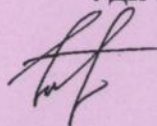


**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ім. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

ТУКОВА Ірина Геннадіївна

УДК 785 (477)



**ФУНКЦІОНУВАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ
ЖАНРОВИХ МОДЕЛЕЙ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОКО
В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

Київ – 2003



Ш 313 (24к) 7
48
Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського Міністерства культури і мистецтв України

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент
Ковалінас Микола Анатолійович,
Національна музична академія України
ім. П.І.Чайковського,
доцент кафедри композиції (Київ)

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор
Кияновська Любов Олександрівна,
Львівська державна музична академія
ім. М.В.Лисенка,
завідуюча кафедрою історії музики (Львів)

кандидат мистецтвознавства, доцент
Рязанцева Лариса Дмитрівна,
Донецька державна музична академія
ім. С.С.Прокоф'єва,
доцент кафедри теорії музики (Донецьк)

Провідна установа:

Одеська державна музична академія
ім. А.В.Нежданової,
кафедра теорії музики та композиції (Одеса)

Захист відбудеться "26" Серпня 2003 р. о 15³⁰ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 2-й поверх, ауд.36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського за адресою: м.Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Автореферат розісланий "21" серпня 2003 року.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент

I.M.Коханик

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. ХХ ст. посідає особливе місце в історії світової художньої культури. Співіснування традиційного і новаторського, канонічного та евристичного стало характерною рисою цієї епохи. Серед різноманіття новацій діячі мистецтва прагнули до пошуків вічного, гармонії у хаосі життєвого потоку. Така тенденція розвитку мистецтва призвела до виникнення проблеми діалогу культур сьогодення та минулого, міжкультурних взаємодій (Л.Березовчук) сучасності та попередніх епох. Цей діалог, що став атрибутом художнього мислення ХХ ст., викликав появу різноманітних феноменів, що визначаються в науковій літературі як новий етап розвитку явищ, що вже існували в історії мистецтва (неокласицизм, необароко, неоромантизм та ін.), серед яких найяскравішим у музичному мистецтві було “необароко”.

Необхідно зазначити, що при досить значній кількості наукової літератури, де досліджуються характерні риси неокласицизму і, в тому числі, необароко, проблема *специфіки відтворення жанрів західноєвропейського бароко у сучасній музиці*, а особливо у *різних національних школах* практично не висвітлювалася. Дане дисертаційне дослідження присвячено *проблемі перевтілення інструментальних жанрів західноєвропейського бароко XVII ст. в музичному мистецтві другої половини ХХ ст.*

Відродження барокових музичних жанрів та їх втілення у творчості композиторів ХХ ст. – явище унікальне, але у той же час історично закономірне, зумовлене загальним інноваційним контекстом становлення мистецтва цього періоду. Так, інструментальні жанри західноєвропейського бароко стали для жанротворчих процесів ХХ ст. об’єктом всіляких експериментів. По-перше, вони відповідали “антиромантичним” тенденціям початку сторіччя до “абсолютної музики”, до сюїти, концертної форми, камерного складу виконавців, до поліфонії (В.Варунц). По-друге, дані жанри, як моделі з викристалізованим структурно-семантичним інваріантом (М.Арановський), “вільні” від свого функційного спрямування, відкривали нові можливості для творчих пошуків. Тому не випадково, що до *concerti grossi*, партит, сюїт зверталися композитори різних мистецьких течій, різних національних шкіл.

Об’єктом дослідження є старовинні жанрові моделі в музиці ХХ ст. У роботі розглядаються циклічні інструментальні жанри, такі як *concerto grosso*, старовинна танцювальна сюїта, партита, тобто ті, що репрезентують західноєвропейське бароко у світовій музичній культурі та беруть активну участь у діалозі “сьогодні – позавчора”. Поза межами нашої уваги знаходяться жанри, котрі виникли у барокову епоху, але зазнали розвитку у наступні історичні епохи (наприклад, інструментальний концерт), так звані первісні жанри (А.Сохор), у зв’язку з іншою природою їх функціонування, а також поліфонічні жанри.

Предметом дослідження є твори українських композиторів другої половини ХХ ст., де перевтілюються інструментальні жанри західноєвропейського бароко.

