якщо врахувати цю обставину, то можна зробити висновок, що «Прелюдія» з «Ludus tonalis» виконує роль патетичного «сповіщення» про важливу урочисту подію. Сьогодні можна стверджувати, що торжество музичної логіки і нової естетики інтонування в «Грі тональностей» Хіндемита цілком може розцінюватися як подія в еволюції музичного мислення.

Експозиція органних хроматичних токат складається з прелюдійного розділу і ричеркара – поліфонічного розділу, побудованого з використанням імітаційно-контрапунктичної техніки. Однак, потік токатних пасажів «Прелюдії» несподівано вичерпується і обривається. Після генеральної паузи замість очікуваного ричеркара в розвиток включається абсолютно новий тематичний матеріал. Композитор позначає його в нотному тексті подвійною тактовою рисою і супроводжує ремаркою «*Arioso, tranquillo*». Цей матеріал репрезентує новий жанровий стиль і образ, що вносить глибокий контраст з образом першого токатного розділу форми. Нова тема подана в фактурному і архітектонічному оформленні, характерному для оперних арій. Яскраво виразна, ніжна і прониклива мелодія звучить на тлі багатоголосого супроводу, утвореного гармонійними співзвуччями і підголосками. Точна реприза першої мелодійної фрази намічає контур тричастинної репризної форми, типової для мікро-жанру аріозо. Нове вторгнення тематичного

елемента токати руйнує ідилічну атмосферу аріозо. У музичну драму включається короткий, але виразний декламаційний мотив «cis - e - d», вносячи з собою жанрову образність, властиву оперним речитативам. Останній епізод, початок якого чітко виділено Хіндемітом за допомогою зміни тактового розміру (15/8) та авторської ремарки «Solemne, largo» має формальні ознаки і характер пасакалії (або чакони). Перша ознака – остинатна фраза в низькому регістрі інструменту, на основі якої у техніці поліфонічних варіацій на остинатний бас будується мелодико-гармонійна тканина, що має свою власну синтаксичну структуру і логіку тематичного розвитку. До властивостей пасакалії відносяться також масивність звучання, розміряна ритміка ходи, широта і неспішність (*largo*), масштабність звукової картини і урочистість (характер *solemne*). Типовій образності пасакалії відповідає також поступове і потужне наростання звучності аж до рівня «фортисимо» і потім знову поступове зниження рівня гучності до двох «піано».

Прелюдія, таким чином, готує сприйняття до широкого масштабу і різноманіття світу музичних форм, стилів, жанрів та художніх образів, представлених в монументальній композиції поліфонічного циклу Хіндеміта. Дослідники творчості композитора відзначили, що п'єси не рівнозначні в плані їх жанрово-стильової визначеності. Інтерлюдії більш щільно пов'язані з жанровою стилістикою і більш різноманітні з погляду жанрової образності.

За спостереженням Л. Гаккеля: «жанровість настільки ж очевидна в інтерлюдіях (є авторські позначення жанрів), як і різноманітна: пастораль, арія, вальс, марш ... Властивості безпосередності, демократизму, жвавості входять разом з жанровими інтерлюдіями в світ «Ludus Tonalis», суворого циклу, кілька абстрактного по музиці у своїй поліфонічній частини (фуги)» [39, с. 252]. У виносці на цитованій сторінці відзначається, що "Маршів три, один з них трьохдольний (інтерлюдія Ре бемоль - Сі), але він-то якраз самий напористий. Інтерлюдія Ля-бемоль - Ре написана в характері повільного маршу – улюблений для Хіндеміта тип руху, і знову, як в сонатах, чутні в

марші «пунктир бароко» і вагнерівський хор мідних». У зв'язку з цим автор риторично запитує: «Яскраві і різноманітні марші – чи не є вони у сучасного композитора (Хіндеміт, Прокоф'єв) знак великої життєвості обдарування?» [Там же]. Риторичне питання Л. Гаккеля передбачає позитивну відповідь. Однак, беручи до уваги всю складність психологічної та культурної природи композиторського обдарування, а також туманний смисл слова «життєвість», можна засумнівається в такому категоричному висловлюванні. Втім, без сумніву, справедливо те, що чуйність до жанрового змісту музичної культури і здатність скористатися всіма багатствами жанрового тезауруса – безперечно свідчення обдарованості і професійної зрілості композитора.

Аналізуючи п'єси циклу «*Ludus tonalis*», ми мали можливість відзначити, що П. Хіндеміт, як і Д. Шостакович, створює образний світ свого масштабного твору, спираючись на образні уявлення про прикладні та автономні жанри. Технічною основою для цього служить творчий метод стилізації – відтворення в умовах і межах макро-жанру концертної фортепіанної п'єси стильових властивостей жанрів повсякденної, ритуальної, або концертної практики. Деяку перевагу при цьому, Хіндеміт віддає жанрам автономної музики. Як і в циклі Шостаковича, ми знаходимо в «*Ludus tonalis*» стилізації жанрів *пасторалі* (Інтерлюдія C-F), *скерцо* (Інтерлюдія FA, Фуга in B), *етюду* (Інтерлюдія AE), *маршу* (Інтерлюдія Es-As), *вальсу* (Інтерлюдія E-Fis), *токати*, *аріозо*, *речитативу*, *пасакалії* (Прелюдія і Постлюдія).

2.2.3. В. Бібік. «34 прелюдії і фуги для фортепіано».

Порівняємо тепер результати аналізу фортепіанних циклів Д. Шостаковича і П. Хіндеміта з результатами дослідження фортепіанних поліфонічних творів видатних українських композиторів ХХ століття – Валентина Бібіка і Мирослава Скорика. Фортепіанна творчість В. Бібіка відображена в роботах Е. Зінкевич, А. Мізітова, І. Іванова, С. Мірошниченко та ін. Названі автори ґрунтовно досліджували також цикл «34 прелюдії і фуги для фортепіано». Узагальнюючи думки музикознавців і наші аналітичні

спостереження, можемо висловити декілька загальних суджень щодо жанрової образності, яка властива цим твором.

Фортепіанний цикл В. Бібіка унікальний тим, що він складається не з двох частин, як диктує традиція, а з трьох зошитів. Причому, кожна з цих трьох частин має свою цілісність, свій домінуючий образний настрій. Як пише в передмові до нотного видання циклу В.Задерацький: : «34 прелюдії та фуги В. Бібіка, поєднуючись у монументальний цикл, є зібранням блискучих концертних п'єс. Кожна з них розкриває свій замкнений образний світ, а разом вони експонують широкий спектр музично-образних відчуттів дійсності» [59]. Автор глибоко продуманої «Передмови» розкриває підставу тричастинної побудови циклу: «...обґрунтування тричастинності задуму циклу – в його змістовій спрямованості. Автор схиляється до необхідності позначити зміст частин: I — «Роздум», II — «Напруження», III — «Просвітлення». У першій частині справді чимало філософських самозаглиблень, споглядання, спрямованого «назовні» та «всередину». У другій більше дійових, енергійних образів, драматичної концентрації, творчого напруження. Третя може бути осмислена як деяке перетворення образів першої, що подаються у більш світлих і м'яких звучаннях» [там же].

Конкретна жанрово-семантична характеристика п'єси В. Бібіка ускладнена тим, що композитор звернувся тут до радикально нових засобів виразності. Його музична мова відрізняється незвичними властивостями: а) в ній відсутня гармонійна або мелодійна функціональність, організуюча вертикальні і мелодійні зв'язки інтонаційних елементів; б) немає стійких гармонійних елементів – акордів (в традиційному сенсі); в) ладова організація будується на вільному поєднанні діатонічної і хроматичної інтерваліки; г) модальний принцип звуковисотної організації музичної тканини переважає над більш традиційною розширеною тональністю або тонікальністю (в сенсі Р. Реті); д) ритміка також отримує нетрадиційну метричну організованість, зокрема, тактова структура стає умовною схемою, яка служить більше для зручності читання нот, ніж для інтонаційного виявлення синтаксичних

одиниць музичної мови; е) в мелодиці та співзвуччях переважають гостро дисонантні поєднання тонів, що створюють виразний ефект незмінно високого рівня емоційної експресії і т. д.

Подібні музично-мовні умови значно ускладнюють композиторські можливості відтворення у формі відомих слухачам жанрових стилів. Разом з тим, музика Бібіка зовсім не позбавлена жанрової характерності. І якщо важко знайти в п'єсах композитора прояви конкретних жанрів прикладної або автономної музики, то є можливість вказати на мега-жанрові властивості образів твору, тобто, співвіднести твори майстра з найзагальнішими жанровими категоріями мистецтва.

Саме це і робить В. Задерацький. Досліднику вдалося тонко проаналізувати загальні жанрові модальності поліфонічних п'єс В. Бібіка: «У 34 п'єсах циклу виражені найрізноманітніші настрої — і епічна картинність, і драматична напруженість, і мужня героїка. Та центральне місце відведено ліриці, яка виявляється тут у різних градаціях. Лірика споглядальна (одна з ознак українського національного начала) становить більшу сферу образів. Поряд з нею — лірика узагальнена («піснеспівоча», близька до народно-хорової), лірика самопізнання та самовираження (в ній багато тонких роздумів про духовність сучасної людини) та інші її нахили. Але це завжди інтелектуалізований потік висловлювань,— така традиція жанру» [59].

Для розуміння і опису поліфонічного циклу Бібіка важливо усвідомити ставлення композитора до музичного колориту. Воно відрізняється від тієї уваги до барвистості звучання фортепіано, яку можна спостерігати у Бетховена, Шумана, Шопена, Ліста, Брамса, Рахманінова. У Бібіка, як і у цілого ряду композиторів ХХ століття, музичний звук часто набуває самоцінну якість. Звільнення звуку від традиційних мовних функцій (метроритмічних, ладових, синтаксичних) дозволило композиторам другої половини ХХ століття (таким, як Е. Варез, Д. Кейдж, Д. Крам, Д. Лігеті, К. Штокхаузен) виявити нові естетичні та художньо-образні можливості звуку, що видобувається з фортепіано. Про це справедливо сказав

В. Задерацький: : «Величезне значення при цьому надається колориту. Сонорно-колористичний фактор не виступає тут у ролі «одягу», а виконує одну з головних смислових функцій. І в цьому індивідуальна характерність стилю композитора» художній [3]. І дещо далі дослідник продовжив своє спостереження: «Це виявляється і в особливому «милуванні» вибраним типом інтерваліки, і в ковзних мелодико-фактурних пробігах, і часом у крайньому звукокілкісному аскетизмі (тема на одному ритмізованому звуці — монофонічна; тема на двох-трьох ритмічно «розспіваних» звуках)» [там же, 4].

Важливий ключ до розуміння прелюдій і фуг В. Бібіка міститься у висловленні українського композитора Леоніда Грабовського: «Особливо вразив Валя своїм циклом з 34 прелюдій і фуг для фортепіано. Схиляюся думати, що такого фундаментального, значного, майстерного, оригінального, багато в чому новаторського циклу прелюдій і фуг не було ще написано після Хіндемита, Шостаковича і Щедрина. Тут автор встає на повний зріст свого розкритого таланта. Моє глибоке бажання – щоб цей цикл міцно увійшов в виконавську та педагогічну практику піаністів всіх країн ... Бібіку не притаманна буйна барвистість, чуттєвість, мальовничість, декоративне багатство. Швидше його почерк відрізняє графічність. Наприкінці життя композитор навіть якимось боком своєї творчості наблизився до поняття музичного мінімалізму – настільки лаконічними, ретельно відібраними, відточено розробленими стали мотивні ембріони, які він використовував» [48].

На перший погляд, між висловленими судженнями музикознавця і композитора є протиріччя. Якщо В. Задерацький наголошує роль «сонорно-колористичного фактора», то Л. Грабовський підкреслює «графічність» почерку Бібіка. Йдеться про різні оцінки не тільки стилю, але й жанрової образності, яка притаманна цим жанровим сферам образотворчого мистецтва. Втім, на нашу думку, обидва спеціаліста мають рацію. Стиль поліфонічного письма Бібіка можна порівняти з кольоровою графікою, коли майстер

ефективно використовує свідомо обмежені кольорові засоби виразності (У. Блейк, Е. Мунк, А. Тулуз-Лотрек, Г. Гросс). Такий підхід до колористики є дуже зрозумілим для митців Сходу (Ма Юань, Чжао Менфуй, Шень Чжоу, Хокусаї, Утамаро, Ци Байші) які досягли в жанровій сфері кольорової графіки найвищих результатів.

Однак, зазначена Л. Грабовським творча спрямованість веде в бік від жанрової образності, від роботи зі стильовими моделями конкретних жанрів європейської музичної традиції. І все-таки, прозорливий аналітичний вигляд виявляє в поліфонічній музиці Бібіка риси жанрової визначеності. В цьому відношенні особливо цікаво для нас проведене В. Задерацьким порівняння тематичного матеріалу фортепіанних поліфонічних циклів Д. Шостаковича і В. Бібіка, здійснене саме під кутом зору жанрової образності. Тут вчений звертається до жанрових характеристик різного системного рівня – загального (мега-рівень) і окремого (макро-рівень): «За образною характерністю теми можна поділити на ряд різновидів; «споглядальні», в тому числі своєрідні «теми-виблиски» (1, 2, 10, 13, 24, 26, 27, 31), декламаційні (3, 11, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 26, 31, 33, 34), квазі-пісенні (4, 22, 25, 32), токатні (5, 6, 19, 26), хоральні (8, 28), танцювально-ігрові (9, 12, 15, 23, 27, 29, 30). Деякі теми синтезують ознаки різних видів. Як бачимо, порівняно з Шостаковичем, тут послаблено пісенну групу і посилено декламаційну, а також додано групу тем «споглядального» характеру» [59, 4].

Маємо погодитися з Думкою В. Задерацького. Можна сказати ще більш категорично: головним стильовим архетипом, за яким побудована музика циклу (особливо першого зошиту) є декламаційність. Деякі теми є настільки виразними, що можуть бути уявно супроводжені словесним текстом. До таких тем належить, наприклад, тема Одинадцятої фуги, яка вражає своїм гранично високим рівнем експресивності мовлення, який відповідає вкрай нерівноваженому, істеричному або екстатичному психічному стану людини (Додаток Б, Рис. 2.1.)

2.2.4. М. Скорик. Прелюдії і фуги для фортепіано.

Звернемося тепер до поліфонічних творів для фортепіано в жанрі прелюдії і фуги Мирослава Скорика. Музика цього майстра дуже різко відрізняється від розглянутих вище творів В. Бібіка. Обидва майстри стоять на різних художньо-естетичних позиціях. Творчість В. Бібіка належить в цілому до художнього напрямку модернізму, який пов'язаний з іменами західноєвропейських і американських авангардистів, з тенденцією до рішучої відмови від традиційних засобів музичної виразності, в тому числі від старих жанрів і стилів, з прагненням створити свою індивідуальну музичну мову. М. Скорик, спирається у своїй творчості на традиційні музичні засоби, не відкидаючи також і добре знаних жанрово-стильових засобів виразності. У цьому композитор близький художньо-естетичній позиції, яка характеризується (за висловом Умберто Еко) словом «постмодернізм». Одна з ознак мистецтва постмодернізму (як це трактується дослідниками сучасного мистецтва) – нічим не обмежена полістилістика, відсутність кордонів у використанні жанрових, етнічних, персональних, історичних стилів у межах створюваної художньої форми. Високий художній потенціал такого використання музичних стилів демонструють твори Ч. Айвза (одного з піонерів цього напрямку), Л. Беріо, М. Кагеля, А. Шнітке.

Як правило, змішання різнорідних стильових засобів створює яскравий ефект зіткнення різнорідного, що має один з двох відтінків – комічний (як здавна практикується в шаржах, карикатурах, пародіях) або трагікомічний (коли з'єднання різнорідного за жанром і стилем матеріалу викликає двоїстий афект смішного і страшного одночасно). У музиці прелюдії і фуг Скорика, як видається на перший погляд, домінує комічне джерело.

Воно яскраво проявляється, наприклад, в прелюдії і фугі *Des-dur*. Головна тема прелюдії є забавно змінений мотив української шедрівки. Цей мотив отримав світову популярність завдяки талановитій хорової обробці М. Леонтовича. У звучання народного мотиву вносяться невеликі зміни: темп сповільнюється і місце малої терції в амбітусі мелодії займає велика терція: «f

- e - f - des». Цей загальмований процес «омажорювання» звучить досить комічно. Гумористичний ефект досягається також прийомом розвитку форми, а саме – варіаціями глінкінського типу. Остатнє звучання мелодії супроводжується при кожному повторенні новим акордом, причому акорди є найрізноманітнішими за стилем – прості терцеві, складні терцеві, з доданими неакордовими тонами, кварто-квінтови тощо. Виникає враження спонтанності, випадковості, «глупуватості» колористичних змін, хоча з точки зору мелодійного руху голосів цей оркестрово-хоральний за жанровим стилем акордовий ряд є бездоганно логічним. Він завершується відверто стилізованою формулою бахівської каденції із затриманням і розв'язанням дисонуючого тону в пікардійську терцію.

Другий розділ прелюдії звучить більш сучасно, модерно. Фактура ускладнюється токатними пасажами. Мотив «Щедрика» прискорюється, ритмічно дробиться і вироджується у мелізматичну форму тремоло. У цей момент фактура набуває цілісності і характеру великого церковного дзвону. Пафос цієї несподівано набряклого дзвону має несерйозний, фальшивий характер. У ньому чується пародія на помпезні оркестрово-хорові обробки українського мотиву, які зазвичай звучать в Європі і США на Різдво.

Фуга Des-dur написана на дуже дивну тему, яка зовсім не відповідає академічним вимогам, які висувають професіонали до теми фуги. Вона позбавлена індивідуалізованих ритмічних або мелодійних елементів і не відрізняється від іншого матеріалу композиції яскравою інтонаційною виразністю. Можна сказати, що вона нарочито безпристрасна. Коливальний рух на тонах мажорної пентатоніки асоціюється з передзвоном східних дзвіночків, або з гучним звучанням пластин маримби, з відстороненим характером так званої «музики фен-шуй».

Неспішний рух переривається зупинками і створює враження задумливості, умиротворення. У ході включення нових голосів характер руху стає більш жвавим і колоритним, не втрачаючи свого орієнтального відтінку. У розробці фуги лад ускладнюється варіантами діатоніки (у деяких

проведеннях тема зненацька звучить майже «по-українськи»). Процес ритмічного дроблення надає музичній тканині жанрові риси токатності. Розвиток, підпорядкований загальному принципу «додавання»: фактурного ускладнення, регістрового розширення, ритмічного дроблення і динамічного крещендо. Він приводить до гучної, але «безперспективної» кульмінації. Після неї рух швидко згортається, тема і протискладення переміщуються у низький регістр і затихають в «злісному бурчанні». Тут теж читається насмішка, хоча і не така добра і весела, як в прелюдії.

Іронією, лукавством і неймовірною стильовою мінливістю відрізняється прелюдія F-dur. Її початок, заснований на типових вальсових мелодійних зворотах, нагадує щире ліричне зізнання в душі п'єс Р. Шумана, Ф. Ліста або Е. Гріга. Однак раптово характер музики змінюється, причому неймовірно швидко і непередбачувано. Як у калейдоскопі миготять «клаптики» романсової мелодики, інтонації в стилі раннього свінгу, патетичні репліки у манері Бетховена. Розвиток цього строкатого тематизму набуває все більш гучний і «багатослівний» характер. Складається враження комічного скандалу, «бурі в склянці води». Воно посилюється риторичними вигуками, короткими вигуками голосів низького і високого регістрів, мелодраматичним тремоло, вкрапленням хроматичних пасажів (стереотипний образ «завивання вітру»), войовничих фанфарних фраз, джазових акордів і мотивів. Після кульмінаційного перелому хвиля емоційного нагнітання поступово йде на спад, заряд конфлікту вичерпується і прелюдія завершується (по суті – обривається) коротким і абсолютно неприродним, штучним кадансом на тонічному тризвуку.

Тема фуги характеризується пружним ритмом в парно-дольному розмірі, простим і чітким мелодійним контуром, щільним звучанням, фразуванням «короткого дихання», виразною артикуляцією, квадратною синтаксичною будовою. Якщо врахувати, до того ж, використання формули «пунктирного ритму», то перед слухачем постає очевидний повний набір ознак маршового стилю. Втім, тема має небагато спільного зі справжніми

військовими маршами, що існують у сфері прикладної музики, а також з їх інструментальними аналогами. Інтонаційна лексика класицизму, світлий ладовий і гармонійний колорит експозиції фуги викликає асоціації з образами дітей, які марширують, або іграшкових солдатиків.

Слідуючи принципам своєї оригінальної музичної поетики, М. Скорик ще в експозиції фуги робить «стильову модуляцію» в сторону джазового маршу. Цей стильовий штрих тут же зникає, але потім ще кілька разів дає про себе знати (стилізація мелодійних оборотів і акордів джазу підкріплена типовими синкопами блок-акордів і характерним для фортепіанного свінгу веденням басового голосу в пунктирному ритмі). У композиційному розділі розробки протискладення набуває характеру рівномірного швидкого і дрібного руху, актуалізуючи жанровий стиль *regretum mobile*, до якого часто зверталися Шостакович, Хіндеміт і Бібик. Останнє кульмінаційне проведення теми повертає швидкоплинний джазовий колорит. Завершення фуги спантеличує. Так само, як і закінчення прелюдії воно несподівано і скромно «згортає» проведення теми сумно-невпевненою мелодійною фразою і болісно-дисонантним акордом.

У прелюдії E-dur Скорик послідовно поєднує два жанрових стилі (токату і хорал) з індивідуальним композиторським стилем романтичної доби. Мається на увазі стиль Р. Вагнера, з яким у першу чергу асоціюються хоральні епізоди, розділені віртуозними токатними пасажами. Сумно-задумлива і приховано-трагічна мі-мажорна фуга відрізняється від усіх розглянутих п'єс майже бездоганною єдністю стилю, що нагадує за музичною мовою і композиційною логікою фуги Шостаковича. Лише миттєвостями інтонаційна тканина підфарбовується стильовими фарбами, взятими немов би «з іншої жанрової палітри». Можливо, саме внаслідок стильової єдності і ця музика сприймається як абсолютно серйозне висловлювання, позбавлене постмодерністської іронічності.

На підставі спостережень фортепіанних поліфонічних творів М. Скорика можна зробити висновок про властиві цьому композитору підході

до актуалізації жанрової образності. Особливості цього підходу ми бачимо в наступному: а) жанрова образність має дуже високу питому вагу в семантиці творів композитора; вона завжди помітна, яскрава і конкретна; б) Жанрова образність актуалізується к творах М. Скорика переважно за допомогою творчого метода стилізації; в) Композитор володіє віртуозною технікою стилізації, що дозволяє йому вільно, щедро і гнучко застосовувати стилі будь-якого виду – жанрові, історичні, етнічні та персональні; г) найчастіше жанрові стилізації з'являються і зникають в тканині твору в стрімкому темпі, що можна уподібнити зміні кадрів в анімаційному або ігровому фільмі; д) внаслідок подібного використання жанрових стилів в слухацькому сприйнятті виникають картини миготіння, спалахування, зіткнення, взаємопроникнення, поглинання одного стилю іншим, їх злиття, взаємного руйнування, анігіляції, перетворення в інші стилі тощо. Така інтенсивна взаємодія засобів виразності народжує численні асоціації, алюзії, стимулює живий процес художнього осмислення музики.

2.2.5. О. Мессіан. «Чотири ритмічних етюди».