Мета дисертації полягає у виявленні основних ознак жанрової моделі та створенні типології засобів її трансформації в українській музиці другої половини ХХ ст.

Означена *мета* викликала необхідність вирішення наступних *завдань*:

- 1) висвітлення історико-естетичного аспекту взаємовідношення західноєвропейського бароко та ХХ ст.;
- 2) виявлення складових жанрової системи на підставі аналізу фундаментальних теоретичних досліджень з проблем музичного жанру;
- 3) вивчення знакових властивостей жанру, що дозволяють розглядати старовинну модель як носія певної культурно-естетичної інформації;
- 4) визначення способів функціонування старовинних жанрових моделей у музичній практиці ХХ ст.;
- 5) виділення головних принципів утілення інструментальних жанрів західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. та аналітичне доведення різноманітності їх творчих проявів.

Аналітичну базу дослідження складають твори В.Губаренка, В.Камінського, З.Алмаші у жанрі concerto grosso; партити та сюїти Ю.Щенка, М.Скорика, М.Кармінського, М.Шуха; твори В.Бібіка, В.Сильвестрова та інші, що репрезентують риси барокових жанроутворень.

Методологічною основою даної роботи є метод кореляції загального та часткового, що дозволяє знаходити точки перетину в далеких, на перший погляд, явищах, а також методи історико-типологічного, порівняльно-типологічного та структурного аналізу.

Робота над дисертацією зумовила необхідність вивчення наукової літератури, котра стала *теоретичною базою* дослідження. Всі використані джерела можна умовно поділити на три групи. До першої належать дослідження, присвячені питанням діалогу культур – Г.Алфєєвської, М.Арановського, Л.Березовчук, В.Варунца, Л.Раабена, С.Савенко, М.Старчеус, Ю.Холопова та ін. До другої – роботи, де досліджуються історико-культурні паралелі західноєвропейського бароко та ХХ ст., а також ті, що висвітлюють особливості жанрового фонду епохи бароко – Т.Баранової, І.Барсової, М.Вовк, М.Друскіна, Н.Зейфас, М.Калашник, Т.Ліванової, М.Лобанової, Г.Ляшенка, Н.Мохової та ін. До третьої – дослідження з проблем музичного жанру – М.Арановського, М.Лобанової, Є.Назайкінського, Т.Смирнової, О.Соколова, А.Сохора, Е.Фінкельштейна, В.Цуккермана. Важливе значення у розробці поставленої проблеми мало знайомство з типологіями функціонування жанрів у музичній практиці, що запропоновані В.Варнавською та Т.Філатовою, О.Верещагіною, А.Коробовою, М.Михайловим, Л.Шаймухаметовою, Л.Шаповаловою.

Наукова новизна та теоретичне значення дослідження полягає:

- у створенні типології функціонування барокових жанрових моделей в українській музиці другої половини ХХ ст.;
- у систематизації основних ознак старовинної жанрової моделі;
- у вивченні знакових властивостей старовинної жанрової моделі;

- у введенні в науковий обіг нових творів сучасних українських композиторів.

Практичне значення дисертації зумовлене можливістю використання її матеріалів у наступних курсах вищих навчальних закладів: аналізу музичних творів, культурології, історії української музики ХХ ст., історії сучасної музики.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана згідно планів науково-дослідної роботи кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Вона відповідає темі № 13 “Загальні проблеми теоретичного музикознавства” тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського на 2000-2006 рр.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалася на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Основні ідеї та положення роботи були викладені у доповідях на конференціях: Всеукраїнська наукова конференція “Генрі Персел, традиції барокової музики, розвиток національних композиторських шкіл” (Харків, 1999); II Всеукраїнська науково-теоретична конференція “Молоді музикознавці України” (Київ, 2000); Всеукраїнська науково-практична конференція “Й.-С.Бах та його епоха в історії світової художньої культури” (Донецьк, 2000); Міжрегіональна наукова конференція “Мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра” (Донецьк, 2000); Всеукраїнська науково-практична конференція “Текст музичного твору: практика і теорія” (Київ, 2000); Всеукраїнська науково-практична конференція “Музичний твір як творчий процес” (Київ, 2001).

Публікації. За темою дисертації опубліковано п'ять статей у збірках, затверджених ВАК України.