Тепер розглянемо прояви жанрової семантики в музичному матеріалі, який, ймовірно, є максимально далеким від головної лінії розвитку і використання жанрів європейської фортепіанної музики. Йдеться про твори композиторів, які дотримуються радикального новаторства в мистецтві. Цю творчу позицію в мистецтвознавстві найчастіше позначають як модернізм або авангардизм. Слід оговорити важливий момент: новаторська творчість композиторів останньої чверті ХХ століття аж ніяк не обмежується авангардистськими тенденціями. Більш того, в означені часи модерністський тренд втрачає свою колишню яскравість і художню силу. У той же час, жанрово-стильові напрями, що були пов'язані з традицією (неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм, «третя течія» у джазі тощо), виявилися цілком життєздатними. Вони склали основу для становлення творів, створених в дусі постмодернізму. Для естетики постмодернізму типово звернення до

величезного тезаурусу жанрових стилів і жанрових образів світового мистецтва.

Тому виявлення у типових для постмодернізму музичних творах ознак жанрової образності не має особливого сенсу. У цьому не було б нічого дивного. Творчий метод авангардизму – навпаки – принципово уникає будь-якої традиційності. Він спрямований до чистої музики, тобто до музики гранично абстрактної, позбавленої тієї життєвої конкретності, яка з'являється при появі в звуковій музичній формі ознак жанрового стилю.

Таким чином, якщо нам вдасться виявити прояви жанрової образності в творах композиторів авангардного напрямку, це буде найбільш переконливим свідченням на користь універсальності, «життєстійкості», фундаментальності жанрової образності у фортепіанній музиці взагалі, а також важливості цього семантичного шару для слухацького розуміння і виконавської інтерпретації творів сучасної музики.

Ми зупинили увагу на творах Олів'є Мессіана і Дьєрдя Лігеті в жанрі етюд. Імена цих композиторів добре відомі в Європі. Однак їх майже зовсім не знають в Китаї. Це викликає додатковий інтерес до їх творчості.

О. Мессіан – видатний композитор, музиколог, педагог, учений-орнітолог, визнаний у світі класик сучасної музики. Він автор багатьох прекрасних творів для фортепіано. Серед них найзначніші: «Фантазія-бурлеск» (*Fantaisie burlesque*, 1932); «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» (*Vingt regards sur l'enfant Jesus*, 1944); «Чотири ритмічних етюди» (1949 - 1950); «Каталог птахів» (*Catalogue d'oiseaux*, 1956 - 1959).

Перш, ніж перейти безпосередньо до розгляду музики «Чотирьох етюдів», ще раз обговоримо – що собою являє жанр етюд. Термін «*етюд*» (виведений від французького «*etude*» – «вивчення»). У музичній енциклопедії він характеризується як «... музична п'єса, призначена для вдосконалення технічних навичок гри на якомусь інструменті» [т.6. с. 221]. Подібні етюди сьогодні зазвичай позначаються додатковим прикметником - «інструктивний». Прикладами інструктивних етюдів, які увійшли в звичайну

повсякденну практику професійного навчання піаністів можуть служити твори І. Крамера («Велика практична фортепіанна школа», 1815), М. Клементі («Шлях до Парнасу», 1817-26); К. Черні («Школа швидкості», ор. 299 і «Школа пальцевого майстерності», ор. 740), і також Г. Беренса, А. Лешгорна, І. Мошелеса, М. Мошковського та ін. Інструктивні етюди націлені на тренування певних типів виконавської техніки: гамоподібного руху, арпеджованих пасажів, репетиції тону, октавного дублювання мелодії, складних аплікатурних комбінацій, різних типів артикулювання, мелізмів тощо. Інструктивні етюди зазвичай не відрізняються глибокою художньо-образною змістовністю, хоча композитори таких завершених за формою музичних вправ намагаються надати композиціям деяку художню виразність.

У другому значенні слово етюд застосовується щодо п'єс, призначених для концертного виконання перед публікою. Сильовою особливістю концертних п'єс в жанрі етюд є висока складність музичного тексту для виконавця, яка вимагає від нього особливого технічної майстерності, віртуозності. Відповідно, основний і специфічний виразний ефект концертного етюд – це почуття приємного здивування, захоплення, піднесення, які відчують слухачі, підкорені віртуозністю артиста. Ще більш значимий ефект концертних етюдів полягає в образній яскравості, переконливості, зворушливості образів. З цієї причини концертні етюди називають також «художніми» (така характеристика, зрозуміло, не є строгим науковим визначенням).

Жанр концертного фортепіанного етюд отримав розвиток у ХІХ столітті, у зв'язку з удосконаленням інструмента, зростанням рівня технічної майстерності музикантів-виконавців і різноманітності виконавської техніки, демократизацією концертної практики (платні публічні концерти у великих залах), розширенням кола аматорів музичного мистецтва. У цих нових умовах твори в жанрі етюд вже не завжди вирішували завдання демонстрації технічної майстерності виконавця, але висували на перший план чисто художні завдання. Прикладами етюдів, які вирізняються високими художніми

достоїнствами, можуть послужити твори Р. Шумана («Симфонічні етюд»), Ф. Шопена, Ф. Ліста, Й. Брамса, С. Рахманінова («Етюд-картини») А. Скрябіна, К. Дебюссі, І. Стравінського, Д. Мійо, Д. Шостаковича та ін.

У третьому значенні слово етюд відноситься до музичних п'єс, які навчають композиторській творчості. Саме в цьому сенсі слово етюд слід розуміти, осмислюючи назву навчально-методичної праці видатного педагога, музиколога і композитора Антоніо Рейхи: «Etudes de transition et 2 fantasies» (1800). В цьому творі представлені вправи з тональної модуляції. Подібне значення зближує етюд з такими жанрами автономної клавірної музики, як ричеркар та інвенція. І.С. Бах, наприклад, розумів жанр інвенції як вправи у контрапунктичній композиції, що готують учнів до створення і виконання фуг, фугет, канонів. Також можна знайти спорідненість подібних етюдів з ранньою сонатою. Як відомо, Д. Скарлатті позначив свої кращі сонати жанронімом «вправи» («Essercizi», 1738). Етюди як вправи для композиторів націлені на формування техніки гармонізації мелодії, написання контрапункту, komponування фуги, освоєння засобів тональних відхилень і модуляцій, варіювання і розробки теми тощо.

Нарешті, в четвертому сенсі слова «етюд» можна інтерпретувати так, як його розуміють представники образотворчого мистецтва, тобто – як начерк, технічну заготовку (часто – графічну) до задуманого твору. Виконані видатними майстрами етюди мають видатні художні достоїнства і, у зв'язку з цим, цінність і статус самодостатніх творів мистецтва.

Усі значення слова «етюд» важливі для осмислення циклу О. Мессіана. Однак, специфіка цього твору стає більш зрозумілою, якщо ми подивимося на нього художній точки зору третього з наведених значень.

П'єси циклу озаглавлені композитором як «Чотири ритмічних етюд». Слово «ритмічний» прямо вказує на те, що саме ритм становить головну композиційну особливість форми, а також і найбільшу технічну складність для виконання. Ритм, безсумнівно, виступає також головним засобом художньо-образної виразності. Мессіан підкреслює провідне значення ритму

(в найширшому розумінні цього терміна) частими уточнюючими ремарками, що стосуються надзвичайно мінливого темпу і загального характеру руху. У нотному запису другого етюд композитор ясно розкриває технологію написання п'єси. Він виписує всі серії і нотну схему взаємодії серійних рядків. Це свідчить про дидактичну композиторську спрямованість твору. Подібне розуміння жанроніму «етюд», усвідомленого як ім'я реального жанру чотирьох п'єс Мессіана споріднює їх з розглянутим вище циклом прелюдій і фуг П. Хіндеміта, який має промовистий підзаголовок: *Tonale, kontrapunktische und klaviertechnische Übungen* («Тональні, контрапунктичні і піаністичні вправи»). Ця назва, а головне – той функціональний смисл композиції, що дана назва відбиває, виявляє глибокий генетичний зв'язок етюдів Мессіана з фортепіанним поліфонічним циклом Хіндеміта.

Таким чином, основний жанровий образ п'єс Мессіана зумовлений жанровим стилем етюдів-інвенції, п'єси, яка демонструє віртуозність в першу чергу композиторської техніки, і лише в другу чергу – техніки музиканта-виконавця. Це зумовлює високий рівень раціональної організованості композиції, лаконічну розважливість у застосуванні засобів інтонаційної виразності, ясність взаємозв'язку композиторського прийому і художнього ефекту. Однак, ці ж самі властивості значно знижують ймовірність проникнення в звукову тканину твору стильових ознак традиційних музичних жанрів, що створюють ґрунт для життєвих образних асоціацій. З цієї причини жанрово-стильова палітра етюдів Мессіана є дуже скупюю. Ми не знайшли достатніх підстав для виявлення в композиції виразних стилізацій будь-яких жанрів. Можна вказати лише на самі узагальнені, міна-жанрові сфери, без звернення до яких взагалі дуже важко побудувати виразну драматургію кожної п'єси і всього циклу.

Так, наприклад, тема першого етюдів «Вогненний острів I» («*Île de feu I*»), точніше – мелодійний компонент теми, виявляє риси схвильованого мовленнєвого процесу. Хоча автор вказує на штрих *martelé* (буквально це означає «молотобійного», «подібно ударам молота»), жанровий стиль

експресивної декламації проявляється досить рельєфно. Велика кількість репетицій тонів, гамоподібних і квазі-арпеджованих пасажів вказує на другий жанровий прототип даної композиції – токату. Тут панує і вносить свій значний внесок в художньо-образний зміст твору жанровий стиль «нескінченного руху» (*perpetuum mobile*). Нарешті, репризне повернення мелодійної теми в швидкому темпі, на відтінку фортисимо у загальному характері *violento* («несамовито») набуває метричну правильність, чітке синтаксичне зчленування, стильові властивості танцювальності, а конкретніше - брутального й дикого масового виплясування.

Другий фортепіанний етюд Мессіана - «Система тривалостей і динамічних відтінків» («*Mode de valeurs et d'intensités*») - самий незвичайний. Подібного прикладу ми не знайшли ні в одному з розглянутих вище творів. Цей етюд відрізняється витонченою раціональною технікою композиції і мінімальною варіативністю художньо-образного змісту. Образ, створений Мессіаном у першому такті не змінюється на всьому протязі звучання твору, від початку і до самого кінця. Образний світ цієї музики вражає своєю незвичністю, винятковістю, таємничістю, ірреальністю. Це гранично абстрактний і, разом з тим, надзвичайно захоплюючий, притягуючий, навіть гіпнотизуючий образ.

Другий етюд став предметом багатьох спеціальних філософських, музично-лінгвістичних, виконавських досліджень. Більшість дослідників концентрує увагу на конструктивній стороні твору, на техніці його створення. Цю сторону підкреслює, наприклад, один з авторитетних зарубіжних дослідників творчості Мессіана – Н. Армфельт (*Nicholas Armfelt*): «... є інтелектуальні сучасні люди, для яких Мессіан має значення лише як особистість, яка передувала Булезу та деяким іншим молодим композиторам. Перш за все вони захоплюються вивченням фортепіанного етюдю *Mode de valeurs et d'intensités*, і судять про інші його твори за ступенем, в якому вони передбачають цей ідеал або відходять від нього. У ньому одночасно використовуються чотири серії: 36 тонів, 24 тривалості, 12 типів артикуляції і

7 ступенів гучності. Це створює складний режим, узгодженість якого очевидна на слух (наприклад, більш низькі ноти мають велику тривалість).

Цей твір справедливо визнано першим європейським твором тотального серіалізму (в якому всі елементи звучання належать серії). Воно триває чотири хвилини і, як і всі твори композитора, було повністю придумано на слух⁹. Але воно призвело до серійних праць інших композиторів, в яких з'єднання різних елементів було занадто складним, щоб можна було заздалегідь уявити його в деталях. Так що твір Мессіана має історичне значення для розвитку двох напрямків: тотального серіалізму і алеаторики¹⁰. Але для мене його значення полягає в красі: низькі ноти – як ніч, а ноти нагорі виблискують як феєрверк» [199].

Навряд чи останнє зауваження професійного дослідника творчості Мессіана може задовольнити потребу музикантів-виконавців або слухачів в герменевтичному поясненні до незвичайного твору. Однак труднощі характеристики образного змісту цього загадкового етюд є дійсно дуже великими. З ними спробувала впоратися А. Медова, яка запропонувала оригінальну інтерпретацію художнього сенсу Другого етюд. На її думку: «При сприйнятті «Лада тривалостей і інтенсивностей» (так дослідниця перевела французьку назву етюд – Ч.Д.) створюється відчуття витонченості, трансцендентності і повної спонтанності. Цей етюд звучить як хаос мерехтливих звуків з ледь вловимими ритмічними градаціями. При цьому композитор робить усі поєднання звуків консонуючими або м'яко дисонуючими, інтервали і співзвуччя не різуть слух. Як у всій музиці, написаної в штучних, тобто раціонально сконструйованих композитором ладах, образи тут «дивні», «хімерні», «нелюдяні». Етюд подібний посланню іншого розуму. Такий ефект підтримується розрізненістю звуків, що не утворюють мелодій і мотивів; ми не чуємо тут зв'язкових зворотів по

⁹ Буквально – «представлено слуховою уявою» («completely imagined aurally»)

¹⁰ Буквально – «музики випадковості» («music of chance»)

горизонталі чи відомих акордів, але тільки холодну вишукану розсип звуків, що нагадує карту зоряного неба» [100]

Аналогія А. Медової правомірна і заслуговує розробки. Для орієнтації зору в безмежному і, на перший погляд, однорідному океані космосу люди придумали групувати зірки в сузір'я, спираючись лише на підказку уяви і норми зорового сприйняття. Усвідомлення «зоряної карти» мессіанівського етюдю здійснюється звуковим сприйняттям на основі інтуїтивної роботи аналітичного слуху (мелодійної і гармонійної фантазії), а також активної участі в цій роботі раціонального мислення, яке спрямовується точними інструкціями композитора.

Однак, навіть самий проникливий і творчий слух не в змозі вловити в мерехтливій звуковій тканині цього твору ознаки будь-якого знайомого жанрового стилю. Доводиться визнати, що цей опус Мессіана належить до рідкісних зразків «дистильовано чистої» автономної музики для фортепіано. Можливо, подібні зразки самі складають якийсь жанр, що має стійкий комплексом формальних властивостей і смислів. Це припущення здається нам перспективним для окремого дослідження.

Третій етюд - «Ритмічні невми» («*Neumes rythmiques*») також докладно пояснюється автором за допомогою ремарок у нотному тексті. Скажемо більше: початок твору супроводжується настільки докладним теоретичним коментарем, що нагадує розділ з підручника композиції. Тематичний матеріал за своїми інтонаційними властивостями тут більш різноманітний. Деякі інтонаційні комплекси, що виконують роль будівельного матеріалу, виявляють загальні жанрові ознаки. Так, наприклад, початковий тематичний елемент (умовно - головна тема композиції) асоціюється зі стилем дзвону. Тривале дисонуюче співзвуччя в низькому регістрі добре в акустичному сенсі імітує звук великого дзвону. Це враження Мессіан підкреслює ремаркою в нотному тексті – *cuivré* («мідним звуком»), що має зміцнити музиканта-виконавця саме у такій звуковій асоціації та у відповідних діях. Прозорі тони співзвуч верхнього регістру, їх коливальна ритміка, фігуровані кластери, що

ніби сходять «з гори до долу» аналогічні дзвону малих дзвонів європейського карійону, які доносяться здалеку (Додаток Б, рис. 2.2).

Другий тематичний елемент, який має деяку жанрово-стильову визначеність, утворений тричі повтореним хорейним мотивом (Додаток Б, рис. 2.3.). Його щільне звучання, мірність, ваговитість, приглушений колорит викликають асоціацію з похмурою ритуальною ходою, з жанрами сарабанди, пасакалії і чакони. Звичайно, ми не можемо поручитися, що така асоціація має виникати у всіх і завжди. Але ми впевнені в тому, що вона з'явиться з високою ймовірністю при належному виконанні твору.

Інша жанрово-стильова палітра використовується Мессіаном у четвертому етюді - «Острів вогню II» («Île de feu II»). Перша тема має риси дивного хоралу, «перенесеного» композитором у неприродно високий регістр «пташиних голосів». Друга тема, зазначена ремаркою *Interversions*, має явний речитативно-декламаційний характер. У розробці ця тема отримує супровід в характері важкого шаленого колективного танцю (штрих *marcatissimo* тут має вирішальне значення). Поєднання пунктирного ритму і синкоп нагадує стиль регтайму (рис. 2.4.)

Останній розділ Четвертого етюдю з усією різкістю і очевидністю репрезентує жанровий стиль і образність токати. Тут панують швидкий темп, рівний моторний ритм, часті репетиції звуку, загальні форми мелодійного руху, примітивний синтаксис, відсутність природного дихально-співочого фразування (рис. 2.5.). Оскільки токатний епізод має значення коди не тільки даної п'єси, але і всього чотирьохчастного циклу, художній сенс даного музично-філософського висновку є вельми песимістичним. Останнє слово залишається за образом вигадливо побудованого, потужного, але бездушного і тому небезпечного для людини механізму.

Наші герменевтичні зауваження мають високу міру суб'єктивності. Однак навряд чи можливо запропонувати більш об'єктивно обґрунтовані судження про художньо-образний сенс етюдів Мессіана. «Музика Мессіана – як сказав Н. Армфельт – вимагає надзвичайної інтенсивності відгуку; і кожен

твір вимагає повного прийняття. ... Це твердження виражено рішуче і інтенсивно. Критичний налаштований слухач цим стурбований. Він ставить під сумнів обґрунтованість такої заяви ... Але музика Мессіана, схоже, не дозволяє цього: вона вимагає всього або нічого. ... Ось чому це часто викликає такі бурхливі реакції. Багато слухачів, хоча і визнають силу впливу, насилу справляються зі сприйняттям музики, такої екстремальної за своїми емоційними вимогами. Один із способів впоратися з емоційними вимогами – просто ігнорувати їх» [199]. Думка Армфельда цікава і емоційно висловлена. Однак, ми не поділяємо її повністю, бо вважаємо за можливе не ігнорувати безпосереднє емоційне сприйняття музики Мессіана. Доцільно узгоджувати його з вивченням і оцінкою жанрової образності творів композитора.

2.2.6. Д. Лігеті. Етюди для фортепіано.

Дьордь Лігеті – один з найвидатніших композиторів другої половини ХХ століття, автор яскравих, глибоких, несподіваних творів, в яких неповторно-індивідуальним чином поєдналися риси самих різних стилів, композиторських технік, естетичних орієнтацій, національних традицій.

Існує велика критична і наукова література, присвячена творчості Лігеті (монографії П. Гриффітса, К. Флороса Е. Салменхаара, дисертації Р. Разгуляєва і С. Тюлін, статті М. Лобанової, О. Нордвалла, Острогомільного, С. Савенко, І. Фабіана, А. Шнітке та ін.). Останнім часом творчості композитора стали приділяти більше уваги українські музикологи (роботи С. Гоменюк [42], І. Федорової [158], М. Шурдак [192] та ін.).

Потрібно погодитися з думкою М. Лобанової, яка присвятила композитору низку досліджень: «Створити творчий портрет Лігеті надзвичайно важко. Незважаючи на постійну увагу теоретиків до його музики, публікацію книг і безлічі статей про нього, щедрих висловлювань самого композитора, місце Лігеті в сучасній західній культурі до сьогодні не визначено. Оцінка його творчості двоїста. Для одних він - «новатор», чие ім'я – чи не символ західної музики 60-х років, творець нових засобів виразності. Для інших Лігеті - «консерватор», що не пориває з традиційними уявленнями

про композицію, дуже їдко і гірко помічає небезпеку штампів і епігонства в крайнощах сучасного експериментального мистецтва» [87, 140-141].

Зауважимо, що для китайських музикантів і любителів музики Лігеті, безумовно, є яскравим новатором, творцем завжди оригінальної нової музики. Разом з тим, доцільно звернути увагу на властивості традиції, які проявляються в його творчості, в тому числі завдяки зверненню композитора до художніх засобів жанрової образності.

Фортепіанна творчість Д. Лігеті не надто широка. Вона включає концерт для фортепіано з оркестром (1985-88) і півтора десятка творів для фортепіано. Причому вісім з них написані для фортепіано в 4 руки: Марш («Induló», 1942); Поліфонічний етюд (1943); Allegro (1943); Capriccio № 1 і № 2 (1947); Інвенція (1948); Три весільних танцю (1950); Сонатина (1950). Один з опусів - «Три п'єси» (1976) створений для двох фортепіано. До сольних фортепіанних творів належать: «Musica ricercata» (1951-1953); «Три багателі» (1961) і три зошити «Етюдів» (1985-2001 рр.). Названі три опусу є великою цінністю для сучасного фортепіанного мистецтва.

Судячи з назв перелічених творів, Д. Лігеті зовсім не прагне уникати традиційних жанрів. *Марш, етюд, капричіо, інвенція, танець, сонатина, багатель* - імена жанрів, надзвичайно поширених в фортепіанній музиці минулих століть. Навіть найменування опусу «Musica ricercata» викликає чітку асоціацію з барокальним жанром ричеркара (вершина в його розвитку - твори Д. Фрескобальді) і генетично пов'язаними з ним жанрами інвенції і фуґи. Додамо, що з барокально-класичною традицією виразно співвідносяться також жанроніми, за допомогою яких композитор позначив свої твори для клавесина: «Континуум» (1958), «Угорська пасакалія» (1978), «Угорський рок» (підзаголовок - «Chaconne») (1978).

Можна сказати, що цей рядок жанронімів є демонстративно консервативним у порівнянні з тенденцією композиторів-авангардистів і постмодерністів придумувати хитромудрі, несподівані, помітні, наукоподібні, фантастичні назви для своїх опусів, часто досягаючи ефектів абсурду.

Вважаємо, що ця особливість фортепіанної спадщини Лігеті є показовою. Вона свідчить про те, що композитор прагнув свідомо формувати за допомогою жанронимів слухацькі установки образного сприйняття своїх творів в руслі європейської музичної традиції.

Фортепіанні етюди відносяться до зрілого періоду творчості композитора, коли цілком склалася та манера письма, яку музикознавці характеризують висловом «пізній Лігеті-стиль» (Е. Трайніна). Перший зошит, озаглавлений «*Études pour piano*», був створений у 1985 році і включає 6 п'єс; Другий зошит – у 1988-1994 роках (вісім п'єс); Третій зошит – у 1995-2001 роках. В останньому зошиті тільки чотири етюди.

Цей фортепіанний цикл є цікавим для дослідження з точки зору жанрової образності з кількох причин. По-перше, жанронім етюди, який був даний самим композитором, відносить ці твори до традиційного і, до того ж, дуже поширеного жанру фортепіанної музики. У контексті розглянутих вище властивостей і різновидів цього жанру дозволено запитати – до якого типу етюдів належать твори Лігеті? До технічних п'єс; концертних композицій; дидактичних зразків композиторської майстерності або до музичних ескізів?

На наш погляд, етюди Лігеті мають властивості всіх чотирьох типів (різновидів) цього жанру. Деякі п'єси побудовані як типові вправи на певний вид техніки виконання. Від етюдів XIX ст. їх відрізняє музична мова і ударно-ритмічне трактування фортепіано. Ясно, що нові засоби виразності зажадали нових технічних прийомів. Якщо партія правої руки побудована на одному тональному звукоряді (і нотується без ключових знаків), а партія лівої руки використовує інший звукоряд (і фіксується на нотному стані з п'ятьма дієзами), то придбані піаністом на базі виконання класичного репертуару технічні навички можуть виявитися недостатніми для успішного виконання політональної музичної тканини.

Такою самою технічною проблемою є озвучування поліритмічної, поліметричної, нерегулярно-ритмічної, сонористичної, алеаторної, серіальної, пуантилістичної фортепіанної фактури. Потреба пристосувати піаністичний

апарат до нової музики дійсно поставила перед композиторами ХХ століття завдання модернізації інструктивно-етюдної музики. Якщо для Мессіана подібне завдання не викликало особливої уваги, то Лігеті відповів на цей «виклик» музично-виконавської практики комплектом чудових творів.

По-друге, етюди Лігеті продовжують лінію розвитку жанру, намічену композиторами-романтиками. Його етюди – це великі, ефектні, концертні п'єси, призначені для зосередженого слухання. Вони мають великі художньо-образні гідності. Вони вимагають від піаніста не тільки досконалої техніки гри, але і глибини музичного мислення, тонкої музикальності. Публіка також має бути підготовлена до сприйняття творів Лігеті. Втім, вони не настільки вишукані і складні для слухового уваги, як фортепіанні етюди Мессіана.

У значному ступені зрозумілість, доступність і привабливість етюдів Лігеті обумовлена тим, що автор звертається до таких найважливіших музично-поетичних засобів, як програмність і жанрова образність. Правда, характер програмності у творах композитора (в тому числі у фортепіанних етюдах) є таким, що цей творчий метод дуже помітно зближується з методом жанрової конкретизації музичного вираження. Цю думку можна підкріпити висловом самого композитора (з його інтерв'ю Й. Хейслеру в журналі *Melos*), яке наводиться в статті М. Лобанової: «Я сказав би так: програмна музика без програм, музика сильно насичена асоціаціями, але чиста музика. Все пряме і однозначне мені чуже. Я люблю натяки, двозначності, багатозначності, речі з подвійним дном. Багатозначні також різні картинні асоціації, пов'язані з моєю музикою, про які я говорю і думаю чи які я відчуваю, коли уявляю собі мою музику» [87, 151].

До згаданих Лігеті асоціацій, які виникають при сприйнятті його творів, відносяться й ті, що обумовлені жанрово-стильовими властивостями музики. Композитор свідомо готує і спрямовує такого роду асоціації за допомогою заголовків, ремарок, чітко продуманої драматургії форми і творчого методу стилізації.

Серед програмних показчиків, використаних в трьох зошитах фортепіанних етюдів, виділяються підзаголовки, які мають характер «посвячення». Так, наприклад, Етюд № 1, як зазначено в підзаголовку, присвячений П. Булезу – визнаному метру західноєвропейського авангардистського руху. На наш погляд, присвята – це не повністю відкрystalізований, але досить визначений жанр у практиці професійної композиторської творчості. У цьому нас переконують не тільки емпіричні спостереження. До такого висновку підводить також дослідження, проведене В. Бодіною-Дячок. Дослідниця вважає, що «авторська присвята як елемент музичного твору композитора, та в цілому як атрибут його творчої біографії, є цілісним, багатограним культурним феноменом, в якому функціонують процеси культурної пам'яті та комунікації» [14]. Дане визначення, як і розроблена дослідницею типологія, дозволяє вважати авторську присвяту (виражену композитором в будь-якій формі) дієвим жанроутворюючим чинником. У мистецтві найближчим до присвяти жанром є, мабуть, портрет. Цю близькість жанрів відчула дослідниця творчості Лігеті І. Федорова. У статті, фактично присвяченій першому етюду циклу вона висловила таку думку: «Діалектична єдність порядку і безладу актуалізує в нашому сприйнятті творчу постать П'єра Булеза – видатного французького композитора і диригента – сучасника Лігеті» [158]. З такою думкою не можна погодитися безумовно і цілковито. Потрібно розглянути її більш ґрунтовно.

Лігеті всіляко відгороджувався від програмності в тому сенсі, який зв'язується з творами Г. Берліоза, Ф. Ліста та інших композиторів-романтиків. Безперечно, він не вдається до літературних програм, «прив'язаних» до музичного твору. Однак тематична структура і динаміка формоутворення в його опусах часто наводять сприйняття на конкретні наративи. Інтенаційний і композиційний характер Першого етюду красномовно виражений головним програмним заголовком - *Desordre*, який буквально означає «безлад, плутанину, неорганізованість, розлад». Навряд чи ці якості можна віднести до П'єра Булеза – композитора-інтелектуала, схильного до раціонально

впорядкованої творчості. Отже, сам по собі підзаголовок-присвята навряд чи здатний «актуалізувати в сприйнятті» творчу і людську фігуру П. Булеза. Для такої актуалізації потрібні додаткові підстави. І. Федорова знаходить ці підстави в тому інтересі, який виявляв Булез (як, загалом-то, і усі композитори-авангардисти) до принципу випадковості, теорії ймовірності, поняття хаосу і порядку. Вона зауважує: «Булез присвятив проблемі єдності порядку і безладу в музиці теоретичну роботу «Порядок з хаосу», в якій зазначає зв'язок даних категорій з композиторською творчістю». Цей аргумент вже більш переконливо свідчить на користь не випадковості відношення між основною програмною назвою (*Desordre*), формально і змістовно-стильовими властивостями музичного твору і його присвятою П. Булезу. Спільна дія цих чинників може зумовити у слухацькому сприйнятті напрямок асоціацій, відтінки художньо-образного змісту.

Істотно, що Другий і Третій етюди теж присвячені Булезові. Вони рішуче відрізняються від Першого етюдів і контрастують один з одним. Якщо ми поставимося до цих етюдів так само, як і до першого, то потрібно буде визнати, що в них, «актуалізуються» (скористаємося багатозначним виразом І. Федорової) зовсім інші сторони «творчої постаті видатного композитора і диригента». Другий етюд, озаглавлений як «*Cordes á vide*» (в приблизному перекладі - «Струни порожнечі») «малює» портрет витонченого лірика, мрійливої особи, людини ніжної душі, яка поступово приходить в сум'яття, а потім знову заспокоюється. Відзначимо, що ця п'єса має мало спільного з класичним етюдним стилем. Разом з тим, її можна порівняти з етюдами К. Дебюссі і етюдами-картинами С. Рахманінова. За своїми засобами виразності і образності музичний текст Третього етюдів близький ноктюрну в трактуванні цього жанру композиторами романтичної доби. У п'єсі проявляються типові модальності ноктюрнів Шопена – світла печаль, чутливість, споглядальність, прихована напруженість, шляхетна стриманість експресії. Для жанрового стилю ноктюрна характерні: гомофонно-гармонійна фактура, прикрашена підголосками; співуча мелодія широкого дихання;

спокійний хвилеподібний рух ритмічно фігурованих акордів; прикрашення мелодії мелізмами; поступова зміна основного характеру, поява на тлі спокійного стану емоційних «сплесків»; щирий, довірливий тон музичного висловлювання. Всі ці типові властивості-ознаки жанру присутні в творі Лігеті (Додаток Б, рис. 2.6).

Третій етюд – нова і найдивніша іпостась «творчої натури» Булеза (якщо ми допускаємо в порядку гіпотези його розуміння в плані портретного жанру). Він називається «Touches bloquées» («Заблоковані клавіші»; маються на увазі клавіші фортепіано). Тут наочно-акустично виражена ідея руху, який штучно переривається зіткненням двох контрастних мелодико-ритмічних процесів – рівного моторного руху і тривалих звуків (фактично – рук піаніста, які зіштовхуються в одному регістрі інструменту). В результаті цього зіткнення частина звуків моторної лінії просто не може прозвучати (Додаток Б, рис. 2.7.).

Можливо тут представлена прихована сторона особистості або творчої долі Булеза. Про це судити ми не можемо. Зате відзначимо асоціацію між дивною фактурою цього етюдів і не менш дивною звуковою тканиною середньовічного вокально-ансамблевого жанру, що зветься *гокет*, який отримав розвиток саме у Франції. У гокеті голоси співають по черзі, як би заїкаючись. Мелодійна лінія голосу переривається в момент вступу іншого голосу. Ритмічне дроблення може досягати межі, коли поперемінно звучать окремі тони мелодії. З огляду на загальновідомий творчий інтерес Лігеті до середньовічної та ренесансної хорової музики, така жанрова асоціація є зовсім не випадковою.

Четвертий етюд присвячений Фолькеру Банфільду – відомому німецькому піаністу, знавцеві і прекрасному інтерпретатору творів композиторів ХХ століття. Цей твір має жанровий заголовок - «Фанфари». Тканина твору складена на основі двох тематичних елементів: а) короткої фрази, утвореної двома (іноді трьома) ритмічно синхронними голосами (власне, ці фрази і асоціюються з фанфарними мелодійними ходами і

співзвуччями); б) остинатної фрази моторного типу, асиметричний ритм якої (3 + 2 + 3) – «Акшак» - є характерним для балканських, болгарських, турецьких танців (Приклад 2.7). В даному випадку відкрито виявлена жанрова образність, що сприяє створенню яскравого, оптимістичного, святкового, вольового характеру.

До виділеного жанру (або, як мінімум, квазі-жанровому типу) посвячення відносяться ще два етюди у другому зошиті, а також усі чотири етюди в третьому зошиті. Коротко характеризуючи прояви жанрової образності в етюдах Лігеті, пов'язані з жанровою стилізацією, зазначимо таке:

Абсолютно домінуючими жанровими стилями в макро-циклі є жанровий стиль токати, причому в його найбільш радикальному варіанті – *repetim mobile*. Токатний стиль панує у всіх 17 етюдах. Винятками з цього царства механічної моторики можна вважати Сьомий і Одинадцятий етюди, в яких проявився стиль музики гамелану. Гамелан – це, перш за все, тип інструментального ансамблю (оркестру), що сформувався в культурі Індонезії. Це також і репертуар подібного ансамблю. Таким же словом характеризують етнічний жанровий стиль, що склався у практиці індонезійського ансамблевого музикування. Відомо, що Лігеті, як і багато інших європейських композиторів, був зачарований звучанням інструментів гамелану, естетикою цієї стародавньої традиції, і свідомо імітував таке звучання за допомогою фортепіано. На свідомий характер стилізації вказує напівсерйозний звуконаслідувальний заголовок Сьомого етюду – «*Galamb Borong*» (це словосполучення нічого не значить, але звучить як вираз на діалекті острова Балі). Ще один виняток - П'ятнадцятий етюд, перша частина якого витримана в аскетичній акордової фактурі, що наближається то до гамеланового, то до хорального жанрового стилю та відповідним образам.

В етюдах можна виділити також окремі деталі форми, які викликають обґрунтовані асоціації з якимись жанровими стилями і несуть в собі потенціал жанрової образності. У деяких п'єсах проявляє себе танцювальна стилістика. Крім балканського танцювального колориту Четвертого етюду, у

Восьмому етюді («Метал») можна виявити риси регтайму (правда, вже переосмисленого Айвзом і Стравінським в стилістиці модернізму). У П'ятому етюді («Веселка») американський музиколог Кліфтон Коллендер (Callender) переконливо продемонстрував техніку використання композитором «мотиву ламенто» (основна стильова ознака мікро-жанру арії *Lamento* в барокальній і класичній опері), а також джазової акордики [207].

Висновки до другого розділу

1. Вивчення філогенезу жанрової системи європейської клавірної музики виявило наступне:

Вже на початку історичного шляху фортепіанної музики (XVIII-XIX ст.) спостерігається надзвичайно широкий спектр жанрово-стильових впливів і проявів жанрової образності. Важливе місце в розвитку фортепіанної музики отримали жанри, засновані на творчому принципі імплікації матеріалу. Найбільш ранні зразки втілення цього принципу – аранжування, тобто перекладання для фортепіано готових творів інструментальної та вокальної музики. На другому філогенетичному етапі (епоха романтизму: друга чверть XIX – початок XX ст.) домінуюче положення зайняли жанри, для яких була типова лірична і драматична образність, які спиралися на жанрові стилі «співучості» і «танцювальності».

Особливу роль відігравав жанр і, відповідно, композиційна техніка обробки мелодійного матеріалу, сприйнятого зі сфери прикладної музики, або з творів автономної музики. Це сприяло розквіту в сольній фортепіанній музиці жанрів варіацій та фантазії. Третя доба (XX – XXI ст.) характеризується, перш за все, двома рисами. Перша – гальмування процесу розвитку і переосмислення традиційних жанрів, сприйнятих новими поколіннями композиторів від минулих епох. Найбільш репрезентативні для фортепіанної музики жанри – прелюдія, fuga, соната, сюїта, етюд – зберігають свої важливі позиції в творчій практиці. При цьому, вони беруть

на себе функцію «стабілізаторів» в умовах кардинальних змін в організації засобів музичного інтонування, народження нових музичних мов і стилів, що гальмує їх іманентний розвиток. Друга риса – девальвація в очах нових композиторів-новаторів цінності жанрів прикладної музики, їх художньої образності. З даною тенденцією корелює поява значної кількості творів, позбавлених жанрової конкретності, які не підлягають чіткій жанровій ідентифікації.

2. Вивчення низки поліфонічних та етюдних фортепіанних творів європейських композиторів ХХ сторіччя в жанрово-семантичному аспекті дозволило прийти до наступних висновків:

Проаналізовані твори, не зважаючи на кардинальне оновлення музичної мови, виявили весь комплекс типових стильових властивостей і, відповідно, художньо-образної семантики, притаманної жанровому стилю імпровізаційно-прелюдійних та імітаційно-поліфонічних творів (прелюдія, фантазія, токата, fuga, фугета, канон). Отже, їх номінальний жанр точно відповідає фактичному жанру. У фортепіанних прелюдях і фугах П. Хіндеміта, Д. Шостаковича, М. Скорика, В. Бібіка у повній мірі актуалізована типова образність прийомів імітаційної поліфонії, тематичної розробки, різнотемного контрапункту, послідовного композиційного контрасту, принципу ритмічної, звуковисотної та регістрової комплементарності, динаміки ущільнень і розряджень фактури, варіантного перетворення теми, ясно розрахованої драматургії тощо.

Те ж саме можна сказати про жанрову стилістику і семантику фортепіанних етюдів ХХ століття. У вивчених творах О. Мессіана і Д. Лігеті типові риси «етюдності» виражені не менш рельєфно, ніж у творах композиторів-романтиків. Художні ефекти, реалізація яких вимагає виняткової виконавської віртуозності, обумовлюються високими швидкостями руху, «жорсткою» моторикою, мінливою динамікою, точно вивіреною артикуляцією, різкими змінами реєстрових фарб, багатозвучною

фактурою. Ці властивості забезпечують втілення жанрової образності класико-романтичної етюд у повному обсязі.

Як продемонстрував аналіз обраних творів, ніхто з композиторів ХХ століття не відмовився від звернення до творчого методу жанрової стилізації, а отже і від актуалізації різноманітної жанрової семантики в межах фактично реалізованих жанрових комплексів. Втім, художні засоби жанрової стилізації використовуються різними композиторами не однаково, навіть у межах одного твору. У фортепіанних п'єсах П. Хіндеміта, Д. Шостаковича і М. Скорика ступінь повноти відтворення певного жанрового стилю варіюється в широких межах: від ледь чутних ознак, що народжують алюзивне враження про жанр і пов'язану з ним образність до послідовного і повного відтворення у тексті конкретного жанрового стилю, що створює художньо-перцептивний ефект «вторгнення» цього жанру в межі прелюдії або фуґи. Поліфонічні п'єси В. Бібіка, етуди О. Месіана та Д. Ліґеті вирізняються обмеженим використанням методу жанрової стилізації, хоча ці композитори часто додають музичній формі твору певного жанрово-стильового зафарблення, створюючи тонкі образно-жанрові алюзії.

Найбільшою різноманітністю та визначеністю стилізованих жанрів вирізняється поліфонічний цикл Д. Шостаковича, в якому виявлено ознаки жанрової образності народної протяжної пісні, скерцо, токати, етюд, хоралу, вальсу, голосіння, дзвону, чакони, пасакалії, сарабанди, польки, тарантели, пасторалі, баркароли, масової пісні, фанфари, оперної сцени. П. Хіндеміт надав перевагу жанрам пасторалі, скерцо, етюд, маршу, вальсу, токати, аріозо, речитативу, пасакалії. Жанровий спектр стилізацій та образних алюзій у творах М. Скорика є найширшим у порівнянні з іншими проаналізованими творами. Він охоплює безліч стилів автономної і прикладної музики різних епох і етнічних культур (деяка перевага віддається жанрам українського фольклору та джазу). О. Мессіан і Д. Ліґеті, спираючись на стилістику етюд, часом вдаються до її варіювання у напрямках токати-фантазії, танцю, ноктюрну, дзвону в стилі західноєвропейського карйону (*carillon*) тощо.

У процесі аналізу виявлено два композиторських прийоми використання засобів жанрової стилізації. Перший з них полягає в послідовному чи паралельному з'єднанні тематичних елементів різної жанрово-стильової природи. Таке з'єднання створює різні образно-виразні ефекти, починаючи від згоди жанрових образів до їх зіткнення і протиборства. Такий прийом ефективно застосовано в творах Д. Шостаковича, О. Мессіана та Д. Лігеті. Другий прийом полягає у зміні жанрово-стильових властивостей, а отже й жанрово-образного модусу теми в процесі її розробки. Такий засіб виразності майстерно використовували Д. Шостакович та М. Скорик.

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВА ОБРАЗНІСТЬ В КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

Даний розділ присвячений виявленню особливостей історичного розвитку жанрової системи фортепіанної музики в Китаї і визначенню ролі жанрової образності у фортепіанних творах сучасних китайських композиторів.

3.1. Особливості розвитку жанрової системи китайської фортепіанної музики

Основний зміст даного підрозділу – це характеристика історичного процесу зародження і еволюції китайської фортепіанної музики, що розглядається з боку жанрової системи і жанрової образності.

Фортепіанна культура в сучасному Китаї зазнає небувалого підйому. Дуже швидко зростає число дітей і юнацтва, що опановують умінням грати на фортепіано. Підвищується загальна культура музичного сприйняття. У Китаї з'явилася велика маса любителів і знавців фортепіанної музики. Також зростає майстерність і високе мистецтво фортепіанного виконавства. Постійно розширюється і якісно перетворюється практика композиторської творчості в області жанрів фортепіанної музики.

Початок цьому процесу було покладено в 50-і роки, після утворення Китайської Народної Республіки (1949 рік). При значній допомозі та під безпосереднім впливом зарубіжних фахівців, особливо – радянських музикантів, які представляли одну з кращих в світі шкіл класичного піанізму, в країні з'явилася плеяда талановитих піаністів вищого міжнародного рівня (таких, наприклад, як Фу Цун, або лауреат Другого міжнародного конкурсу імені П. І. Чайковського Лю Шикунь), сформувалися центри піаністичної освіти (Пекін, Шанхай, Тяньцзін, Харбін, Сіань та ін.). Після десятирічного періоду регресу, викликаного «культурною революцією», починаючи з 1979

року, відзначається наступний етап розвитку піаністичної освіти і концертної практики. У цьому процесі знову активну участь беруть фахівці з України, Росії, інших країн. Багато молодих китайців здобувають освіту в Європі та США. Навчання дітей грі на фортепіано стало надзвичайно поширеним явищем. Результатом підйому другої «хвилі» масового інтересу до фортепіанного виконавства стали переконливі успіхи китайських піаністів-віртуозів на міжнародних конкурсах в кінці ХХ - початку ХХІ століть. Світове визнання отримали такі майстри фортепіанного виконавства, як Лан Лан, Лі Юнді, Ван Юйцзе, Чень Са, Чжан Хаочен і ін.

Незважаючи на надзвичайно швидкий і успішний підйом фортепіанної культури в Китаї, цій галузі музично-виконавської творчості притаманні деякі істотні недоліки. Один з них – обмеженість концертного і навчального репертуару творами так званої «класики музичного мистецтва». Під класикою тут розуміється історично-стильовий період музичного мистецтва, який займає приблизно три з половиною століття (з ХVІІІ по ХХ). Його умовний початок відзначено творчістю І.С. Баха і Г. Генделя, його «серцевиною» вважається творчість композиторів віденської класичної школи (Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен) і європейських композиторів-романтиків (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Ліст, Ф. Шопен та ін.). Умовною межею, що знаменує закінчення класичного періоду зазвичай вважають 40-ті роки ХХ століття, відмічені відходом з життя С. Рахманінова. Саме в «класичний» період фортепіано утвердилося в якості інструменту з практично безмежними звуковиражальними можливостями, а піаністичний репертуар збагатився нев'яничим шедеврами мистецтва. Тож не дивно, що цю музику люблять музиканти-виконавці всіх країн, в тому числі і китайські. Не випадково також, що саме ця музика складає основу репертуару дитячого та дорослого музичного навчання.

Однак, музичне мистецтво, зокрема, фортепіанна практика не вичерпується масивом класичних творів. Якщо говорити про китайських піаністів і педагогів, то навіть твори Й.С. Баха викликають у них труднощі (не

технічного, а когнітивно-психологічного порядку). Що стосується більш ранньої або сучасної І.С. Баху клавірної музики (Ж. Рамо, Ф. Куперена, Д. Фрескобальді, Д. Букстехгуде, Д. Скарлатті, І. Кунау і ін.), То вона майже зовсім не привертає уваги публіки і професійних музикантів в Китаї.

Малої уваги удостоєні також фортепіанні твори видатних композиторів першої половини ХХ століття: М. Равеля, Ф. Пуленка, Д. Мійо, І. Альбеніса, Де Фальї, Б. Бартока, П. Хіндемита, І. Стравінського, А. Шенберга, А. Веберна, Е. Кшенека, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, М. Мясковського, Б. Бріттена, Ч. Айвза, С. Барбера і ін. Це негативно впливає на сучасний стан і подальший розвиток фортепіанної культури в КНР. Творчість названих майстрів становить свого роду «мейнстрім» у музичному мистецтві ХХ століття. Вона міцно пов'язана з традицією, причому не тільки з класичною але і з традиціями національного фольклору різних країн, з масовою музикою європейських народів і американським джазом.

За нашими спостереженнями, зовсім незначну увагу китайські музиканти приділяють фортепіанній музиці другої половини ХХ століття, представленої такими видатними майстрами, як П. Булез, Л. Беріо, Д. Лігеті, Р. Щедрін, Г. Канчелі, С. Губайдуліна, А. Шнітке, В. Сильвестров, А. Караманов, М. Скорик. Творчість цих композиторів продовжує лінії, намічені їхніми попередниками і, незважаючи на деякі радикально новаторські риси, залишається в руслі основних парадигм музичної мови. Немає таких властивостей фортепіанної музики названих композиторів, які роблять її в принципі недоступною для музичної свідомості, неактуальною для творчої практики сучасних китайських піаністів. Зрозуміло, певну складність для сучасного піаніста-інтерпретатора можуть скласти твори відверто експериментального характеру. Їх позначають словом «музичний авангард» або «авангардизм». Маються на увазі творіння Д. Кейджа, М. Кагеля, Д. Крама, К.Штокхаузена та ін.

Нарешті, слід визнати, що в Китаї і за його межами сьогодні працюють добре освічені китайські (за походженням) композитори, які освоїли сучасні

музичні мови і техніки творчості, глибоко розуміють особливості інструменту фортепіано і жанрів фортепіанної музики, гідно представляють національне мистецтво. До їх числа належать, наприклад, відомий у світі майстер Тан Дун. Їх твори теж не відносяться до часто виконуваних, академічно репертуарних і улюблених широкою публікою. Багато музикантів-виконавців не розуміють нової китайської музики.