Структура дисертації. Робота складається із вступу, двох основних розділів, висновків і списку використаних джерел. Обсяг роботи складає 156 сторінок. Список використаних джерел – 196 найменувань, 16 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У Вступі обгрунтовано вибір, актуальність, наукову новизну, теоретичну та практичну значущість теми, сформульовано мету, завдання дослідження, зроблено огляд використаних джерел.

Розділ I. “Естетико-теоретичні основи адаптації старовинних жанрів у музиці ХХ ст.”, присвячений питанням жанрового діалогу бароко та ХХ ст., містить у собі п'ять підрозділів.

Перший підрозділ – “Історико-естетичні аспекти співвідношення західноєвропейського бароко та ХХ ст.” – висвітлює спільні риси даних епох на рівні соціально-культурних явищ.

Паралелі між XVII та XX ст. вже неодноразово проводилися дослідниками (Н.Зейфас, М.Калашник, М.Лобановою, Т.Лівановою та ін.), які відзначали, що обидві епохи характеризуються своєрідним “інтелектуальним вибухом”, прагненням до тотального оновлення усіх сфер людської діяльності. Головною спільною загальнокультурною рисою цих епох був перегляд традиційних норм художнього мислення, переосмислення всіх рівнів творчого процесу. М.Лобанова виділяє у мистецтві бароко три основні зони, різноманітним чином орієнтовані стосовно відносин до канону: у першій панувало повне неприйняття будь-яких новацій митців нової генерації; у другій – навпаки – домінувала відмова від цінності художньої спадщини минулих сторіч; третя синтезувала у собі елементи старої і нової систем. Подібні явища можна знайти і в XX ст., де, наприклад, пошуки митців нововіденської школи першої половини століття існували одночасно з “консервативно-академічними” творами композиторів різних національних шкіл, в котрих відбувався період становлення.

До початку XVII ст. всі музичні явища зазнають своєрідного “фільтрування”. Зароджується основа для розвитку музичного мистецтва на подальші століття. Найбільш масштабних змін у XVII ст. зазнали поняття стилю та жанру, котрим стають притаманні нестійкість та дифузність.

“Жанровий каталог” бароко надзвичайно багатий явищами, що узагальнили характерні риси світогляду цієї епохи і тому не мали свого подальшого розвитку в музиці класиків та романтиків. Вони є своєрідними символами, уособленнями барокового етапу музичного мислення. У таких жанрах як *concerto grosso*, *sonata da chiesa*, партита та ін. відбувалося засвоєння просторовості у музиці, зміни в сприйнятті часу, свідоме застосування темпових та динамічних контрастів, стилістичних антитез. Без цих досягнень неможливим був би подальший розвиток музичного мислення.

Вказані жанри відіграли важливу історичну роль, а потім фактично припинили своє існування. Під час свого “другого народження” у XX ст. барокові жанри зазнають певних метаморфоз, що призвело до виникнення проблеми визначення специфічних рис їх функціонування в творчості сучасних композиторів; з’ясування параметрів, використання яких є необхідною умовою для “впізнання” того чи іншого жанру та їх ідентифікації як ознаки певного історичного середовища.

Відродження старовинних жанрів у XX ст. відбувалося, природно, з їх трансформацією. Тому в даному дослідженні для визначення засобів роботи композиторів із старовинними моделями та методів зміни жанрових параметрів, у першу чергу, вивчається сам феномен музичного жанру, систематизуються його складові та властивості, з’ясовуються стабільні жанрові параметри, що дали змогу зберегти зв’язки між новими творами та їх прототипами – старовинними жанровими моделями. Завдяки ретельному аналізу цих зв’язків стає можливим розкриття глибинних концептуальних пластів творів композиторів XX ст.

Другий підрозділ – “Теоретичні аспекти проблеми музичного жанру” – присвячено аналізу досліджень одного з найбільш фундаментальних понять мистецтвознавства та виявленню складових жанрової системи.

Своєму народженню кожен конкретний жанр зобов’язаний соціальним потребам людини (за влучним висловом В.Шкловського, “жанр – кристал, кризь який аналізується життя”). Але у процесі розвитку він створює свій особистий “обсяг пам’яті”, свою ейдотеку, що зберігає у собі історію світосприйняття, світовідчуття, потреб суспільства у конкретний історичний період. Кожна культурно-історична епоха дарує нащадкам певні жанри, які у концентрованому вигляді її характеризують. Для середньовіччя такого статусу набула меса, для Відродження – мадрігал, для бароко – fuga, для віденських класиків – симфонія.