Зазначена ситуація висуває перед музикознавством та фортепіанною педагогікою Китаю комплексне завдання. Її компонентами є: а) вивчення розвитку китайської фортепіанної музики; зокрема – шляхів формування системи фортепіанних жанрів; б) дослідження жанрової стилістики та жанрової образності творів китайських композиторів для фортепіано; в) розробка методики освоєння майбутніми китайськими піаністами жанрової образності сучасних творів національної і світової фортепіанної музики.

Основним об'єктом подальшого дослідження є твори китайських композиторів для фортепіано. Ця жанрова сфера дуже мало досліджувалася музикознавцями України та країн близького зарубіжжя в колишні часи. В цілому, інтерес до культури Китаю чітко не проявляється у наукових публікаціях. До рідкісних джерел інформації про музичну культуру Китаю відносяться роботи Ф. Арзаманова [6], В. Виноградова [31], К. Виноградової та А. Желоховцева [32], М. Друскіна [55], Г. Шнеєрсона [191]. Особливий інтерес викликає робота одеського музикознавця Г. Вірановського [33]. У цій праці представлені основи музичної теорії і естетики традиційної китайської культури. Більше уваги музичній культурі Китаю приділили вчені Європи і Америки. Про це свідчить, наприклад, список публікацій, наведений в музичному лексиконі Гроува. Там згадані близько півсотні робіт західних музикознавців, в тому числі праці L. Moser, J.-M. Amiot, M. Courant, W. Kaufmann, A.R. Thrasher, J.S.C. Lam, S. Jones, W. Kaufmann, K. DeWoskin, L. von Falkenhausen, S. Cook і інших учених. Роботи названих та інших авторів носять, переважно, історично оглядовий характер, і присвячені в основному культурі Стародавнього Китаю. Звісно, що для китайських вчених (як в КНР,

так і за кордоном) вітчизняна музична культура, в тому числі молода галузь фортепіанної музики стала найважливішим об'єктом вивчення.

Як складалася і розвивалася фортепіанна музика Китаю, і яка вона сьогодні? Ці масштабні і складні питання вимагають колективних зусиль вчених різних музикознавчих спеціальностей – істориків, теоретиків, культурологів, соціологів, психологів. Ми досліджуємо далі ці питання під кутом зору властивостей жанрової системи і, в першу чергу, жанрової семантики сольної фортепіанної музики китайських композиторів. Можна сказати і по-іншому: жанрова система фортепіанної музики Китаю цікавить нас не тільки в структурному (морфологічному), але і в динамічному відношенні, в аспекті її становлення і розвитку.

За твердженням фахівців, які присвятили себе вивченню даної області музики, фортепіанне мистецтво Китаю являє собою для всього східноєвропейського музикознавства «... багато в чому новий, великий і практично невивчений ... пласт культури» [Ван Ін: 26]. Первісна лаконічна інформація про фортепіанну музику Китаю російською мовою міститься в оглядовій праці Г. Шнеерсона [191], а також у збірнику статей китайських композиторів і музикознавців (Інь Фа лу, Ма Ке, Хо Лу твань, Люй Цзі, Ма Сі Цуна, Лі Хуань чжи), опублікованих в перекладі на російську мову [112].

Мізерність інформації про фортепіанну музику Китаю в ранніх роботах, в тому числі російськомовних, нас не дивує. Вона властива всім працям китайських і зарубіжних авторів, створених в 1950-60 х роках. У згаданому колективному збірнику фортепіанна музика охарактеризована лише в одному короткому абзаці статті Люй Цзі, де автор досить різко критикує обробку народної пісні «Ланьхуахуа» Ван Лісаня за відсутність «... належного емоційного відображення і узагальнення трагічних переживань, на які тисячоліттями приречені закохані молоді люди у феодальному суспільстві ...» [93: 86].

Даний факт пояснюється, на наш погляд, тим, що увага композиторів і музикознавців була цілком присвячена пісні, хорovým творам, опері та

симфонічній музиці, тобто музичними жанрами, які мали масовий характер, очевидний ідейний зміст і, внаслідок цього, офіційно визнану культурну цінність. Що ж стосується музики для фортепіано соло, то вона викликала неоднозначне ставлення до себе у ідеологів культурного будівництва в КНР. У соціалістичному Китаї довгий час було прийнято вважати фортепіанну музику проявом несприятливого, шкідливого «західного індивідуалізму».

У період «культурної революції» (1966-1976) такого роду думки стали підставою для масштабних політичних репресій, яких зазнали піаністи, композитори, видавці, у цілому – вся область фортепіанної музики. За словами Є. Виноградової та А. Желоховцева: «У 1-ій половині 1960-х років, і особливо в ході «культурної революції» (2-а половина 1960-х років) музика була покликана головним чином ілюструвати політичні гасла китайського керівництва. ... Якщо в 2-й половині 1960-х років фортепіанна музика була заборонена, і роялі і піаніно знищувалися, то в 1970 фортепіано знову було допущено на концертну естраду. Використання фортепіанної музики дозволялося відповідно до тези Мао Цзе-дуна: «Поставити іноземне на службу китайському»». [32, 815].

В кінці 70-х років минулого століття ситуація змінилася. У Китаї почався поступовий, але з помітним прискоренням процес зростання фортепіанної культури, який досяг сьогодні небаченого масштабу в сфері композиторської творчості, виконавського мистецтва і спеціальної освіти. Помітно зріс також дослідницький інтерес до даної галузі музики. У 80-і рр. минулого століття була опублікована скромна монографія Вей Тінге [34] «Китайська фортепіанна творчість», а також ряд оглядових статей інших авторів.

Впродовж останніх двох десятиріч значно зросла кількість монографій, аналітичних і критичних статей, присвячених значним фортепіанним творам, піаністичним школам, видатним композиторам і музикантам-виконавцям. Зауважимо, що в кожній роботі, в тій чи іншій мірі, висвітлюються жанрові

властивості творів і висловлюються деякі судження про такі особливості китайської фортепіанної музики.

Так, наприклад, досить стійким є судження про те, що в цій галузі творчості домінує принцип використання національного інтонаційного матеріалу в якості основи композиції. Найчастіше цей художній принцип пов'язують з жанрами обробки, аранжування, фантазії, транскрипції. Велику увагу цій жанровій особливості китайської фортепіанної музики приділили Бу Лі [18], Бянь Мен [19], Ван Аньго [22], Ван Юйхе [27], Чен Сюй [186] та ін. Наприклад, Ван Ін, як і його колеги, стверджує, що для сучасних китайських композиторів головним принципом створення фортепіанної музики є «орієнтація на національну традицію» [26, 9]. Це категоричне висловлювання уявляється недостатньо розгорнутим, конкретним і чітким з точки зору сучасної теорії музичного жанру. Ван Ін та інші дослідники не помічають, або навмисно не проводять різниці між видами втілення згаданого принципу.

Прикладом, що свідчить про недостатню увагу дослідників до диференціації жанрових явищ, може послужити наступний вислів П. Гайдай: «...жанр аранжування в фортепіанному мистецтві Китаю досяг високого художнього рівня, який передбачає не просто обробку відомих музичних мотивів, а й творче відбиття («преломление») національного фольклору, синтезування його особливостей зі специфікою фортепіанного звучання і технікою виконання на цьому інструменті» [38, 62].

З цього висловлювання, нібито випливає, що обробка являє собою простий різновид аранжування, особливість якого полягає в нетворчому «відбитті національного фольклору». Таке трактування жанрових понять є далеко не безперечним. Дискусійним, на наш погляд, є і теоретичне уявлення про аранжування як «синтезі особливостей національного фольклору» зі «специфікою фортепіанного звучання». Аналогічні неясності і протиріччя притаманні багатьом іншим судженням про китайську фортепіанну музику.

Для того, щоб внести ясність в це питання ми звернемося далі до понятійного апарату, розробленого в першому розділі дисертації. Здійснене

розмежування жанрових класів, в основі яких лежить принцип імплікації музичного матеріалу може бути використано в аналізі жанрової системи китайської фортепіанної музики.

Звернемо увагу також на положення, яке прийнято вважати аксіоматичним. Всі китайські вчені вважають, що створення національної музики для фортепіано передбачає освоєння композиторами всієї жанрової системи європейської фортепіанної музики. Однак поки що точно ніким не встановлено – в якому обсязі і в якій якості система жанрів європейської фортепіанної музики засвоєна китайськими композиторами? Чи є їхні твори для фортепіано результатом запозичення лише деяких зовнішніх ознак найбільш поширених європейських жанрів? Або ж китайські композитори змогли ґрунтовно освоїти жанрову систему західної музики, глибоко осмислити її семантику і творчо розвинути деякі жанри, спираючись на національну музичну традицію?

У китайському музикознавстві часто обговорюються питання про взаємодію, адаптацію, асиміляцію, синтез та інші подібні явища. Однак часто ці поняття використовуються не системно і недостатньо точно. Вони погано диференційовані і недостатньо конкретизовані. Очевидно, що найбільш загальною категорією в наведеному ряду понять є «взаємодія». Інші терміни позначають різні види взаємодії традицій, жанрів і стилів.

Найчастіше взаємодія характеризується як адаптація. Розглянемо це поняття. Адаптація (від лат. «*adaptatio*» - «пристосування») - «...термін, введений в науковий обіг фізіологами в кінці 18 ст.; в найзагальнішому вигляді означає пристосовність – здатність якогось об'єкта зберігати свою цілісність при зміні параметрів середовища» [122]. У китайській музикознавчій літературі ми не зустріли відповіді на запитання: що до чого адаптується? Китайська музика адаптується до європейської, або європейська до китайської? Відповідно до наведеного вище визначення поняття адаптації, одна зі сторін має бути прийнята за константу, а друга – за мінливий об'єкт, що адаптується. Однак ясно, що ці функції релятивні. У якості константи

(тобто – місця існування якогось музичного організму) може розглядатися і європейська, і китайська жанрові системи (або культурні традиції). З цього випливає, що звернення до поняття адаптації музичного жанру або стилю завжди потребує уточнення «точки відліку»: що є об'єктом, який адаптується, а що – середовищем, до якої цей об'єкт пристосовується.

Не менш важливим є і термін асиміляція. В етнографії, культурології, історії це поняття трактується як «процес, в результаті якого члени однієї етнічної групи втрачають свою початкову культуру і засвоюють культуру іншої етнічної групи, з якою вони перебувають у безпосередньому контакті. Цей процес може відбуватися спонтанно, і в даному випадку асиміляція може розглядатися як один з типів процесу акультурації і як результат цього процесу» [111]. В. Ніколаєв – автор наведеного визначення – зауважує, що «випадки повної асиміляції зустрічаються вкрай рідко; зазвичай має місце та чи інша ступінь трансформації традиційної культури меншини під впливом культури домінуючої етнічної групи, причому нерідко досить значним виявляється і зворотний вплив...» [там же]. Навіть при першому наближенні до музично-культурологічного трактування поняття асиміляції ясно, що воно не може бути беззастережно пов'язане з феноменом освоєння китайськими музикантами жанрово-стильової системи європейської фортепіанної музики, хоча проведення аналогії між етнокультурними і музично-культурними процесами потрібно визнати виправданими і продуктивними.

Для виявлення змісту історичного шляху становлення галузі фортепіанної музики Китаю у взаємодії з традицією європейської музики ми звернулися до концепції розвитку музично-стильових явищ національної культури, яка розроблена українськими вченими Н. Горюхіною і С. Тишко. Н. Горюхіна визначила національний музичний стиль як «систему стійких ознак музичних явищ» [46, 98]. Розглядаючи це явище в динаміці, вона підкреслила особливу роль відносин між стилістикою національної народної музики і стилями професійної композиторської творчості. Дослідниця розрізняє два типи цих відносин – взаємодію і синтез.

Плідна ідея Н. Горюхіна отримала розвиток в оригінальній концепції національного музичного стилю, розробленій С. Тишко. Вчений виявив в історичному процесі змін національного стилю дві діалектично пов'язані тенденції: «Це, по-перше, стильова адаптація – пошук точок дотику між «своїм» і «чужим» матеріалом, рух до їх стильового компромісу. А по-друге – стильова генерація, тобто створення нових стильових ознак на основі власного національного матеріалу, в умовах його відомої опозиції до позанаціонального» [151, 7]. На переконання музикознавця, адаптивна і генеруюча функції національного стилю «... діють спільно, стимулюючи відбір і накопичення нових стильових ознак» [там же, 11]. С. Тишко припустив, що процес національного стилеутворення має циклічний характер: «Перший з хронологічних циклів – етап становлення - обов'язково включає в строго визначеній послідовності три стадії: ізоляцію, експансію і синтез. Вони, у свою чергу, виражають типи контактів «своїх» і «чужих» стильових компонентів і організують процеси асиміляції. У наступних циклах порядок зміни стадій вільніший, і вони функціонують як тенденції стилеутворення» [там же].

Уявлення Н. Горюхинлі про діалектику національного стилю і концепція історичного розвитку національного музичного стилю С. Тишка можуть бути успішно застосовані в теоретичному дослідженні еволюції жанрової системи національної музики Китаю. Це можна логічно вивести з того, що жанр і стиль нерозривно пов'язані: стиль є іманентною властивістю будь-якого жанру, отже, його метаморфози завжди пов'язані з динамікою жанрового розвитку.

Разом з тим, ми не вважаємо за можливе ототожнити предмети дослідження, які розглядалися С. Тишко і зараз вивчаються у нашій праці. Не будемо беззастережно застосувати до пояснення процесу становлення та розвитку національної китайської жанрової системи теоретичні положення, справедливі щодо генезису національного музичного стилю в російській оперній музиці. Крім того, необхідно зробити поправки і доповнення

представлених положень в зв'язку зі специфікою традиційної китайської музичної культури і її ставленням до музичної культури Заходу.

Китайська цивілізація нараховує більше п'яти тисяч років. Цей термін перевищує вік всіх відомих історії цивілізацій. Китай пережив безліч міжусобних воєн, ворожих навал, соціальних потрясінь, кліматичних криз, епідемій та інших явищ, здатних зруйнувати цивілізацію. Історія свідчить також про досить значні зміни, які траплялися у зовнішній і внутрішній політиці, соціальному і економічному устрої, умовах суспільства. Все-таки, Китай зберіг до сьогоднішнього часу свою безперервну тисячолітню традицію. Причиною цього глобального феномена історики вважають інертність, стійкість, стабільність народного характеру, цілісність менталітету. Китайцям споконвіку притаманна схильність до підтримки традиції, до збереження життєвого укладу і світогляду. Лише останнім часом молоді покоління китайців все більш повно сприймають євро-американський менталітет і відповідний стиль життя. Вони все більше проявляють здатність йти шляхом євроатлантичної цивілізації, а також готовність взяти активну участь в процесі стрімких змін життєвого укладу, науково-технічних, соціальних, екологічних та культурних умов існування людини.

Зазначені якості національного життя та ментальності – інертність, традиційність, «закритість» в минулому (до початку ХХ століття) і активність, креативність, експансивність у сьогоденні – притаманні усій китайській музичній культурі, зокрема, шляху розвитку жанрової системи фортепіанної музики.

Ця обставина істотно відрізняє процес формування національної системи жанрів в Китаї від проаналізованого С. Тишко процесу національного стилеутворення в оперній музиці Росії. Обидва процеси об'єднує те, що вони йшли під сильним впливом західноєвропейської музичної культури. Однак російська, а також українська, польська, чеська, словацька, угорська культури, в яких практично синхронно формувалися національні музичні стилі, були близькі, і навіть у чомусь споріднені стилю

музичного мистецтва Заходу. Їх загальним фундаментом були грецько-римські коріння європейської цивілізації, християнська релігійна ментальність, християнські музично-обрядові традиції. З часів Середньовіччя народи західної і східної Європи активно сполучалися, торгували, змагалися, обмінювалися культурними досягненнями. Тому стадія ізоляції, коли в межах конкретного твору сполучався різнорідний в стильовому відношенні матеріал (народно-етнічний і професійно-європейський) не сприймалася як непримиренний конфлікт. Крім того, ця стадія тривала в усіх згаданих культурах досить недовго. Те ж саме можна сказати і про другу стадію, позначену в концепції С. Тишка як експансія. Тотальне «захоплення» національним стилем простору оперного жанру дослідник правомірно охарактеризував як жанровий експеримент [там же, 12]. Ця стадія, як і попередня, не має фундаментальних передумов до тривалого існування. Вона неминуче змінюється більш «гладким» і природним з'єднанням національних стильових елементів з сприйнятим позанаціональним стилем.

У Китайській музичній культурі, в силу охарактеризованих вище причин, не було умов для ізолюваної репрезентації, з одного боку, народно-національних (в тому числі музично-театральних), а з іншого боку – європейських жанрово-стильових властивостей «в просторі» конкретного твору. Ці сфери були настільки далекі одна від одної, що їх поєднання практично не могло відбутися, вони не мали загальних музично-мовних підстав.

Генезис жанрового стилю китайської фортепіанної музики почався з актів експансії національного інтонаційного матеріалу «на територію» європейських жанрів. До типових зразків подібної експансії відносяться твори Чжао Юаньженя, Хо Лутина та ін. композиторів, що були написані в першій половині ХХ століття (вони будуть аналітично розглянуті в наступному підрозділі дисертації).

Унаслідок значної дистанції між музичними мовами, стилями і жанрами Китаю з одного боку і євроатлантичної культури – з іншого, в національній

фортепіанній музиці досі домінує експансивний тип стильової взаємодії. І хоча вдалі спроби жанрово-стильового синтезу були здійснені вже на першому історичному етапі розвитку жанрової системи китайської фортепіанної музики, вони були спорадичними і нестійкими. Лише на початку ХХІ століття окремі феномени стильового синтезу стали очевидним результатом еволюційного процесу в творчості ряду професійних композиторів КНР і діаспори, таких як Тан Дун, Дін Шанде, Чен Мінжи та ін.

Підсумовуючи коротко хід обговорення теоретичних понять, необхідних для аналізу становлення і розвитку жанрової системи та образності фортепіанної музики в Китаї, підкреслимо наступні положення:

1. Національний стиль і національна музично-жанрова система кожного народу в будь-який конкретний історичний момент знаходяться в багатовимірній взаємодії з позанаціональними художніми культурами. Ступінь і якість цієї взаємодії завжди індивідуальні, хоча і підкоряються загальним закономірностям культурогенезу.

2. Жанровий розвиток музичної традиції є процесом, що діалектично поєднує тенденцію до збереження жанрового складу та жанрово-стильових властивостей творчої практики з протилежною тенденцією, а саме – рухом до зміни. Діалектика жанрового розвитку проявляється в наступному: а) нові музичні жанри народжуються в надрах художньої практики або проникають в неї «ззовні» внаслідок появи нових культурних потреб або нових умов створення, збереження, виконання та сприйняття музики; б) кожен музичний жанр проявляє більшу чи меншу здатність до філіації (появі різновидів), інтерференції і асиміляції з іншими жанрами; в) кожен музичний жанр може отримати «віртуальне буття» в рамках твору, що відноситься до іншого музичного жанру, шляхом відтворення в тому чи іншому обсязі властивостей-ознак жанрового стилю; г) найбільший потенціал розвитку притаманний тим жанровим стилям, які мають високу здатність поєднання з різними історичними, національними та персональними композиторськими стилями.

3. Основним механізмом здійснення експансивної жанрово-стильової взаємодії китайської і євроатлантичної музичних традицій була і поки ще залишається адаптація жанрових стилів. Адаптація трактується тут і далі як релятивне поняття, що припускає обопільне пристосування жанрово-стильових явищ.

3.2. Жанровий контент і жанрова образність антології «Сторіччя сольної фортепіанної музики китайських композиторів».

В даному підрозділі дисертації досліджується жанровий склад (контент) і жанрова образність творів, включених до семитомної антології «Сторіччя сольної фортепіанної музики китайських композиторів» [145]. Це масштабне нотне видання, опубліковане в Пекіні в 2015 році, являє собою результат роботи авторитетних китайських вчених, редакторів і піаністів-виконавців. Антологія репрезентує 104 твори сорока семи найвпливовіших китайських композиторів в широкому історичному інтервалі: від 1913 до 2013 року. Масив представлених в антології творів є результатом ретельної експертної оцінки та відбору найбільш репрезентативних творів і тому він може служити робочою моделлю для дослідження всієї області сольної фортепіанної музики Китаю.

Контент «Анталогії» дозволяє простежити розвиток китайської фортепіанної музики, як в плані її жанрово-стильових властивостей, жанрової образності, так і в інших аспектах.

Сучасна наука констатує, що «розвиток - це нормативна категорія, вона не має єдиного загальноприйнятого визначення» [159]. У розумінні категорії розвитку ми дотримуємося діалектичної точки зору, що визнає розвиток суспільства і культури закономірним процесом. На думку філософа Е. Юдіна, розвиток - це «... незворотна, спрямована, закономірна зміна матеріальних та ідеальних об'єктів. Тільки одночасна наявність всіх трьох вказаних властивостей виділяє процеси розвитку серед інших змін: оборотність змін

характеризує процеси функціонування (циклічне відтворення постійної системи функцій); відсутність закономірності характерна для випадкових процесів катастрофічного типу; при відсутності спрямованості зміни не можуть накопичуватися, і тому процес позбавляється характерної для розвитку єдиної, внутрішньо взаємозв'язаної лінії. В результаті розвитку виникає новий якісний стан об'єкта, який проявляється як зміна його складу або структури (тобто, виникнення, трансформація або зникнення його елементів і зв'язків)» [там же].

Дане визначення зручно тим, що воно дозволяє представити розвиток китайської фортепіанної музики як незворотний і безперервний процес її якісної зміни, закономірно пов'язаний із загальними змінами в національній культурі. У такому випадку розвиток може бути об'єктивно представлений як зміна формального та змістовного характеру фортепіанної музики, зокрема – її жанрового складу, художньої образності та стилістики, а також системи виразних засобів (музичної мови).

Діалектика кількісно-якісних відносин дозволяє виділити в історичному розвитку певні періоди (або етапи, фази), обумовлені значними якісними змінами, чергуванням екстенсивних (у вузькому сенсі – еволюційних) та інтенсивних (революційних) змін в області фортепіанної музики. Кількість і характер виділених періодів не зумовлюються будь-якою ендогенною закономірністю. Будь-яка музикознавча періодизація умовна. Вона здійснюється заради вивчення кількісно-якісних змін в онтологічно безперервному розвитку феномена музичної культури. У визначенні структури історичного процесу кожен історик реалізує свою інтерпретацію явища. Тому важлива роль належить аргументації: дослідник має позначити теоретичну підставу, на якій він виділяє етапи історичного розвитку. Бажано також підтвердити статистично достовірними фактами правомірність здійсненої періодизації. Очевидно, що підставою будь-якої запропонованої періодизації має служити або один загальний критерій, або стабільний набір критеріїв оцінки фортепіанної музики. Такими можуть служити, наприклад:

події суспільно-політичного життя; значні культурні події; поодинокі музичні явища, що призвели до якісних змін; роки життя видатних діячів мистецтва.

Китайські і зарубіжні дослідники зазвичай виділяють чотири періоди в історії розвитку фортепіанної музики Китаю, а саме:

1. Період, що передує формуванню Китайської народної республіки (династія Цинь до 1949 р);
2. Період Нового Китаю (1949-1966)
3. Період «культурної революції» (1966-1976)
4. Післяреволюційний період (від 1976 до сучасності)

Такої періодизації дотримуються Ле Кан (Le Kang) [218], редактори-упорядники «Антології» і багато інших дослідників. Підставою виділення етапів розвитку служать очевидні фундаментальні зміни в суспільно-політичному, економічному та культурному житті китайського суспільства і, як наслідок, зміни в музичному мистецтві Китаю, що трапилися протягом усього минулого століття.

Приймаючи дану періодизацію, вважаємо за необхідне зробити кілька застережень. По-перше, в наміченій еволюційній лінії китайської фортепіанної музики ній немає ясного початку. За словами Ле Кана «... історія фортепіано в Китаї починається не раніше раннього двадцятого століття, хоча знайомство з клавіром могло відбутися близько 1600 року» [218]. Фортепіано стало відомо в Китаї з кінця XIX століття. На перших порах цей інструмент можна було зустріти лише в молитовних будинках християнських місій і приватних будинках європейських торгових і політичних службовців. На початку XX століття фортепіано отримує вже деяку популярність в середовищі китайської інтелігенції, європейськи освічених чиновників, національних нуворишів. На цьому тлі і виникають перші оригінальні твори китайських авторів.

Ле Кан вважає, що першим оригінальним твором в історії китайської фортепіанної музики була фортепіанна сюїта «Xin Ni Shang Yu Yi Qu», Op. 39 Сяо Юмея (Xiao, You-meí, 1884-1940). Вона була створена в 1920-их роках.

Автор надихнувся древніми придворними танцями епохи династії Тан, описаними поетом По Чуї. Цикл складається з вступу, дванадцяти танців і коди. Мелодика твору ґрунтується на пентатонічному ладі, а супровід – на співзвуччях октави і квінти, на мажорних і мінорних тризвуках. Також Ле Кан згадує твори Чжао Юаньженя (Zhao, Yuan-ren, 1892-1982) і Хуан Цзи (Huang, Zi, 1904-1938). Обидва композитора в ті ж 20-ті роки експериментували в пошуку можливостей поєднання музичних мов європейської клавірної музики і стародавньої китайської традиції.

Укладачі «Антології» обмежують перший етап 1913-1948 роками. Початкова дата – це приблизний рік написання п'єси Чжао Юаньженя (Yanren Chao) «Строкатий Бабань і Хвилі Сян Цяна» («The Fancy BaBan and the Waves of Xiang Jiang»). Зокрема, з цього приводу говориться наступне: «У цей період (1913-1948 роки - Ч.Д.) деякі китайські вчені та музиканти, які навчалися за кордоном – серед них Янжен Чао, Сяо Юмей і Хуан Цзи – почали складати твори для фортепіано, застосовуючи західну техніку композиції до китайських мелодій» [145, т. 1, с. 3]. Таким чином, початок розвитку фортепіанної музики Китаю можна встановити лише приблизно, оскільки: а) в її генезі взяли участь кілька молодих, професійно незрілих композиторів; б) датування перших фортепіанних опусів є дуже приблизним; в) початок шляху розвитку жанрової галузі не ознаменований яскравим, глибоким, художньо досконалим твором.

По-друге, деяка парадоксальність обговорюваної періодизації полягає в тому, що один з виділених часових відрізків (1966-1976 роки) важко охарактеризувати як «період розвитку». По суті, це був період зупинки або навіть деградації музичної культури Китаю, особливо – фортепіанної музики. Були піддані жорстоким репресіям не тільки звичайні вчителі і любителі фортепіанної музики, а й видатні артисти, викладачі, композитори європейського рівня. Відомо, що китайські композитори діаспори і навіть деякі майстри в самому Китаї продовжували komponувати твори для фортепіано навіть в ці найгірші для музики роки (Ду Мінсін, Дін Шанде, Ван

Лисань, Чжан Чжао та ін.). Проте, особливість зазначеного часу складається саме в стагнації розвитку даної жанрової області.

По-третє, було б неправильно вважати період культурної революції явищем цілком несподіваним, пов'язаним з волюнтаристським рішенням невеликої партійної групи на чолі з Мао Цзедунем. Цей період був політично, ідейно і психологічно підготовлений попередніми тенденціями, які відбилися і в фортепіанній творчості. Пошлемося на авторитетну думку укладачів «Антології», які диференціюють всередині другого історичного періоду (1949-1965 роки) дві фази.

Про першу з цих фаз (до 1957 р) говориться наступне: «Стосовно тематики і стилю вона надавала відносний простір для художньої творчості. Спираючись на свій попередній досвід, композитори присвячували більше уваги використанню народних пісень і народних мелодій » [145, Т.1]. Особливість другої фази (1958-1965), на думку того ж автора, полягає в необхідності втілення в життя рекомендацій Яньнанського з'їзду літераторів і діячів мистецтва. Композитори повинні були дотримуватися в своїй творчості принципів революційності, національності і народності. Внаслідок цього, як вважають китайські фахівці, твори цього періоду відображали досвід життя композиторів в середовищі селян, а також їх знання місцевих етнічних традицій в різних регіонах країни. Таким чином, ступінь ідейно-політичного тиску на композиторів і музикантів-виконавців зростала послідовно і поступово. «Культурна революція» у сфері професійної музичної творчості, може розцінюватися як кумулятивний ефект досить тривалого процесу в культурі КНР.

По-четверте, не важко помітити диспропорційність етапів розвитку фортепіанної музики, які виділяються китайськими істориками. Якщо перший етап охоплює близько 20 років, другий - 17 років, третій - 10 років, то останній (якщо продовжувати його до наших днів) – 43 роки. Як пояснити таку високу тривалість четвертого періоду? Оскільки в основі всієї періодизації лежить оцінка суспільно-політичної, економічної та культурного

життя, можна подумати, що на протязі 43-х років в КНР не відбувалося ніяких різких змін, які справили вирішальний вплив на музичну культуру.

Звичайно, в історії Китаю були куди більш тривалі періоди стабільного (без революцій і економічних потрясінь) розвитку суспільства. Разом з тим, важко віритися, що в сучасному світі, який змінюється з помітним прискоренням, якась окрема сторона життя розвивається екстенсивно, суто еволюційно, без відчутних «зрушень» і «стрибків». Майбутні музикознавці-соціологи повинні будуть вивчити цей сорокарічний історичний період в тому ж ракурсі аналізу політико-економічного, ідеологічного і культурного процесу, який покладено в основу всієї періодизації. Як припущення відзначимо вагомість для даного етапу розвитку зовнішньополітичного чинника. Мається на увазі, що в 90-х роках минулого століття значно активізувалися міжнародні економічні та культурні зв'язки, зокрема, зв'язки китайських музикантів з представниками мистецької еліти США, Європи та національної діаспори, що відчутно вплинуло на музичну мову, стилістику і жанрові уподобання композиторів Китаю. Доцільно буде, мабуть, встановити цілком умовну межу і розділити великий період, що настав після завершення соціально-економічних і культурних експериментів, на два етапи. Будемо вважати, що останній – п'ятий етап розвитку китайської фортепіанної музики починається з 2000 року.

Звертає на себе увагу також узагальненість і розпливчастість суто музичної характеристики четвертого періоду в історії китайської фортепіанної музики. За твердженням авторів передмови до Антології: «Композитори сміливо прокладали нові шляхи і пробували свої сили в поєднанні цілого ряду сучасних композиційних технологій з китайським характером, створюючи тим самим новий ландшафт процвітаючої різноманітності» [там же].

Аналогічне судження висловив в своєму дослідженні і Ле Кан: «Після багаторічних спроб китайські композитори, нарешті, відійшли від простого наслідування західної музичної мови і створення аранжувань народної

музики. Тепер вони знайшли свій спосіб створення оригінальних композицій з використанням західних композиторських технік в поєднанні з китайськими народними мелодіями і ритмами. У цьому випадку вони створюють чисто китайські фортепіанні п'єси, які виражають красу китайської музики від давніх часів до наших днів, зберігаючи, таким чином, культурну спадщину»[218 с. 24-25].

Подібні судження про характер сьогodнішньої фортепіанної музики Китаю висловлюються в багатьох відомих нам роботах на дану тему (). Ми не заперечуємо його справедливості в цілому. Разом з тим, воно залишає безліч нез'ясованих питань. Які сучасні техніки композиції були освоєні китайськими композиторами останніх поколінь? В якому обсязі, і в якій якості? З якими саме властивостями національної традиції вони з'єдналися? Яким є формальний і образно-змістовний результат такого з'єднання? Чи справді «новий спосіб творчості» і його результати якісно відрізняються від тих, що були властиві попереднім періодам розвитку фортепіанної музики?

Для відповіді на подібні питання потрібні надійні теоретичні методи. Одним з них – метод жанрового моделювання музичної культури. Моделювання як таке – це потужний теоретичний метод сучасної науки, що дозволяє найскладніші явища природи, суспільства і людської психології представляти у вигляді ясно структурованої (часто - наочної) цілісності. Метод побудови жанрової моделі музичної культури в загальному вигляді представлений в роботах С. Шипа¹¹. Ми постараємося застосувати даний метод у вивченні фортепіанної музики Китаю. Доцільність жанрової моделі для нашого дослідження полягає в тому, що вона дозволяє: а) охопити всю практику створення і виконання фортепіанних артефактів; б) відобразити музично-мовні, стильові, технологічні особливості даної практики на кожному етапі історичного розвитку; в) конкретизувати типи художньої

¹¹ Шип С. Иконические жанровые модели музыкальной культуры // Київське музикознавство. Вип. 13: Культурологія та мистецтвознавство. К., 2004. – С. 3 - 13.

Шип С. Снова о моделировании жанрового строя музыкальной культуры (стереометрические модели) // Київське музикознавство. Вип. 15: Культурологія та мистецтвознавство. К., 2004. – С. 3-14.

образності фортепіанної музики Китаю і представити їх в історичному русі (діахронічному аспекті).

В основу розробленої моделі покладено кілька параметрів аналізу і оцінки фортепіанної музики Китаю, а саме: а) число і характер використаних жанрових найменувань; б) кількість і якість фактично актуалізованих жанрів європейської фортепіанної музики; в) кількість і якість жанрових стилів «первинних» жанрів (тобто жанрів фольклорної, популярної, театральної, ритуальної музики Китаю), відтворених в композиторському тексті; г) вид актуалізації того чи іншого первинного жанру (використання в тексті твору деякої пісенної, танцювальної, або інструментальної мелодії або відтворення релевантних властивостей жанрового стилю); д) міра використання жанрово-стильових архетипів (моторики, декламаційності, вокальності та ін.); е) домінуючі жанрові смисли (наочні образи, модальності переживання).

Слід зазначити, що інтерпретація жанрової приналежності і жанрової семантики фортепіанних п'єс «Антології» складає значні труднощі, як іноземних, так і для китайських музикантів, які повинні орієнтуватися в жанрових системах власної національної і європейської музичної традицій.

Приступимо до розгляду жанрового контенту «Антології», який відображає **перший історичний етап** розвитку жанрової системи китайської фортепіанної музики.

Вже перший твір викликає цілий ряд питань. Йдеться про твір Чжао Юаньженя (Zhao Yuan-Ren або Yuanren Chao, 1892 — 1982), який називається «花八板与湘江浪», а в англійській версії заголовку - «The Fancy Ba Ban and the Waves of Xiang Jiang». Дуже важко підібрати український або російський еквівалент цієї назви. Ми приймаємо в робочому порядку такий титул: «Вишуканий Бабань і Сянцзянські хвилі». Відомо, що цей твір було створено близько 1913 року. Спочатку він призначався для органу. Вперше він був з успіхом виконаний американським органістом J.T.Quarles в Концертному залі Корнельського університету в травні 1914 року. Нотний текст був опублікований в 1915 році в сьомому номері щомісячного журналу «Наука».

Розглянемо жанрові властивості твори Чжао Юаньженя. Вираз «Бабань» буквально перекладається як «вісім дощок» або «вісім ударів», або «вісім картин». Така многозначність відкриває широкий простір для визначення жанрової природи цього опусу. Важливим уточнюючим моментом є те, що «Бабань» - це назва старовинного народного музичного ансамблю, відповідного типу музикування, а також конкретної мелодії, поширеної в культурі народу хань – основної національності Китаю.

Таким чином, ми можемо вважати «Бабань» найменуванням жанру. Даний жанр співвідноситься з феноменом «сяннань сиджу» (jiangnan sizhu) - макро-жанром, що репрезентує вищий рівень жанрової системи ханьської інструментальної музики. Jiangnan Sizhu також є типом інструментального ансамблю, з властивим йому стилем музикування, який були поширений в південному Цзянсу, Чжецзяні, а після революції 1911 року також в економічно і культурно розвиненому районі Шанхаю. Група музикантів-виконавців jiangnan sizhu зазвичай включає як мінімум 3-5, як максимум - 7-8 персон. З огляду на особливу схильність китайців до встановлення символічних кількісних і якісних відповідностей між різними явищами і поняттями, можна припустити, що саме максимально можливий склад виконавців (ба по-китайськи – це числівник вісім) становить оказіональну передумову генезису жанру.

Є підстави і для іншого роз'яснення. В епоху Західна Чжоу (1046-771 до н.е.) була розроблена класифікація музичних інструментів – «Ба Їн» («вісім звуків»), що включала вісім видів: шовкові, бамбукові, металеві, кам'яні, глиняні, шкіряні, дерев'яні та гарбузові інструменти. Можливо, саме ця традиційна вісімка дала привід до появи мікро-жанру «Ба Бань».

Зауважимо, що «Ба бань» асоціюється у китайців діаспори з витонченою цінністю старовинної традиційної музики. Про це свідчить засноване в 1999 році в Нью-Йорку (Quince) музичне товариство Ba Ban, яке ставить собі за мету збереження, відтворення та пропаганди у США традиційного і сучасного виконавського мистецтва Китаю. До складу

ансамблю входять високопрофесійні артисти, які виступають в концертних залах по всьому світі. Музиканти грають на класичних інструментах ансамблю «сиджу», типових для династії Цин (1636-1912): бамбукові флейти, шен (портативний органчик), піпа (лютня), цинь (цитра), жуан (альт-лютня), хуцинь (скрипки) і Яньцин (цимбали). Члени цієї спільноти вважають, що вона названа на честь стародавнього твору китайської народної музики. На сайті цієї спільноти зазначено, що «Ba Van» (буквально «вісім ударів») є структурною основою для об'єднання нот в традиційній китайській музиці.

Це судження підтверджується дослідниками теорії традиційної китайської музики (Г. Вірановській, Ліан Мінюей (Liang Mingyue) та ін.). Вісім тонів китайської музики (Ба Ін) співвідносилися з вісьмома триграмами, тобто умовними графічними символами даоської філософії (Ба Гуа), які охоплювали всі сторони дійсності і надавали традиційній китайській музиці космологічний сенс (Схематичне уявлення про взаємозв'язок музичних тонів з Ба Гуа представлено в таблиці у Додатку В).

Повернемося до п'єси Чжао Юаньженя. Перша фраза пісенної теми першої частини твору складається з восьми тонів (Додаток В, рис. 3.1.) Важко повірити, що тут має місце випадковий кількісний збіг.

Висловимо ще одне спостереження, важливе в аспекті дослідження жанру твору. Чжао Юаньжень був європейськи освіченою людиною, залученим до культури Західного світу. Він міг знати, що в 16-17 століттях набув поширення жанр інструментальної музики, який називався «фенсі» (fancy). Так іменувалися деякі твори для клавіру або струнних інструментів, написані у вільній або варіаційної формі. Можливо, композитор назвав свій твір по-англійськи (тим більше, що воно призначалося для виконання американським органістом в американському університеті). Можливо, Чжао Юаньженя не тільки музичними засобами, а й багатозначною назвою вказав на поліетнічність та поліжанровість свого твору. Якщо це так, то композитор проявив дивовижну прозорливість, окресливши головне русло розвитку всієї наступної фортепіанної музики Китаю.

З точки зору використаних музично-виразних засобів твір Чжао Юаньженя важко назвати шедевром. Воно швидше може бути охарактеризоване як дуже важливий для китайської професійної музики і порівняно успішний результат експерименту по з'єднанню мов національного фольклору і європейської класичної музики. Подібні експерименти китайські і зарубіжні дослідники класифікують як адаптацію. Як ми вже з'ясували, адаптація – це зміни деякого суб'єкта (живого або не живого, матеріального або ідеального), який потрапив у нове середовище проживання. У взаємодії двох жанрових систем - китайської та європейської - кожна з них може розглядатися як середовище або як суб'єкт пристосування.

Вважаємо, що в даному разі, для твору Чжао Юаньженя в якості константи (середовища, до якого має пристосуватися «організм») доцільно розглядати жанровий стиль європейської фортепіанної музики. А «організмами», які змушені пристосовуватися до такого середовища, виступають використані композитором зразки китайського музичного фольклору в жанрі «ба бань». Адаптація тут полягає, по-перше, в тому, що включені до твору китайські наспіви змінюють свій інтервальний стрій, пристосовуючись до рівномірно-темперованого октавного строю європейської клавірної музики. Якщо китайське «вуха» продовжує впізнавати фольклорне першоджерело після його перенесення в «ворожу» середу органної або клавірної темперації, то це свідчить про досить високу адаптаційну здатність китайської мелодії, про її «живучість» в нових акустичних умовах.

Друга властивість жанрового стилю клавірної музики, до якої має адаптуватися запозичений з фольклору мелодичний зразок – це багатоголоса фактура. Устрій органу, фортепіано та інших клавірних струнних інструментів передбачає використання двох рук і 10 пальців. Одноголосся вкрай рідко використовується в професійних творах для клавіру (хіба що, в дитячому навчальному репертуарі або у вигляді невеликого фрагмента твору). У цій області панують мелодико-гармонійні та поліфонічні види

багатоголосся. Нерідко зустрічаються різні варіанти гетерофонії. Чжао Юаньжень використовував найпростіші різновиди фортепіанної фактури. У першій частині п'єси права рука веде головну мелодію, а ліва рука піаніста озвучує одноголосну мелодійну лінію, що сприймається як басовий голос в акордовій фактурі.

Третій аспект адаптації – пристосування китайського мелосу до європейської тональної системи і функціональної гармонії, яка обумовлена цією системою і, в свою чергу, становить її акустичний фундамент і специфічну сторону. У п'єсі Чжао Юаньжєня мінімально розроблена гармонійна фактура підпорядковується логіці функціонально пов'язаних акордів терцевої будови в тональності до-мажор. Ледь помітним відхиленням від класичної європейської системи гармонізації є плагальний каданс, що завершує скромну за масштабом першу частину контрастно-складової форми. У другій частині композиції для гармонізації народної мелодії «Сянцзянські хвилі» використовуються прості тризвуки і секстакорди переважно діатонічного складу. У цьому стильовому контексті несподівано звучить збільшений тризвук в функції домінантового акорду з підвищеною квінтою (соль – сі – ре-дієз) у до-мажорі. Більш природно з точки зору європейської гармонії і, разом з тим, в помітному стильовому протиріччі з мелодією, звучать співзвуччя з альтерованими тонами соль-дієз і фа-дієз. Вони намічають швидкоплинні відхилення в тональності ля-мінор і соль-мажор (Додаток В, д 3.2.).

Четвертий аспект адаптації китайського мелосу до європейської музичної системи - композиційний устрій твору. У традиційній інструментальній музиці Китаю панують строфічні, варіантно-строфічні, або багаточастинні наскрізні композиції. Принцип репризного або рондального повтору не має тут такого розповсюдження, як в музиці Заходу. За своєю композиційною будовою твір Чжао Юаньжєна демонструє своєрідний компроміс між європейським і китайським підходами до музичної драматургії та архітекτονіки. Віг тяжіє до структури малого сюїтного циклу: перша

частина розвивається в помірному темпі і має пісенний характер. Вона тонально і тематично замкнута (є елемент повторення першої мелодійної фрази). Друга частина – більш жвава. Її тематична структура підпорядкована принципу наскрізного розвитку. Початковий мелодійний матеріал за своїм жанрово-стильовим характером близький танцювально-пісенній сфері. Він повністю повторений і тим самим виділений як підрозділ в структурі другої частини. Наступний підрозділ є найцікавішим. У ньому відтворюється структура прогресуючого ритму, надзвичайно характерного для масових театральних сцен в жанрі пекінської опери. Ритмічне почастищення створює яскравий ефект активного прискореного руху. Тут домінують одноголосний і паралельний рух голосів (стрічкова гетерофонія). Рухливі, живі, квазі-імпровізаційні пасажі мають явний інструментальний характер. Тут в повній мірі проявляється жанровий прототип даного твору - музика ансамблю «сиджу».

В цілому, композиція п'єси Чжао Юаньжена нагадує сюїтний мікроцикл, вельми типовий, як для європейської, так і для китайської інструментальної музики. В європейській музиці такого роду мікроцикли складаються з повільної пісенної і більш рухомої танцювальної частини («павана і гальярда», «пасамецо і сальтарело», «лашан і фрішка (чардаш)»). Таким чином, твір Чжао Юаньжена виявляє композиційні ознаки ще одного жанру європейської музики, а саме – пісенно-танцювального сюїтного мікроциклу.

Отже, підіб'ємо короткий підсумок жанрово-стильовому аналізу самого першого твору, включеного в «Антологію».

1. Назва твору вказує на: а) жанр народної пісні, б) традиційний жанр інструментального музикування, в) європейський жанр красивої, майстерно скомпонованої професійним композитором п'єси для клавіру (fancy).

2. Фактичний жанр твору в контексті жанрової системи європейської фортепіанної музики – фортепіанна п'єса з ознаками сюїтного мікроциклу.

3. Віртуально представлені жанри традиційної музики Китаю: а) пісня народності хань, б) народний наспів у виконанні традиційного ансамблю інструментів сиджу, в) інструментальний супровід до масової театральній сцені жанру кунцюй.

4. Жанри китайської музики актуалізуються: а) імпліцитно, за допомогою прийому цитування двох оригінальних традиційних мелодій, б) шляхом відтворення характерної манери (жанрового стилю) традиційної інструментальної музики.

5. З точки зору взаємини європейської та китайської музичних культур тут має місце адаптація китайського мелодійного матеріалу до європейської жанрово-стильового середовища. Адаптація виражена в техніці гармонізації мелодії, оформлення фактури, а також в деяких прийомах побудови композиції (кадансування, репризне повторення, тональний пред'ікт).

6. В цілому ж, один з найбільш ранніх і в художньому відношенні не самий яскравий твір китайської професійної фортепіанної музики досить ясно позначив той шлях поліжанрових і полістильових експериментів, за яким пішли і, як ми постараємося далі показати, до сих пір йдуть композитори Китаю.

Статистична обробка контенту Першого тому «Антології» (Див. Додаток 3) дозволяє заключити, що 18 самих ранніх творів китайської фортепіанної музики характеризуються значним жанрово-стильовим різноманіттям. У більшості випадків фактичний жанр цих творів – одночастинна концертна фортепіанна п'єса невеликого масштабу, призначена для вузького кола любителів музики. В єдиному екземплярі представлені фортепіанні жанри варіаційного циклу і сюїти. Звертають на себе увагу 3 прелюдії видатного майстра – Діна Шаньде. Є також п'єси, які виявляють типові морфологічні і семантичні ознаки жанрів, властивих системі фортепіанній музиці, а саме ноктюрн (Цзянь Діньсянь) і Експромт (Чжао Юаньжень).

Другий етап у розвитку китайської фортепіанної музики можна в цілому охарактеризувати як екстенсивне зростання з гальмуванням, яке сталося останнім десятиліттям. У статистичному відображенні жанровий тезаурус цього етапу такий: З 62-ох творів 45 п'єс (тобто, 75%) містять імплікований тематичний матеріал. Він репрезентує виключно національну музичну традицію. Переважно – це мелодії селянської народної пісні двох типів - співучо-ліричні та моторно-танцювальні.