Якщо через певний час, зокрема, через декілька сторіч після кристалізації такого жанру до нього звертається композитор пізнішої історичної формації, то він апелює не тільки до жанрової схеми, а й до всієї “творчої пам’яті мистецтва” (М.Бахтін). Безумовно, що митець, який звертається у своїй творчості до “старовинних” жанрів (тобто тих, що виникли в епохи, котрі передували віденському класицизму), досить вибірково ставиться до елементів, що складають відтворювану ним модель. Автор зберігає у старовинній жанровій моделі лише ті властивості, які необхідні для вирішення конкретного творчого завдання на сучасному етапі усвідомлення проблематики жанру, форми, стилю.

Модель розглядається як традиційна художня форма, що характеризується викристалізованістю змістовних та композиційних параметрів. Тобто, будь-яка модель несе у собі визначений зміст, який може бути висловленим характерними тільки для неї засобами. Таким чином, поняття “модель”, що констатує основні властивості того чи іншого явища, використовується відносно до сформованого як цілісна система жанру. В дефініцію “жанрова модель” у даному випадку включаються всі жанри, що мали свою історію становлення, розвитку та занепаду, і були “відроджені” митцями у ХХ ст. І найбільш показовим під таким кутом зору стає саме жанровий фонд західноєвропейського бароко, що звернув на себе особливу увагу сучасних композиторів, зокрема, українських.

Конкретний жанр, з одного боку, є системою взаємодії його складових, а з іншого, його можна розглядати як складову більш узагальненої системи, що є синтезом усіх існуючих жанроутворень. Вчені, котрі звертаються до цієї проблематики, досліджують різномірні параметри, що складають цілісну теоретичну систему музичного жанру. Існуючі концепції спрямовані на вияв головного жанрового чинника – жанрової домінанти.

Як жанрові домінанти дослідники називають наступні параметри:

- 1) функційну приналежність – життєву, художню (Л.Березовчук, Л.Мазель, М.Михайлов, О.Соколов);
- 2) зміст (Т.Смірнова, В.Цуккерман, Л.Шаповалова);
- 3) структурно-семантичний інваріант (М.Арановський);
- 4) умови виконання (А.Сохор).

Перераховані параметри (жанрові домінанти) у такому абстрактному вигляді не дають уяви про музичний жанр як цілісність. Однак, якщо поєднати вищезазначені концепції, враховуючи в них всі жанрові елементи, то можна отримати наступну схему жанру як єдиної системи:

1) Функційний рівень:

- життєва функція (або соціально-культурна) – умови побутування конкретного жанру;
- склад виконавців.

2) Семантично-композиційний рівень:

- жанровий зміст;
- композиційна схема;
- засоби жанрової виразності (характерні для конкретного жанру).

При розгляді періоду становлення жанру, його формування, акцентується, природно, його перший – функційний – рівень (що зумовив і специфіку складу виконавців), де сконцентровані його соціальні вигоди і художня значущість на даному етапі. Завдяки цьому стає стабільним жанровий зміст, композиційна схема (другий рівень). Функційний рівень репрезентує екстрамузичні жанрові властивості, пов'язує його безпосередньо з позамузичними факторами, що обумовили виникнення й побутування конкретного жанру.

Другий рівень – семантично-композиційний – характеризує вже безпосередньо специфічні риси жанру, котрі стабілізувалися у період його розквіту. Елементи цього рівня складають жанровий “каркас”-інваріант, що на наступних етапах існування даного явища стає базою для його численних метаморфоз-варіантів.

Іноді зміни починають з'являтися не тільки на структурному рівні (наприклад, у випадку жанрового синтезу), але й зумовлюють трансформації на функційному (численні приклади сучасних реквіємів на неканонічні тексти, що не можуть виконуватися під час богослужіння).