До цього комплексу додаються ліричні наспіви респонсорного типу, в яких музична фраза або ряд фраз виконуються по черзі двома співаками (зазвичай – юнаком і дівчиною). Імітаційна фактура такого типу лежить в основі п'єс Гуо Жіхона «Щасливе єднання» (1958), Ван Цяньжуна «Юннанські пісні», № 2 - «Слідуючи за моєю улюбленою» (1958). У період з 1958 по 1965 (китайські музикознавці іноді його розглядають як окремий етап) в композиторську практику входить імплікація нової масової пісні, яка несе чіткий ідеологічний зміст. Це, наприклад, твори Чу Ванхуа «Небо над звільненим районом» (1963), «Дні свободи» (1964) і Лінь Ера «Квіти, звернені до сонця» (1964).

Спостерігається значне домінування імплікативного підходу до композиції, а разом з ним і техніки аранжування, обробки сприйнятого тематичного матеріалу. Музичний текст творів стає на цьому етапі розвитку більш різноманітним, технічно майстерним, розрахованим на більш високу майстерність музиканта-виконавця. Цьому сприяє освоєння багатства фортепіанної фактури, реєстрового колориту, метроритму. Звертає на себе увагу точна реалізація жанрового стилю і образності європейської токати в п'єсі Діна Шаньде «Токата. Добрі новини» ор. 13 (1957).

Знаменною є поява двох творів Ченя Мінчжу, які по назвам і жанрово-стильовим властивостям відносяться до європейського жанру поліфонічного мікроциклу, а саме: «Прелюдія і fuga № 1», що має програмний підзаголовок «Китайський Новий рік» і «Прелюдія і fuga № 2» з підзаголовком «Гірська пісня і сільський танець» (написані в 1956-57 роках). Прелюдії створені у

нехитрій подголосково-поліфонічній фактурі. Фуги слідують одному з класичних типів цієї композиції. Перша fuga побудована на пісенній темі, стилізованій в дусі ліричної китайської пісні. Вона триголосна (хоча часто звучать реально лише 2 голоси), включає в себе стретне проведення теми і урочисту коду (Додаток В, рис. 3.3).

Тема другої fugи (там же, рис. 3.4.) має бадьорий танцювальний характер. Її національно-стильовий колорит виражений менш рельєфно, чим у попередньому творі. Автор використовує прийом імітаційного викладу теми у дзеркальному відбитті і октавно-імітаційну стрету в заключному розділі fugи. Поліфонічна фактура утримується не на всьому протязі розгортання форми, часом встановлюється гомофонно-гармонічний склад. Найцікавіша риса цього твору – спроба синтезувати діатонічну тему китайського стилю з тонально-гармонійною технікою розвитку. Результат цієї спроби може здатися не цілком органічним (див. експозицію теми), але вона дуже цінна в плані потягу композитора до стильового синтезу.

У 17-ти п'єсах, віднесених до другого етапу розвитку жанрової системи китайської фортепіанної музики (27%) творів – стилізації. Здебільшого це стилізації пісенно-танцювальної музики різних народностей Китаю: ханьців, монголів, уйгурів, туцзя, лісу, чжуан, дулун, манчжурів та ін.

Третій етап в історії жанрової системи китайської фортепіанної музики – найважчий і трагічний для мистецтва Китаю. Судячи по контенту «Антології» композитори країни створювали тільки обробки та аранжування зразків народної та масової музики. З 20 творів майже 95% складають твори, засновані на імплікації. Показовими для цього етапу є п'єси Ду Міньсіня «Армія і народ - одна сім'я», «Щасливі солдатки» і Ван Цзяньчжуна «Солдати і працівники великого виробничого підприємства», «Вишивання прапорів золотою ниткою». Їх тематизм відтворює цитатно або майже цитатно мелодії масових військових, робітничих і патріотичних пісень. Ще один вид поширеної продукції в цей час – аранжування балетної музики, прикладом

яких можуть служити Дві п'єси з балету «Червоний жіночий загін» Ду Міньсіня.

На горизонті композиторської практики в цей історичний період не виникає жодного нового, ще не апробованого жанру європейської музики, а кількість і якість стилізованих жанрів різко зменшується. Єдиний виняток – «Китайська рапсодія» Хуан Аньлуна, що відтворює тип фортепіанної рапсодії, випрацюваний Ф. Лістом. Вона складається з двох частин – помірно рухомої, співучої «Прелюдії» і швидкого, напористого, войовничого «Танцю», який за стилем подібний до токати чи етюду. У творі є ефектні епізоди, що вимагають від піаніста чималої спритності (особливо навичок октавної та репетиційної техніки). Втім, цей опус не підкорює серце образною глибиною.

Ситуація різко змінюється на наступному - **четвертому** - історичному етапі (1978 - 2019). Проведений аналіз свідчить про те, що цей період став надзвичайно плідним в плані розширення меж жанрової системи і удосконалення техніки обробки тематичного матеріалу. З 52 творів 21 п'єса (40%) містить запозичений ззовні і, отже, жанрово чітко визначений матеріал, 30 п'єс виявили властивості жанрової стилізації (майже 60%) від загального числа. Це вже само по собі говорить про ослаблення ролі аранжувань і обробок фольклору у фортепіанній музиці, і про підвищення рівня технічної майстерності композиторів.

Репрезентативним для цього етапу може стати твір Чень І «Варіації на тему Awariguli» (1978). В основі циклу лежить оригінальна мелодія, що належить сінцзянь-уйгурському фольклору. Назва пісні - «Аварі Гулі» - походить від імені красивої дівчини-уйгурки. Цикл складається з дев'яти варіацій і фіналу. Кожна варіація контрастує з іншими за своїм типом фактури, основною артикуляцією, регістровими фарбами інструменту і, підкреслимо це особливо, жанрово-стильовим нахилом. У першій варіації ясно проявляється жанровий стиль класичної сонатини (сонати), а точніше її першої частини в темпі Allegro, з типовою гомофонно-гармонійною

фактурою; друга варіація близька жанру романтичного скерцо в манері Р. Шумана чи Ф. Мендельсона; третя варіація – стилізація токати; четверта відтворює фактуру, темп, артикуляцію і траурно-урочистий характер до-мінорної прелюдії Ф. Шопена; п'ята (з ремаркою *Alla Romance*) талановито стилізує фактуру і дух романтичного ноктюрну, романсу, пісні без слів; п'ята варіація – повільний тридольний тяжкий танець, що трохи нагадує павану, містить в середньому розділі (перед репризою) своєрідну сольну віртуозну каденцію; восьма варіація «подає» тему в жанрі жигі. Дев'ята варіація не має чіткого жанрово-стильового прототипу. За образною модальністю її можна віднести до жанру споглядальної філософічної лірики, або до музичного пейзажу. Бравурна кода завершує цей «парад» європейських фортепіанно-жанрових стилів.

Яскравою новизною жанрової образності відрізняється п'єса знаменитого в наші дні композитора Тан Дуна «Вісім спогадів в акварельних фарбах». Назва підкреслює жанровий зв'язок музики з традиційною китайською графікою і живописом. П'єса «Зникаючий місяць» - перший фортепіанний опус студентської ери Тан Дуна. Вона відображає, за його визнанням, спогади дитинства в рідній Хунані. Автор імітує на фортепіано звучання народного щипкового інструменту ціня і створює за допомогою колористичної гармонії імпресіоністичні ефекти місячного світла, що проходить скрізь хмари і туман. У цій п'єсі традиційна музична мова (зокрема, пентатонічні лади) не підкоряються класичній функціональній гармонії, але використовуються колористично в системі вільної тонікальної організації інтонування. У Четвертій акварелі Тан Дун використовує можливості фортепіано для імітації звучання ансамблю китайських інструментів, з характерною мелізматикою.

П'єса «Стародавнє поховання» воскрешає суворий дух стародавнього Китаю. Мірний, рівний ритм, остинатний двухтоновий мотив викликають асоціацію з похоронним ходом, котра спочатку ніби наближається до слухача, а потім зникає з поля зору (прийом динамічного і фактурного наростання і димінуюендо). За своєю образністю ця музика дуже нагадує

прелюдію К. Дебюссі «Кроки на снігу» (можливо Тан Дун свідомо стилізував свій опус).

Ще одне знаменне явище, що відкрило нові горизонти фортепіанної музики Китаю - сюїта Ван Лісяня «组曲" 东山魁夷面意 "(1979)« Враження від картин Хігашіяма Кайі». Цей опус був створений під сильним образним впливом картин сучасного японського живописця Хігасіяма. Новизна цього циклу зображально-програмних п'єс («Зимові квіти», «Ліс в осінніх фарбах», «Озеро», «Звучання хвиль») для національної композиторської школи полягає у використанні жанрово-стильових ресурсів японської народної традиції. Про це красномовно свідчить не тільки залучена інтонаційна лексика, не тільки типові лади японської музики, але навіть впізнаванні мелодійні елементи популярної японської народної пісні «Акатомбо» («Червона бабка»). Досвід стилізації інонаціонального пісенного стилю підтримав Хуан Ань-лунь у творі «Перський танець».

У певному сенсі перехідним твором ми вважаємо «Токату» Ван Цяньї (1985). Цей жанр не новий для китайських композиторів. Але даний опус є особливим. Ван Цяньї відмовився від відтворення властивостей-ознак національної китайської музики. Він склав твір в мікро-жанрі хроматичної токати. Причому, хроматика трактована композитором як керуюча тональна система, що дозволяє йому далеко відступити від кордонів національної музичної стилістики.

П'ятий етап у розвитку жанрової системи китайської фортепіанної музики відрізняється різким зниженням числа імпліцитної актуалізації жанру. У добірці з 24-х творів, тільки 2 опуси відносяться до імплікативного типу. Це «Фантазія» Чу Ванхуа на тему найвідомішої у світі китайській народній пісні «Жасмін» (2003) і «Балада» Чжан Чжао, яка є вільною поліфонічною обробкою пісні Лі Цзефу «Дует маленьких ковбоїв» (2014).

Одним з найбільш репрезентативних, на наш погляд, творів цього нового етапу є п'єса Гао Піна (Gao Ping) «Танець пристрасті - Присвята Астору П'яццолі» (Dance Fury - Homage to Astor Piazzolla »). П'єса написана в

2000 році, коли хвиля загального захоплення музикою А. П'яццолли ще не йшла на спад, як це спостерігається в наші дні. «Танець пристрасті» - перша з самостійних частин трилогії в характері танго. Друга п'єса призначена для скрипки і фортепіано (вона написана в 2005 році). Третя п'єса знову створена для фортепіано, для лівої руки (2013). Вперше «Танго пристрасті» було виконано голландським піаністом Марселем Вормсом в рідному місті П'яццолли і записана на диск піаністом з Нової Зеландії Майклом Х'юстоном. Ці факти свідчать про успіх і міжнародне визнання абсолютно не китайської за стилем і характером п'єси Гао Піна.

Даний твір (Додаток В, рис. 3.5) може служити непрямим підтвердженням того, що китайська фортепіанна музика на початку третього міленіуму подолала інерційність національного спрямування, порушила русло майже столітньої течії і вийшла на світовий рівень композиторської творчості. Цілком ймовірно, що знавці музики аргентинського композитора розпізнають в «Страсному танго» Гао Піна деякі елементи, що нагадують якісь оригінальні твори П'яццолли. Однак, загальний інтонаційний характер музичного тексту, його тематична структура (форма у вузькому сенсі слова) свідчать про те, що китайський композитор не вдається тут до прямого запозичення. Це можна вивести з кількох моментів. По-перше, при всій яскравості, оригінальності, національній самобутності музичного стилю аргентинського майстра, основна маса його зімпровізованих або скомпонованих творів не відрізняється індивідуалізованими темами. Лише кілька світових «шлягерів» побудовані на оригінальному тематичному матеріалі. Внаслідок цього, у великій музичній спадщині П'яццолли (як у фольклорі чи масово-популярній музиці) можна зустріти безліч варіантів однієї музичної думки.

По-друге, характер тематизму у творі Гао Піна має, якщо можна так сказати, розосереджений характер. Тут немає звичайної теми, виконаної у вигляді завершеної музично-синтаксичної побудови (речення) або простої композиції (періоду, двухчастинної або тричастинної форми). Темою першого

розділу є ряд коротких музичних фраз, які створюють враження імпульсивної, нервової, гострої жестикуляції. З першого такту і на протязі всього твору звучить ритмічна формула латиноамериканської танцювальної музики, яка часто використовувалася П'яццолою в своїх імпровізаціях. Такий характер трактування тематизму і архітектоніки музичної форми показує, що китайська композиторська школа в особі Гао Піна освоїла сучасні моделі і техніку композиції.

Висновки до третього розділу

1. Прийняте в китайському музикознавстві уявлення про розвиток національної фортепіанної музики як про безупинний поступ, недостатньо точно відображає реальність. Даний шлях ознаменований кількома кризами, пов'язаними зі змінами соціального відношення до фортепіанної музики, змінами її жанрового складу та стильової орієнтації. Криза 1949 була ознаменована різким посиленням впливу радянської музичної естетики. Криза 1967 року зумовила десятирічний етап стагнації творчого розвитку цієї жанрової сфери. Нарешті, криза першого десятиліття ХХІ ст. характеризується освоєнням китайськими композиторами технік авангардизму і поетики постмодернізму.

2. Становлення сфери фортепіанної музики в Китаї було пов'язане з освоєнням системи жанрів європейської класичної традиції. Раніше всього були освоєні жанри (і відповідні жанрові стилі) прелюдії, інвенції, експромту, програмної мініатюри, сюїти, варіаційного циклу. Пізніше китайські композитори оволоділи монументальними жанрами концерту, сонати, фантазії. Процес творчого сприйняття системи фортепіанних жанрів європейської музики зажадав адаптації: а) китайського мелодійного матеріалу до звуковому строю фортепіано; б) європейського музичного мови до музично-інтонаційним умов китайського мелодійного матеріалу; в) європейського композиторського мислення та техніки письма до художнього

мислення китайців. Фан Бін в своїх роботах справедливо підкреслює також роль «... адаптації інструментальної специфіки китайської музики до виразних і виконавських можливостей фортепіано» [157, 117]

3. Основним методом композиції фортепіанних творів з самого початку був (і залишається сьогодні) метод використання фольклорного інтонаційного матеріалу. Композитори зверталися до творчих методів і відповідних жанрів обробки (аранжування), транскрипції, фантазії, варіацій на запозичену тему. Разом з тим, вже на початковому етапі розвитку деякі автори освоїли принцип жанрової стилізації, тобто відтворення певного жанрового стилю без використання запозиченого тематичного матеріалу. Сьогодні жанрова стилізація (в широкому спектрі від тотального відтворення стилю до тонких алюзій) являє собою один з основних методів творчості.

4. Освоюючи систему європейських фортепіанних жанрів, національні композитори віддають перевагу тим, які найкращим чином відповідають художньо-образним схильностям, строю мислення, естетиці китайців. В області сольної фортепіанної музики домінують такі типи жанрової образності: задушевна лірика; оптимістична героїка; споглядальність, часто пофарбована в елегійні тони; образи сили і спритності; демонстрація майстерності, композиторського мистецтва. Рідкісні випадки прояву модусів трагізму, драматичної конфліктності, психологічної рефлексії лише підкреслюють стійкість типів жанрової образності фортепіанних творів китайських композиторів.

5. У національній системі фортепіанної музики позначилися специфічні жанри, інспіровані традиційним професійним мистецтвом Китаю, зокрема: символічною системою у-сін, музичними жанрами цзяннань сиджу, поетикою театру чуаньці і куньцюй, мальовничими жанрами шаньшуй, хуа-няо, жень-у, імпровізаціями в дусі стильового напрямку веньжень.

ВИСНОВКИ

На підставі вивчення робіт, присвячених проблемам теорії та історії музичних жанрів, стилів і образного змісту музики, встановлено наступне:

Поняття жанру здавна є однією з основних категорій історичного і теоретичного музикознавства. У будь-якій зі своїх численних інтерпретацій жанр виступає як типологічне поняття. Музичний жанр є типом твору або музично-творчого акту, що характеризується єдністю функціональних, екзистенціальних, морфологічних і образно-змістовних властивостей.

Жанрова образність (жанрова семантика) визначена як складний комплекс образних вражень, уявлень і оцінок, зумовлених типовими функціональними, морфологічними і екзистенційними властивостями сприйняття музики. Жанрова образність відображає реальні родо-видові відносини явищ музичної практики, що дозволяє композиторам використовувати в своїх творах формальні ознаки музичного жанру як загальнозрозумілого художнього знака.

Віднесення конкретного музичного твору до певного жанру (жанрова ідентифікація) має здійснюватися на основі комплексної оцінки властивостей-ознак номінального, фактичного і стилізованого жанрів. Можливість з'єднання в одному творі властивостей-ознак різних жанрів створює умови для феномена поліжанровості. Запропоноване в роботі поняття жанрової стилізації визначається як відтворення морфологічних властивостей-ознак певного жанру в формі твору, який за підставами номінації, функції та екзистенції відноситься до іншого музичного жанру.

Фортепіанна музика може обґрунтовано розглядатися як система, утворена жанрами різних рівнів (мега-, макро- і мікрожанрами) і репрезентована жанровими класами утилітарної та автономної музики. Особливе місце в системі займає клас жанрів, заснованих на творчому принципі імплікації музичного матеріалу. Даний принцип представлений

спектром жанрових категорій, що відрізняються ступенем і якістю використання в творах сприйнятого ззовні музичного матеріалу. В зазначений спектр входять жанри (а також і композиційні техніки) аранжування, обробки і фантазії.

2. Вивчення музикознавчих праць з історії європейської фортепіанної музики та здійснення аналітичного дослідження творів європейської фортепіанної музики в аспекті проявів жанрової семантики дозволило дійти таких висновків:

Історичний шлях розвитку європейської фортепіанної музики, умовно розподілений на три доби (кожна з них триває приблизно одне сторіччя), характеризується змінами у контенті жанрової системи і, відповідно, у якості проявів жанрової образності в сольних творах для фортепіано. Зокрема, виявлена динаміка змін у комплексі жанрів, заснованих на принципі імплікації матеріалу (аранжування, обробка, фантазія).

Встановлено, що третя доба у розвитку європейської фортепіанної музики характеризується, по перше, гальмуванням процесу розвитку і переосмислення традиційних жанрів. Найбільш репрезентативні з них – прелюдія, фуга, соната, сюїта, етюд – зберігають свої важливі позиції в творчій практиці та отримують функцію «стабілізаторів» в умовах кардинальних змін в організації засобів музичного інтонування, народження нових музичних мов і стилів. По друге, спостерігається девальвація в очах нових композиторів-новаторів чеснот жанрів прикладної музики, а отже й їх художньої образності. З цим корелює поява великої кількості творів, позбавлених жанрової конкретності, які не підлягають чіткій жанровій ідентифікації.

Особлива дослідницька увага, приділена фортепіанним творам композиторів ХХ століття у жанрах поліфонічного циклу і етюду, виявила, що незважаючи на значні відмінності стилів, музично-мовних систем і поетики, усі автори використовують можливості актуалізації жанрової образності. Домінуючим, при цьому, залишається метод жанрової стилізації,

який спрямовується на ефекти алюзії, натяку на образи жанрів переважно автономної музики.

3. На основі вивчення музикознавчих праць китайських та зарубіжних вчених і жанрово-семантичного аналізу фортепіанних творів, включених до антології «Сторіччя сольної фортепіанної музики китайських композиторів» було встановлено наступне:

Для фортепіанної музики Китаю, як і для всієї галузі художньої творчості китайців, жанрова образність становить необхідну і найважливішу властивість національного художнього мислення

В результаті вивчення історичних свідочств і аналізу музичних артефактів була встановлено, що прийняте в китайському музикознавстві уявлення про розвиток національної фортепіанної музики як про безупинний поступ, недостатньо точно відображає реальність. Даний шлях ознаменований кількома кризами, пов'язаними зі змінами соціального відношення до фортепіанної музики (кризи 1949 і 1967 років), змінами її жанрового складу та стильової орієнтації (криза першого десятиліття ХХІ ст., пов'язана з освоєнням китайськими композиторами технік авангардистської музики і поетики постмодернізму).

Становлення сфери фортепіанної музики в Китаї пов'язане з освоєнням системи жанрів європейської класичної традиції. Спочатку були освоєні жанри прелюдії, інвенції, експромту, програмної мініатюри, сюїти, варіаційного циклу. Пізніше китайські композитори оволоділи монументальними жанрами сонати, фантазії, поліфонічного циклу. Процес творчого сприйняття системи фортепіанних жанрів європейської музики зажадав адаптації: а) китайського мелодійного матеріалу до звукового строю фортепіано; б) європейської музичної мови до музично-інтонаційних умов китайського мелодійного матеріалу; в) європейського композиторського мислення та техніки письма до художнього мислення китайців.

Освоюючи систему європейських фортепіанних жанрів, національні композитори віддали перевагу тим, що найкращим чином відповідають

художньо-образним схильностям, строю мислення, естетиці китайців. В галузі сольної фортепіанної музики домінують такі типи жанрової образності: задушевна лірика; оптимістична героїка; споглядальність, часто пофарбована в елегійні тони; образи сили і спритності; демонстрація майстерності, композиторської майстерності. Рідкісні випадки прояву модусів трагізму, драматичної конфліктності, психологічної рефлексії лише підкреслюють стійкість типів жанрової образності фортепіанних творів китайських композиторів.

У національній системі фортепіанної музики позначилися специфічні жанри, інспіровані традиційним професійним мистецтвом Китаю, зокрема: символічною системою *у-сін*, музичними жанрами *цзяннань сиджу*, поетикою театру *чуаньці* і *куньцюй*, мальовничими жанрами *шаньшуй*, *хуа-няо*, *жень-у*, імпровізаціями в дусі стильового напрямку *веньжень*.

Представлені висновки не є остаточними. Перспективи подальшого дослідження полягають: в побудові більш точної і повної жанрової моделі фортепіанної культури сучасного Китаю; у подальшому дослідженні проявів жанрової образності в жанрі фортепіанного концерту і ансамблевої музики; у формулюванні вимог до методики освоєння художньо-виразного прийому жанрової стилізації в професійній підготовці піаністів; у розробці комплексу методів і форм навчання, спрямованих на формування усвідомленого сприйняття і втілення жанрової образності в творах сучасної європейської і китайської музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акопян, Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста Текст.: монография / Л. О. Акопян. - М.: Практика, 1995. - 256 с.
2. Александрова Н. От жанровых номинаций к семантике жанра: о своеобразии музыкального дискурса // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Ред-сост. Е.Н. Маркова. Вып. 2, ч. 1. – Одесса: Астропринт, 1997. – С. 71-78
3. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. – Ч. 1 и 2. —2-е изд., доп.— М.: Музыка, 1988.— 415 с.
4. Арановский М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 3 (по др. данным – вып. 6). -М.: Советский композитор, 1987, -302 с. – С. 5-44.
5. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. -М.: Музыка, 1974.– С: 90-128.
6. Арзаманов Ф. О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 5. М., 1987.
7. Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. - М.: Библос, 1992. – 168 с.
8. Асафьев Б. О полифоническом искусстве, об органной культуре и о музыкальной современности // Асафьев Б. О музыке XX ве-ка. — Л., 1982. — С. 175-187.
9. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство [Текст] : статьи и очерки / Л. А. Баренбойм. - Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974. - 336 с.
10. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) / Л. Березовчук // Аспекты теоретического музыкознания : сб. науч. тр. / [отв. ред. и сост. Ю. В. Кудряшов]. — Л.,1989. — С. 95–122.

11. Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о "Хорошо темперированном клавире". – Издательство: Классика-XXI, 2008. - 372 с.
12. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система / Катерина Біла // Студії мистецтвознавчі. – 2008. – Число 2. – С. 107.
13. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного анализа музыкального искусства. Монография. – СПб.: Композитор, 2006. – 648 с.
14. Бодіна-Дячок, В. Авторська присвята як феномен музичної культури: художні функції та класифікація. <http://glierinstitute.org/ukr/digests/041/10.pdf>
15. Борисова Е. Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике // Вестник ЧелГУ. 2009. №35. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-soderzhanii-ponyatiy-hudozhestvennyu-obraz-i-obraznost-v-literaturovedenii-i-lingvistike> (дата обращения: 14.01.2019).
16. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Л., 1976.
17. Булат Т.П. Украинский романс. Проблемы развития и стиля. Автореферат дис. На соиск. Учен. Степени доктора искусствоведения. Киев, 1980.
18. Бу Ли Развитие фортепианной музыки в Китае периодов Новой и Новейшей истории // Вестник консерватории им. Синхая. 2004, №4. С. 78-87.
19. Бянь Мэн Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры. СПб.: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1994. 0 104 с.
20. Бянь Мэн . Формирование и развитие фортепианной культуры Китая. Пекин : Изд-во «Хуа Лэ», 1996. 181 с.
21. Ван Аньго Воспоминание о прошлом столетии. Шанхай: Издательство «Шанхайская музыка», 2005. — 564 с.

22. Ван Аньго Исследование китайских фортепианных произведений в контексте гармонии новой эпохи. Ухань: Издательство Синаньского университета, 2004. — 246 с.
23. Ван Вэй Гармонический язык фортепианных произведений Дин Шаньдэ // Желтый колокол. 2000, №3, с. 102-108.
24. Ван Вэньли Краткий анализ техники исполнения китайской фортепианной музыки: национальный аспект // Китайская музыка. 2001, №3. С.54-56.
25. Ван Ин Особенности развития китайской музыки XX столетия // Музыкальная культура глазами молодых ученых. СПб., 2006. С. 100 — 102.
26. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков: дисс. ... канд. искусств.: специальность 17. 00. 02 – Музыкальное искусство / Ван Ин. – СПб., 2009. – 210 с. <http://www.dissercat.com/content/pretvorenie-natsionalnykh-traditsii-v-forteplannoi-muzyke-kitaiskikh-kompozitorov-khkh-khkh#ixzz57y9CfDdX>
27. Ван Юйхэ Очерк развития китайской фортепианной музыки с начала образования нового Китая и обзор его перспектив // Фортепианное искусство. 1999, № 5. С. 68-78.
28. Ван Юйхэ. Приближение к традициям народной культуры (об изменении стилистики музыкального творчества Цзян Вэнье). *Вестник Китайской Центральной консерватории*. 2000. № 9. С. 175–188.
29. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. Пер. С нем. Вступит. Статья А.С.Дмитриева. Коммент. Ал. В. Михайлова. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
30. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово.- М.: Музыка. ВНИИ искусствознания. Вых. с 1972. Ч. 2. Интонация, Ч. 3. Композиция, 1978.
31. Виноградов В.С. Музыка Китайской Народной Республики. М.: Сов. композитор, 1959.

32. Виноградова Е.В., Желуховцев А.Н. Китайская музыка // Музыкальная энциклопедия. М., Советская энциклопедия, 1974. Т. 2, стб. 807–815.
33. Вирановский Г. Н. Музыкально-теоретическая система Древнего Китая (краткий очерк) / Г. Н. Вирановский [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://opentextnn.ru/music/Perception/>
34. Вэй Тингэ Китайское фортепианное искусство: теоретическое исследование // Фортепианное искусство. 2001, № 2. С. 35 — 45.2в.
35. Вэй Тингэ Китайское фортепианное творчество. Пекин: Издательство «Культура и искусство», 1987. 46 с.
36. Вэй Тингэ Фортепианные аранжировки композитора Ван Цзяньчжона // Китайское музыкознание. 1999, №2. С. 64-73.
37. Вельфлин, Генрих. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве / Генрих Вельфлин ; [пер. с нем. А. А. Франковский]. - СПб. : Мифрил, 1994. - 426 с.
38. Гайдай П. В. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. 2014. № 3(88). С. 61–64.
39. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. – Л.-М.: Сов. композитор, 1976. – 296 с.
40. Гань Сяосюе. Образ і смисл як категорії фортепіанно-виконавського мислення. *Арефканмист.*- Одеса, 2018. - 19 с.
41. Гао Сяогуан, У Говэн Энциклопедический словарь фортепианного искусства. Шанхай: Издательство «Шанхайская музыка», 1998. — 197 с.
42. Гоменюк С. Г. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 Теорія та історія культури / Гоменюк Світлана Григорівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – 18 с.

43. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры.-М.: Музыка, 1983.– 288 с.
44. Гнатів Наталія. Принципи тематичного цитування в інструментальних творах Пауля Гіндеміта. Код доступу:
45. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика / М. Гордійчук. – Київ: Музична Україна, 1969. – 428с.
46. Горюхина, Надежда Александровна. Эволюция сонатной формы [Текст]. - 2-е изд., доп. - Киев : Музична Україна, 1973. - 308 с.
47. Гошовский В.Л. Многомерная жанровая классификация армянских песен. МААФАТ' 75 //МААФАТ' 75. Первый всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов. Материалы.– Ереван: Изд. АН Армянской ССР, 1977, с. 202-208;
48. Грабовский Л. Композитор Валентин Бирик: звучание сквозь замалчивание/
https://zn.ua/CULTURE/kompozitor_valentin_birik_zvuchanie_skvoz_zamalchivanie.html.
49. Груббер Р. И. История музыкальной культуры. Т. 1., Ч. 2. – М.-Л.: Гос. муз. издат., 1941. – 400 с.
50. Дай Байен Особенности китайских фортепианных аранжировок // Желтый колокол. 1999, № 3. С. 9 -13.
51. Денисов А. В. Межтекстовые взаимодействия в музыке – семиотический аспект. *Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития*: сб. ст. по материалам II Междунар. науч. конф. «Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития», 13–14 нояб. 2008 / гл. ред. Л. В. Савина. Астрахань : Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2008. С. 30–34.
52. Дин Шаньдэ Фортепианные сочинения в «китайском стиле» и особенности их исполнения любителем музыки // Сборник статей. – Шанхай: Издательство «Шанхайская музыка», 1988. С. 234 — 247.

53. Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Ленинград: Советский композитор, 1970. 258 с.
54. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Германии XVI–XVIII веков. Л., 1960.
55. Друскин М.С. О китайском музыкальном театре // Друскин М.С. История и современность. Статьи о музыке. Л.: Сов. композитор, 1960. С. 93–100.
56. Ергиев И. Д. Артистизм музыканта-инструменталиста : монография / Иван Дмитриевич Ергиев. – Одесса : Астропринт, 2014. – 284 с.
57. Жмуров В. А. Психиатрия. Энциклопедия. Эл. ресурс. Код доступа: https://fictionbook.ru/author/v_a_jmurov/psihiatriya_yenciklopediya/
58. Завгородняя Г. Ф. Полифонические основы современного композиторского творчества: аналитические очерки. Издательство: Одесса: Астропринт, 2012. - 304 с.
59. Задерацький. Передмова // В. Бібік. 34 прелюдії та фуги. – Київ: Музична Україна, 1981. – С. 4-6.
60. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы / Под ред. И. Нестьева. - М: Музыка, 1976.
61. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. Зенкин. – М., 1997. – 415 с.
62. Иоффе И.И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. –Ленинград: ОГИЗ, 1933. – 570 с.
63. Кашкадамова Н. О сонорике и некоторых проблемах исполнения произведений токкатного жанра // Современные вопросы муз. исполнительства и педагогики: Сб.трудов.- М.: ГМПИ им.Гнесиных, 1976.- Вып. XXVII.- С.133-157.
64. Кияновська Л. Роль літературно-сюжетної програми в становленні музичного образу. // Українське літературознавство. Республіканський міжвідомчий науковий збірник. - Вип. 43. - Львів: Вид-во при держуніверситеті, 1984. - С. 114 - 122.

65. Кли́н В. О музыке. Теория жанра и жанры фортепианной литературы. К.: Музична Україна, 1985. 351 с
66. Кли́н В. Українська радянська фортепіанна музика / В. Кли́н. – К. : Наук. думка, 1980. – 315 с.
67. Каган М. С. Музыка в мире искусств. – Спб.: Ut, 1996. -232 с.
68. Коган Г. Транскрипция. *Музыкальная энциклопедия*. Т. 5. Москва : Совет. энциклопедия, 1981. С. 589–590.
69. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. - Львів: Наук. тов-во ім. Шевченка у Львові, 2000. – 285 с.
70. Конен В. Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. — М.: Музыка, 1994. 160с.
71. Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени // Проблемы музыкальной науки. – СПб.: «Лань», 2013. – С. 233-237
72. Коробова А.Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. – М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. – 173 с.
73. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979, - 208 с.
74. Коханик И. Н. Проблема музыкального стиля и стилеобразования в контексте постмодернизма // Музичне мистецтво и культура, вып. 4, кн. 2. – Одесса, 2003.
75. Кравцова М.Е. История культуры Китая. СПб.: Издательство «Алетейя», 1999. 214 с.
76. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. М.: Музгиз, 1953. 272 с.
77. Крылова Л. Функция цитаты в музыкальном тексте. *Советская музыка*. 1975. № 8. С. 92–97.

78. Куан Фань. Шесть национальных стилей китайских фортепианных сочинений // Желтый колокол 2002, №2. С. 95–100.

79. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. Уч. Пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. – С-Петербург: Изд-во «Лань», 2006. – 432 с.: ил.

80. Кюрегян Т. С. Хоральная прелюдия // Музыкальная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. Под ред. Ю. В. Келдыша. 1973—1982.

81. Кюрегян Т. С. Фантазия музыкальная. *Музыкальная энциклопедия*. Т. 5. Москва : Совет. энциклопедия, 1981. С. 767–771.

82. Лаврова С. В. Цитирование в творчестве современных композиторов. СПб. : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2007. 173 с.

83. Латинско-русский словарь (2-е изд.) Автор: Дворецкий И.Х. М.: Русский язык, 1976. - 1096 с

84. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит, 1974.

85. Ли Инхай Пятьдесят фортепианных аранжировок китайских народных песен. Шанхай: Издательство «Шанхайская музыка», 1995. — 314 с.

86. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / ред. проф. А. П. Горкина. Москва : Росмэн, 2006. URL : <https://libking.ru/books/ref-/ref-encyc/110724-390-izdatelstvo-rosmens-entsiklopediya-literatura-i-yazyk-s-illyustratsiyami.html#book>

87. Лобанова М. Дьёрдь Лигети – эстетические взгляды и творческая практика 60 – 70-х годов (Критика и размышления) / М. Лобанова // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. Сборник трудов. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – вып. 94 – С. 140–172.

88. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. – М. : Сов. композитор, 1990. – 154 с.

89. Кабалевский Дм. Воспитание ума и сердца. Книга для учителя. Изд. 2-е, исправл. И дополнен. – М.: Просвещение, 1984. – 206 с.
90. Ландовская В. О музыке. М., 1991.
91. Лю Фуань. Национальные традиции в полифонических сочинениях для фортепиано. Шанхай: Издательство «Шанхайская музыка», 1989. -245 с.
92. Лю Юйтен. Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів від ХІХ до ХХ століття.ареканмист.- Одеса, 2018. - 20 с.
93. Люй Цзи. О некоторых вопросах музыкальной теории и критики // О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов / сост., ред. Г. Шнеерсон. Вып. 1. Москва : Музгиз, 1958. С. 74–104.
94. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года. Том второй. ХVІІІ век. 2-е, перераб. и доп. изд-е. – М.: Музыка, 1982
95. Лян Хайдун Национальный стиль китайских фортепианных сочинений // Образование и искусство. 2004, № 6. С. 20 31.
96. Ма Сыцун О творчестве молодежи // О китайской музыке: Статьи китайских композиторов и музыковедов. Вып. 1. М.: Музыка, 1958. — 105-119.
97. Малявин В.В. Китайская цивилизация. - М.: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография»: ООО «Издательство Астрель», 2001. - 632 с.
98. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики. – К.: Музична Україна, 1990. – 182 с.
99. Медведик Ю. Українська духовна пісня ХVІІ-ХVІІІ ст. Львів: Вид-во УКУ, 2006. 324 с. + 17 іл.
100. Мёдова А.А. Аналитическое мышление как отношения во времени: на примере этюда О. Мессиаана «Лад длительностей и интенсивностей.579-588. https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=26266
101. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Вып. 5. – М., 1984. (ОНБ)

102. Мирошниченко С.В. Випереджаючи час: «15 концертних фуг» А. Караманова // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В.Нежданової. - Одеса : Друкарський дім, 2009. – Вип. 10. - С. 157-166.
103. Мирошниченко С.В. Ритм полифонического произведения (на примере цикла В. Бибика) // Метроритм-1. – К.: НАНУ, ІМФтаЕ, 2003. – С. 120-123.
104. Михайлов М. Стиль в музыке. Исследование. – Л.: Музыка, 1981. – 262 с.
105. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Л.: Музыка, 1990. - 283 с
106. Москаленко В. Про розуміння музичного твору // Музичний твір: проблема розуміння / Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К.: НМАУ, 2002. – С. 3-13.
107. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост., вступ. ст. В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. 574 с.
108. Муха А. И. Процесс композиторского творчества. (Проблемы и пути исследования). -К.: Музична Україна, 1979. -271 с.
109. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
110. Носина В. Символика музыки И. С. Баха / Международные курсы высшего художественного мастерства пианистов памяти С. Рахманинова. – Тамбов, 1993. – 103 с.
111. Николаев В. Г. Ассимиляция // Культурология XX век. Энциклопедия. – М., 1996. https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/220
112. О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов / сост., ред. Г. Шнеерсон. Вып. 1. Москва : Музгиз, 1958. 143 с.
113. Оганезова-Григоренко О. В. Музыкально-интонационная феноменология автопоззиса артиста мюзикла / О. В. Оганезова-Григоренко // Музичне мистецтво і культура. - 2016. - Вип. 23. - С. 400-410.

114. Ольховиков, Д.Б. "Образность" как категория филологического описания текста // *Res Linguistica*: сб. статей. К 60-летию профессора. В. П. Нерознака. – М.: Academia, 1999. с. 338-357.
115. Орлов, Г. *Древо музыки* Текст.: монография / Г. Орлов. СПб.: Композитор, 2005. - 440 с.
116. Остромогильный И.В. Тембро-звуковые и визуальные аспекты фактуры произведений Д. Лигети 1960-80-х годов. Арефкан. 17.00.02.С-Петербург, 2012
117. Панкратова О. В. *Жанровый стиль кантаты эпохи романтизма*: автореф. дисс. на получение ученой степени канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ольга Владимировна Панкратова. – Ростов-н/Д., 2010. – 32 с.
118. Пасхалов В. *Шопен и польская народная музыка*. Ленинград-Москва : Гос. муз. изд-во, 1949. 115 с.
119. *Прелюдия. Музыкальный словарь Римана*. - Москва, Лейпциг. Г. Риман, Ю.Д. Энгель. 1904.
120. Повзун Л.І. *Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості*. арефдокмист. - Одеса, 2018. - 35 с.
121. Польская И. И. Система ансамблевых жанров и ее структура / И. И. Польская // *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*. Навук.-тэарэт. часопіс. — 2015. — № 27. — С. 47–54.
122. *Популярная художественная энциклопедия*. Под ред. Полевого В.М. – М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1986. Код доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/3093.
123. *Произведения китайских композиторов для фортепиано*. Пекин: Издательство Пекинской консерватории, 1984. — 366 с.
124. Пруднікова Л.П. *Поліфонічні приношення В. Бібіка для фортепіано: інтонаційні та фактурні рішення* // *Мистецтвознавчі записки Нац. акад. керівн. кадрів*, Вип. 27. 2015. - С. 151-158.
125. *Психиатрический энциклопедический словарь* / Й. А. Стойменов, М. Й. Стойменова, П. Й. Коева и др. – К.: МАУП, 2003. – 1200 с.

126. Платонов К.К. Краткий словарь системы психологических понятий. Изд. второе, переработанное и дополненное. – М.: Высшая школа, 1984. – 174 с.
127. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. М., 1979.
128. Разгуляев Р. Последние десятилетия Дьёрдя Лигети (О поздних сочинениях для фортепиано) / Р. Разгуляев // Музыкальная академия, 2007. – № 1. – С. 205–212.
129. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки ХХ століття) / Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.01 –теорія і історія культури / Київ. НМАУ імені П.І. Чайковського. – К., 2004. – 20 с.
130. Ровенко О. Передмова до твору П. Хіндеміта «Ludus Tonalis». – Київ: Музична Україна, 1978.
131. Роднянская И. Б. Образ // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкин. - М.: НПКи Интелвак, 2001. – С.: 669-674.
132. Сабольчи Бенце. Последние годы Ференца Листа. Будапешт : Изд-во Академии Наук Венгрии, 1959. 139 с.
133. Савенко С.. Приключения в воображаемом пространстве. Заметки о творчестве Дьёрдя Лигети (дает обзор ряда сочинений композитора периода 1950-1980-х годов)
134. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Монография / Редактор Н. Г. Александрова. – Одесса: Астропринт, 2002. – 244 с.;
135. Сан Ежоу Искусство исполнения фортепианной музыки «Луна, отраженная в реке Эрцуань» Чжу Ванхуа // Изучение музыки. 1989, № 1.С.6-8.
136. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения: Учебное пособие. – М.: Музыка, 1985. – 360 с., нот.

137. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. - М.: Музыка, 1973. – 448 с.
138. Словарь лингвистических терминов: Изд. 5-е, испр-е и дополн. — Назрань: Изд-во "Пилигрим". Т.В. Жеребило. 2010.
139. Смирнов М.
140. Сокол А.В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. - Одесса: Моряк, 2007. - 276 с.
141. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. – Горький : Волго-Вятское книжное издательство, 1977. – С. 12–59.
142. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования* / ред.-сост. М. Арановский. Т. 2. Ленинград : Совет. композитор, 1981. С. 231–293.
143. Сунь Цзинань, Чжоу Чжуцюаиь Краткий курс общей истории музыки Китая. Шаньдун: Издательство «Шаньдунское просвещение», 1991. - 615 с.
144. Сухленко И. Жанровый аспект исполнительской интонации / И. Сухленко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 44 / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. І.Ю. Сухленко, М.С. Чернявська — Х. : Вид-во «С.А.М.», 2015. — С. 23 –32.
145. Сторіччя сольно-фортепіанної музики китайських композиторів (A Century of Piano Solo Works by Chinese Composers). В 7-ми томах. Т. 1-7. – Пекін: , 2015.
146. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання / Богдан Сюта // – Українське музикознавство : науково-методичний збірник. – Вип. 38 : Пам'яті Ігоря Пясковського / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012 (2013). – С. 138–159.
147. Ся Юнь Специфика формы и орнаментики фортепианных аранжировок // Желтый колокол. 2003, № 4. С. 190 195.

148. Трайнина Е. Л. «Постмодернистская чувствительность» и ее проявление на разных этапах эволюции стиля Дьёрдя Лигети / Е.Л. Трайнина // *Музыковедение*. -2008. - №8. - С. 66-72. (0,7 п. л.)
149. Трайнина, Е.Л. Поздний "Лигети-стиль". Арэфканиск.- 17.00.02. - М., 2013. <http://cheloveknauka.com/pozdniy-ligeti-stil#ixzz631xUTOkZ>
150. Тукова І. Про смислоутворюючу роль музичного жанру / І. Тукова // *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. - 2009. - Вип. 2. - С. 213-218.
151. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Исследование. – Киев: Мин. культуры Украины, КГК, 1993. – 117 с.
152. Тянь Ган Анализ пьесы «Осеннее поле» Гао Вэйцзе // *Китайская музыка*. 2005, № 2. С. 125-129.
153. У Ген Ир Традиционная музыка Дальнего востока (Китай, Корей, Япония). СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. — 344 с.
154. У Цзюцян Впечатления после концерта из произведений Чжу Ванхуа // *Народная музыка*. 1982, № 2. С. 42-49.
155. Українська радянська фортепіанна музика / В. Л. Клин. — К. : Наук. думка, 1980. — 314 с.
156. Український кант XVII-XVIII ст. / Упор. та вступ. стаття Л. В. Івченко. Ред. текстів В. І. Кречотеня. К., 1990. 199с.
157. Фан Бинь. Стилиевые аспекты адаптации национальной инструментальной традиции в фортепианной музыке современных китайских композиторов. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : щоквартал. наук. журнал. Київ : Міленіум, 2015. № 1. С. 117–122.
158. Федорова И. Фортепианные этюды Д. Лигети: к вопросу о трактовке программности в музыке XX века [Электронный ресурс] / И. Федорова // *Київське музикознавство*. - 2013. - Вип. 46. - С. 199-203. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2013_46_31

159. Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. – М.: Сов. Энциклопедия, 1983.— 840 с.
160. Хентова, С.М. Шостакович: жизнь и творчество : [в 2 т.] / С. М. Хентова. - Л. : Советский композитор, 1985 - 1986. Т. 1. - 1985. - 543 с.
161. Хиндемит П. Из интервью // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы / Под ред. И. Нестьева. - М: Музыка, 1976. с. 43
162. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учебное пособие. СПб. : Лань, 2000. 320 с.
163. Хохлов Ю. Н. Стrophicеская песня и её развитие от Глюка к Шуберту. — М.: Эдиториал УРСС, 1997.
164. Хуан Цзечуань. Соната як жанрова форма та сонатність як принцип музичної композиції в світлі діалогічного музикознавчого методу. - Арефканмист.- Одеса, 2015. - 19 с.
165. Хэ Лутин Избранные статьи о музыке. Шанхай: Издательство «Шанхайская музыка», 1981. — 324 с.
166. Цай Чэкундэ История эстетики музыки Китая. Пекин: Издательство «Культура и искусство», 2003. — 868 с.91 .
167. Цзюй Цихун Критический очерк музыки нашего времени. Шанхай: Издательство «Шанхайская музыка», 2002. 401 с.
168. Цзюй Цихун Сборник музыковедческих исследований. Шаньдун: Издательство «Циньдао», 2002. — 400 с.
169. Цзя Шиї Передумови та напрями розвитку фортепіанної сюїти у творчості китайських композиторів XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. - О., 2013. - 18 с.
170. Цзян Вэнье. Записки после создания сборника хоралов (хоров?) // Собрание писем, высказываний и выступлений. Тайбэй: Тайбэйский культурный центр, 1992. 198 с.

171. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. – 159 с.
172. Цыпин Г. Музыкант и его работа. М., 1988.
173. Цянь Жун Китайская традиционная музыка в аспектах эстетики и конфуцианства // Вестник Центральной консерватории. 1997, № 4. С. 231-243.
174. Цянь Ипин Сборник фортепианных сочинений композитора Дин Шаньдэ. Шанхай: Издательство «Шанхайская музыка», 1997. — 270 с.
175. Черкашина М. Опера XX століття. Нариси. – Київ : Музична Україна, 1981. – 207 с.
176. Черная Е. Система жанров детской музыки: "константы" и "переменные" / Е. Черная // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. - 2013. - Вип. 38. - С. 179-191.
177. Черноіваненко А. Поняття «абсолютна музыка» у розвитку музичного інструменталізму // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол.ред. О.В, Сокол]. Одеса
178. Чжан Сюйлян Фортепианная музыка Хэ Лутина // Фортепианное искусство. 1997, № 3. С. 128 - 143.
179. Чжан Сяоху Пентатонные лады и гармонические приемы в китайской фортепианной музыке. Пекин: Издательство «Культура и искусство», 1987.-264 с.
180. Чжан Юньсюань. Курс анализа полифонической музыки (на примере китайских фортепианных произведений). Шанхай: Издательство «Шанхайская музыка», 2004. 413 с.
181. Чжао Сяошэн Об особенностях исполнения «Тайцзи» // Исследование искусства исполнения фортепианной музыки. Пекин: Издательство «Народная музыка», 2005. С. 237 238.
182. Чжу Шижуй Формирование и развитие полифонического мышления в китайской музыке. Пекин: Издательство «Народная музыка», 1992. — 187 с.

183. Чжэн Биин Музыкальное творчество Дин Шаньдэ. Шанхай: Издательство «Шанхайская музыка», 1986. — 373 с.
184. Чэн Чжэн Поиски национального стиля в китайских фортепианных сочинениях. Анхой: Издательство «Литература и искусство» 2003. — 496 с.
185. Чэнь Минчжи Полифоническое мастерство Хэ Лутина // Музыкальное искусство. 1984, №1. С. 95 — 100.
186. Чэнь Сюй. Фортепианное искусство Китая и его значение для национальной культуры. *Изучение музыки*. 2001. № 4. С. 21–25.
187. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков: Скорпион, 2007. 292 с.
188. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем. Я.С.Друскина. — М.: Музыка, 1964. - 725 с.
189. Шип С. Жанр музичний: Українська музична енциклопедія. Т. 2, Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2008. – С. 69-72.
190. Шип С. Стилизация как художественно-выразительный прием в современной украинской музыке. *Проблемы музыкальной культуры*. Вып. 2. Київ : Музична Україна, 1989. С. 86–104.
191. Шнеерсон Г.М. Музыкальная культура Китая. М.: Музыка, 1953. – 456 с.
192. Шурдак Марія. Еволюція взаємодії формотворення і техніки композиції (на прикладі камерно-інструментальної творчості Д. Лігеті). № 53 , 2016, 62-71
193. Юй Дун, Чжун Фан, Линь Сяопин Китайская культура. Пекин: Издательство литературы на иностранных языках, 2004. — 110 с.
194. Юнусова В.Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии // Общество и государство в Китае. Т. XLIV, ч. 2 / Редколл.: А.И. Кобзев и др. — М.: Институт востоковедения РАН, 2014. С. 780-788.

195. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Носина В. О символике «Французский сюит» И.С. Баха. – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2009. – 156 с.
196. Ямпольский И. Аранжировка. *Музыкальная энциклопедия*. Т. 1. М. : Совет. энциклопедия, 1973. С. 193.
197. Ян Вэнь. Особенности национального стиля фортепианных сочинений Китая // Научные поиски в музыке. 2005, № 1. С. 167 — 197.
198. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Книга 1-2. – М. : Музыка, 1971. - 356 с., - 260 с.
199. Armfelt, Nicholas. "Emotion in the Music of Messiaen", *Musical Times*, xcvi (1955), pp. 856-858.
200. Banowetz, Joseph. Anlun Huang and the Art of Transcription; Huang, An-lun. East meets West in my Piano Music. 2012. Toccata Classics, London, 2017. <https://d2vhizysjb6bpn.cloudfront.net/TOCC0425DIGIBKLT.pdf>.
201. Beard David and Gloag Kenneth (Cardiff University). *Musicology. The Key Concepts*. - London and N.Y. First published 2005 by Routledge.
202. Bessler H. Crundfragen des musikalischen Hores u Crundfragen des musikasthetik / Heinrich Bessler // *Aufsätze Zur Musikasthetik und Musikgeschichte / Heinrich Bessler*. — Leipzig, 1978. — S. 15–29.
203. Brace, Timothy Lane. *Modernization and music in contemporary China : crisis, identity, and the politics of style*. The University of Texas at Austin, 1992 - 357 pp.
204. Burge David. *Twentieth-century Piano Music*. Schirmer Books, 1990. – 284 p.
205. Caldwell John. *Keyboard music* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 20 volumes. Ed. by S. Sadie. - London, 1972-1980.
206. Chen, Xi. *Chinese piano music: an approach to performance* (2012). LSU Doctoral Dissertations. 2153. https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2153

207. Callender Clifton. Interactions of the Lamento Motif and Jazz Harmonies in György Ligeti's Arc-en-ciel. https://www.researchgate.net/publication/260862950_Interactions_of_the_Lamento_Motif_and_Jazz_Harmonies_in_Gyorgy_Ligeti's_Arc-en-ciel.

208. Dahlhaus C. Die neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen, Schönberg und andere (Mainz, 1978), 72–82; Eng. trans. in Schoenberg and the New Music (Cambridge, 1987), 32–44

209. Danuser H. Gattung // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: in 26 Bd. / Ausgabe hrsg. von L. Finscher. – 2, neubearb. – Kassel; Basel, 2003. – Sachteil 3. – Sp. 1066.

210. Dowling, W. Jay. Music cognition / W. Jay Dowling, Dane L. Harwood. - San Diego : Academic Press, 1986.- 258 p.

211. Fabbri F. A Theory of Musical Genres: Two Applications, Popular Music Perspectives, ed. P. Tagg and D. Horn (Göteborg and Exeter, 1982), 52–81

212. Hatten, Robert: «Grounding Interpretation: A Semiotic Framework for Musical Hermeneutics», in: *The American Journal of Semiotics*, Vol.13., Number 1-4, Fall 1996 [1998], «Signs in Musical Hermeneutics», (guest editor: Siglind Bruhn)

213. Kagan A.L. Music and the Hundred Flowers Movement, MQ, xlix (1963), 417–30.

214. Kallberg J. Understanding Genre: a Reinterpretation of the Early Piano Nocturne', IMSCR XIV: Bologna 1987, 775–9

215. Kouwenhoven, F. Mainland China's New Music (1): Out of the Desert, CHIME, no.2 (1990), 58–93. F. Kouwenhoven: 'Mainland China's New Music (2): Madly Singing in the Mountains', CHIME, no.3 (1991), 42–75

216. Kraus Richard Curt. Pianos and Politics in China. Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music. Oxford University press, 1989. - 308 pp.

217. Lan, Ping-Ting, *New Resources in Twentieth-Century Piano Music and Richard Wilson's Eclogue* (1974). Doctor of Musical Arts (Performance), August, 2000, 89 pp., 62 examples, 3 figures, 101 titles.

218. Le Kang (Univ.of Colorado)_The Development of Chinese Piano Music: Asian Culture and History, Vol.1, No. 2, 2009.P. 18-33.

Ledbetter, David. Prelude // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 20 volumes. Ed. by S. Sadie. - London, 1972-1980.

219. Levinson J. (1997). Music and negative emotion, in *Music and Meaning*, ed. J. Robinson (Ithaca, NY: Cornell University Press;), 215–241.

220. Lin En Pei_The Development of Piano Music in China. China University of Tasmania, 1989. <https://eprints.utas.edu.au/17422/1/whole-lin-thesis.pdf>

221. Massow, Albrecht von. *Autonome Musik // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*.
<http://vifamusik.de/id/hmt/hmt2bsb00070509f247t258/ft/bsb00070509f247t258?page=247&c=solrSearchHmT>

222. Monelle, Raymond: *The Sense of Music. Semiotic Essays*. New Jersey, Princeton UP, 2001.

223. Ryker, H. H. Ryker, ed.: *New Music in the Orient: Essays on Composition in Asia since World War II* (Buren, 1991)

224. Samson J. *Chopin and Genre*, MAn, viii (1989), 213–32

225. Stock J. P. *Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Changing Meanings* (Rochester, NY, 1996).

226. Su Shu. *Brief Analysis on Independent Creation of National Style of Chinese Piano Music // Studies in Sociology of Science*, 7(2), 45-49.
<file:///C:/Users/User/Downloads/8373-18816-1-PB.pdf>

227. Tarsti, Eero, ed.: *Musical Semiotics in Growth*, Indiana University Press, Bloomington, 1996.

ДОДАТКИ

А. Додатки до РОЗДІЛУ 1.

Allegro molto moderato

PIANO

Рис. 1.1. Ф. Шуберт. Експромт № 1, до-мінор, оп.90.

Б. Додатки до РОЗДІЛУ 2

Табл.2.1. Прояви жанрової стилізації в прелюдіях і фугах Д. Шостаковича.

№	Прелюдія		Фуга	
	Основний жанровий стиль	Жанровий стиль другого плану	Основний жанровий стиль	Жанровий стиль другого плану
1	Чакона + Хорал	Сарабанда	Дзвонність	
2	Токата	Perpetuum mobile	Скерцо	Танець
3	Билина + Плач	Декламація	Тарантела	
4	Дзвонність		Протяжна пісня + Музика ходи	Марш
5	Вальс	Романс, дует	Дитяча пісня	Танець
6	Сарабанда		Декламація	Діалог
7	Токата		Фанфара	Дзвонність
8	Perpetuum mobile	Полька	Декламація	Голосіння Монолог
9	Протяжна пісня		Танцювальність	Куранта
10	Токата + Хорал	Фантазія	Протяжна пісня	
11	Скерцо	Швидкий марш	Скерцо	Танець
12	Пасакалія + Вальс		Марш	
13	Пастораль		Протяжна пісня	
14	Дзвонність декламація	+ Драматична сцена	Протяжна пісня	
15	Скерцо	Вальс	Токата	Perpetuum mobile

16	Романс		Токата	Юбіляція
17	Токата + пісня	Этюд, Танцювальність	Скерцо	Танцювальність
18	Протяжна пісня		Монолог	Філософська лірика
19	Хорал + Скерцо		Танець-хода	Марш
20	Протяглива пісня		Протяглива пісня	
21	Этюд	Regretum mobile	Танцювальність	Менует, Жига
22	Баркарола	Этюд	Протяглива пісня	
23	Сарабанда	+ Чакона	Масова пісня	
	Монолог			
24	Сарабанда		Пісня + Пляс + Голосіння	Драматична сцена

Fuga 11

Moderato ♩ = 104

ff con forza 5 *ff* 5 3 *f* 3 *mf* 3

[*con forza*] 5 *ff*

Рис. 2.1. В. Бібик. «34 прелюдії і фуги». Фуга 11.

ppp *pp* *irisé* 8 (радужно)

(1) (6) (11)

mf cuivré (медним звуком) *Red.* *

Рис. 2.2. О. Мессіан. «Ритмічні невми». Тема 1.

Un peu lent (Довольно медленно)

cuivré, glissé
(медным звуком, скользя)

m.d.

mf

Рис. 2.3. О. Мессіан. «Ритмічні невми». Тема 2.

non legato

ff marcatissimo

staccato

Рис. 2.4. О. Мессіан. «Острів вогню II». Тема 2.

Vif (Быстро)

staccato

f

p legato

Рис 2.5. О. Мессіан. «Острів вогню II».

Andantino rubato, molto tenero, ♩ = 96
dolce espr., sempre legatiss.

p
m.s.

(with much pedal)
 (con ped.)

Рис. 2.6. Д. Лігеті. Етюд 2. «Cordes á vide»

Vivacissimo, sempre molto ritmico
sempre legato

p
 “stuttering” / „stotternd“

senza ped. (sempre)
p

6

Рис. 2.7. Д. Лігеті. Етюд 3. «Touches bloquées»

Vivacissimo, molto ritmico, ♩ = 63, con allegria e slancio

3+2+3
mp
pp sempre legato, quasi senza pedale
pp sempre

6

Рис. 2.8. Д. Лігеті. Етюд 4. «Фанфари».

В. Додатки до РОЗДІЛУ 3.

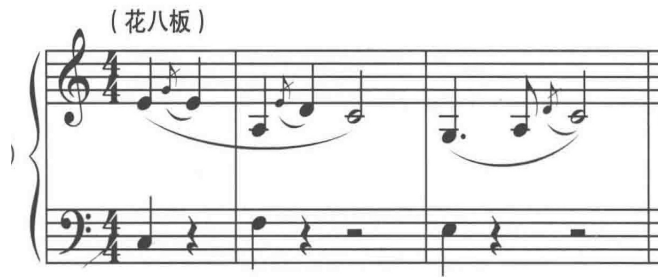


Рис. 3.1. Чжао Юаньженя. Вишуканий Бабань і Сянцзянські хвилі.



Рис. 3.2. Чжао Юаньжень. «Вишуканий Бабань і Сянцзянські хвилі».



Рис. 3.3. Чень Мінчжу. Фуга 1.

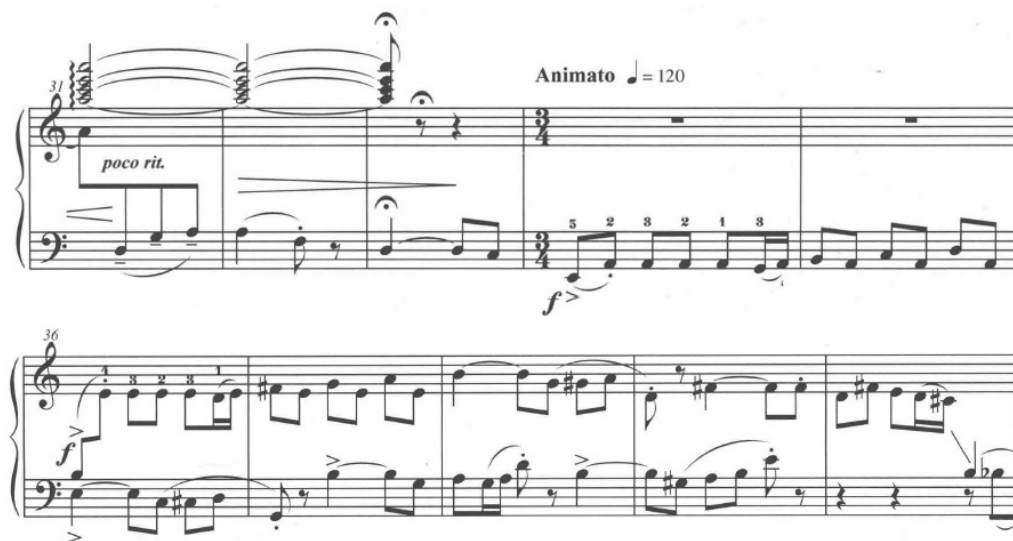


Рис. 3.4. Чень Мінчжу. Фуга 2.

Gao Ping

Allegro con fuoco *sf*

Рис. 3.5. Гао Пін. Танок пристрасті. На честь Астора Пьяццолі.

Табл. 3.1. Зв'язок класифікації музичних інструментів (за системою Ба Ін) зі космологічними символами філософії Дао (Ба Гуа).

Name	Attribute	Image	Family Member	Aspect	Season	Direction	<u>Ba Yin</u>
Yang Creative	Strength	Heaven	Father	Yang	Late Autumn	Northwest	Stone
Yin Receptive	Devotion	Earth	Mother	Yin	Late Summer	Southwest	Earth (clay)
Active	Arousal	Thunder	First Son	Yang	Spring	East	Bamboo
Following Penetration	Wind		First Daughter	Yin	Late Spring	Southeast	Wood
Depth-Seeking	Danger	Water	Second Son	Yang	Winter	North	Skin
Attentive	Awareness	Fire	Second Daughter	Yin	Summer	South	Silk
Still	Rest	Mountain	Third Son	Yang	Late Winter	Northeast	Gourd
Joyous	Joy	Lake	Third Daughter	Yin	Autumn	West	Metal

Табл. 3.2. Порівняльний аналіз жанрового контенту та жанрової образності антології «100 років сольної фортепіанної музики китайських композиторів»

Композитор	Номер у антології	Рік створення	Історичний етап	Назва твору	Номінальний жанр	Відтворений жанровий стиль	Жанровий стиль другого плану	Жанрово-стильові архетипи	Загальномузичеські жанрові аналогі	Відношення до національного стилю	Тональна система	Метрична система	Проста чи складна	Експозиційна чи розвинута	Кількість частин	Кількість тем	Принцип чи тип композиції
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Чжао Юань-жен	1	біля 191	1	Несподівана думка	Народна Пісня	Танок	8	Росп.	Пейзаж	Нац. фольк.	Пентато -ніка	4/4 2/4 2/3	С	Е	2	2	А,В
2	2	191	1	Марш миру	Марш	Марш	Пісня	Мот.	5	Нац. фольк.	Мажор 2/4	2/4	П	Е	1	2	А
3	3	191	1	Випадкова думка	Пісня	Пісня	Пісня	5	5	Нац. фольк.	Пентато -ніка	2/4	П	Р	1	2	А,В,А
Сяо Юмей	4	192	1	Новий Тан —ясрава церемонія	Танец	Пісня	Танок	Декла мація	Пейзаж	Нац. фольк.	Пентато -ніка		П	Е	3	14	
Хуан Цзи	5	192	1	Двохголосн а інвенція	Інвенція	6	6	Мот.		Не визн.	мажор	6/8	С	Р	1	1	6
Цзянь Дін-сянь	6	193	1	Колискова	Пісня	5	Ноктюрн	Декла -мація	Опо- відання	Нац. фольк.	Пентато -ніка	4/4	С	Р	1	2	А,В,А
Хе Лугін	7	193	1	Сопілка пастушка	песня	Пісня	Танок	Мот.	Человек а	Нац. фольк.	Пентато -ніка	4/4 2/4			1	2	А,В,А
тоже	8	193	1	Колискова	песня	5		Декла мація	Опо- відання	Нац. фольк.	Пентато -ніка	2/4	?		1	2	А,В,А

Цзянь Вэнье	9	193 8	1	Пишність і краса Пекіну	сюїта	Пісня	Танок	Мот., Росп.	Пейзаж	Нац. фольк.	Пентато -ніка	П	Е	10	10	
Цюй Вей	10	194 6	1	Квіткова оселя	драма	Песня	Танок	Мот.	Портрет	Нац. фольк.	Пентато -ніка	С	Р	1	2	АВА
Сан Тун	11	194 7	1	У цьому віддаленом у місці	песня	Пісня		РОсп.	Опо- відання	Нац. фольк.	Мінор, Атональ -ність	С	Р	1	1	Варіа- ції
Дін Шань- де	12	194 8	1	Три прелюдії	прелюди и										3	
	12	-1				Пісня		Росп.	Портрет	Нац. Театр Куньцю й	Пентато -ніка	П	Е	1	1	А
	12	-2				Пісня	7	Росп.		Нац. Театр Куньцю й	Пентато -ніка	П	Р	1	1	А
	12	-3				Пісня	7	Росп.		Нац. Театр Куньцю й	Пентато -ніка	П	Р	1	1	А
	13	194 8	1	Тема китайської народної пісні	варіація	Пісня	7	Росп.		Нац. фольк.	Пентато -ніка	С	Р	6	1	Варіа- ції
Дін Шань- де	14	195 0	2	Сінцзян- ський танок No. 1 Op.6	Танок	6	Пісня	Росп.	Том другий	Нац. фольк.	мінор	с	Е	3	2	АВА

Чень Пей- сюнь	15	195 2	Кантонська народна пісня «Вяулич- ний торговець»	Гуандун Народная мелодия	Пісня	Канон	Мот.	Человек а	Нац. фольк.	Не визнач.	Пентато -ніка	2/4 4/4	с	Е	3	2	2	АВА
	16	195 2	Кантонська народна пісня «Бажання любові»	Гуандун Народная мелодия	Пісня	7	Росп.	Человек а	Нац. фольк.	Нац. фольк.	Пентато -ніка	3/4 2/4 4/4	с	Р	3	2	2	АВА
Сан Тун	17	195 3	Сім пісень з Внутрішньої Монголії	Народная песня			Росп.		Нац. фольк.	Нац. фольк.								
	17 -1		Траурна пісня	5	Пісня	Декла- Мація	Декла- Мація		Нац. фольк.	Нац. фольк.		9/4 10/4 14/47/4 6/4 2/4 3/4		Е	1	1	1	А
	17 -2		Дружба	Народная песня	Пісня	Танець	Мот.		Нац. фольк.	Нац. фольк.	Пентато -ніка	2/4	п	Е	1	1	1	А
	17 -3		Туга за рідним містом	Народная песня	Пісня	Балада	Росп.		Нац. фольк.	Нац. фольк.	Пентато -ніка	3/4	п	Е	1	1	1	А
	17 -4		Любовна пісня	Любовна пісня	Пісня		Росп.		Нац. фольк.	Нац. фольк.	Пентато -ніка	4/4	п	Е	1	1	1	А
	17 -5		Дитячий танок	танець	танець		Мот.	Портрет, Оповід.	Нац. фольк.	Нац. фольк.	Пентато -ніка	2/4 3/4	п	Е	1	1	1	А

Чэнь Пэй- сюнь	20	195	2	Варіації на на гуандунську народну мелодію «Пара метеликів»	варіація	Гуандун Народна я мелодія	Росп	Оловід	Нац. фольк.	2/2 4/4 2/4 3/2	с	Р	6	1	Варіа- ція
Сан Тун	21	195	2	Три прелюдії	Прелюди и	Народна я песня	Не визн	Атональ -ність			с	Р	1	1	
Ло Чжун- жун	22	195	2	Сонатина No.2							с	Р	1	2	сонатн а форма АВ/АВ/ Варіа- ції
	22	-1			Сонатина	Народна я песня	Росп.	Мот.	Нац. фольк.	2/4 3/4	с	Е	1	2	
	22	-2			Сонатина	варіація	Росп.		Нац. фольк.	2/4 3/4	с	Р	7	1	
Чжу Цзя-эр	23	195	2	Прелюдія «Що тобі сказати?» Op.4 No.1	Прелюди я	песня	Росп.		Нац. фольк.	4/4	с	Е	1	1	АВА
тоже	24	195	2	Прелюдія «Текуча вода» Op.4 No.2	Прелюди я	Народна я песня	Сонор	Пейзаж	Нац. фольк.	4/4	с	Р	1	1	
Лю Чжуан	25	195	2	Варіації	варіації	Народна я песня	Росп.	Мот.	Нац. фольк.	4/4 2/4	с	Р	8	1	Варіа- ції
Сюй Чжень -минь	26	195	2	Варіації	варіації	Народна я песня	Росп.	Баллада фантазія Марш	Нац. фольк.	Перем. метр	с	Р	7	1	Варіа- ції

Чэнь мин- чжи	27	195 6	2	Прелюдія і фуга № 10 «Китайські й Новий рік»	Прелюди я	Народна я пісня	7	Росп.	Нац. фольк.	Пентато -ніка	2/4	с	Р	1	2		
	27	-1			фуга	Народна я песня	Танец	Мот	Нац. фольк.	Пентато -ніка	4/4	с	Р	1	1	Фуга	
	28	195 7	2	Прелюдія і фуги № 2													
Ван Лі- сань	29	195 7	2	«Гірська пісня»	Прелюдія	Пісня Танок	7	Росп.	Нац. фольк.	Пентато -ніка	6/8 3/4 8/12	с	Р	1	1	1	ABA
	29	-1		«Селянські й танок»	Фуга	Пісня Танок	Моторик а	Росп.	Нац. фольк.	Пентато -ніка	3/4	с	Р	1	1	1	3-ч. Фуга
	29	-2		«Сонатне Алегро»			Танец	Мот.	Нац. фольк.		3/4 5/8	с	Р	1	2	2	соната
	29	-2			Пісня		Пейзаж	Росп.	Нац. фольк.		4/8 5/8 3/4 3/8	с	Р	1	2	2	ABA
	29	-3			Танец	6	Гірська пісня	Мот	Нац. фольк.		3/8 2/8 5/8 3/4	с	Р				рондо