В той же час, історична перспектива становлення кожного жанроутворення завжди висуває як домінуючу одну ознаку або декілька ознак, залишаючи решту “за кадром” жанротворчого процесу. Е.Фінкельштейн називає їх основними та побічними. Основні ознаки визначаються стабільністю жанрових параметрів, дають змогу диференціювати конкретний жанр від інших у дану культурно-історичну епоху. Побічні – дають непрямую характеристику жанру, не є “обов'язковими” для нього (наприклад, обставини виконання для жанру *concerto grosso*). Як аналог основним та побічним ознакам жанру можуть розглядатися поняття “парадигматично сильної та слабкої позиції” (Л.Акопян) даного жанрового елементу у тексті (наприклад, парадигматично сильними, тобто основними, ознаками для *concerto grosso* є специфіка складу виконавців, принципи його формотворення, структура циклу тощо).

З усього вищенаведеного можна зробити висновок, що поняття жанрової домінанти, основних та побічних ознак, парадигматично сильної та слабкої позицій можна використовувати на різних рівнях дослідження музичного жанру:

- 1) поняття домінанта використовувати при розгляді абстрактної схеми функціонування жанру як феномена;
- 2) основні та побічні ознаки (або парадигматично сильні й слабкі позиції жанрового елементу) – при вивченні сталих жанроутворень.

Визначення основних ознак для конкретної жанрової моделі, дає змогу розшифрувати приховані в тексті твору окремі характерні для старовинного жанру елементи, які використовуються сучасним композитором для розширення змістовного поля твору. Таке розуміння моделі дозволяє розглядати її як знак стосовно творчості композиторів ХХ ст., дає змогу чіткіше окреслити коло її можливих ознак у новому контексті функціонування.

У третьому підрозділі – *“Знакові властивості старовинних жанрових моделей”* – розглядаються характеристики старовинних жанрів як семантичних знаків, до яких відноситься все, що закріплене соціальною пам'яттю (В.Задерацький).

Враховуючи, що “ніякий предмет сам по собі не може бути представником іншого предмету, якщо при цьому немає відповідної думки у людини”, предмети-знаки “виконують свою “представницьку місію” абсолютно ідеально”¹. Таким чином, старовинний жанр, як “ідеальна уява” про історію його виникнення та становлення, може трактуватися як знак. Однак, як правило, у випадку функціонування старовинної жанрової моделі в музиці композиторів ХХ ст. її основні ознаки, що присутні у новому творі, виконують “представницьку місію” від всієї цілісності жанрової системи. Наприклад, використання у новому творі двох груп виконавців – оркестру та декількох солістів – у слухача² буде асоціюватися з жанровою моделлю *concerto grosso*. У той же час саме *concerto grosso* для нашого сучасника це не тільки жанр, що представляє музичне мистецтво бароко, але й феномен, котрий репрезентує і ХХ ст., тісно пов'язаний із творчістю Е.Блоха, А.Шнітке тощо. Тобто, загальна уява реципієнта ХХ ст. про *concerto grosso* ХVІІ ст. складається на перетині багатьох значень, що породжені не завжди даним конкретним явищем.

Якщо розуміти старовинний жанр як семантичний знак, то всю жанрову структуру можна поділити на декілька рівнів:

1. семантика всього жанру (як складного, так і простого, за класифікацією музичних жанрів О.Соколова) – рівень жанрового змісту;
2. семантика одиниць складного жанру, з котрих будується жанрова цілісність (соната, *concerto grosso*, опера);
3. закріплена за конкретним жанром композиційна схема;
4. жанровий стиль (або “слухова модель” жанру), елементи якого є засобами жанрової виразності;
5. конкретні жанрові типізовані інтонації (“жанровість”, за Л.Шаповаловою).

У даній класифікації зібрані основні засоби, що дозволяють жанру відбуватися як знаку, дають можливість для його переміщення від стилю до стилю, з

¹ Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. – Одесса: Изд-во ОДК им. А.В.Неждановой, 2001. – С. 50.

² Йдеться, звичайно, про підготовленого реципієнта.

однієї культурно-історичної епохи до іншої, як інваріанта, що допускає, у той же час, певну трансформацію.

Четвертий підрозділ – *“Засоби функціонування старовинних жанрових моделей у музичній практиці ХХ ст.”*. У ньому розглядаються типології (А.Коробової, О.Верещагіної, В.Варнавської та Т.Філатової, Н.Мохової, Л.Рязанцевої та ін.) функціонування у творчій практиці різноманітних жанроутворень, що існують у музикознавчій науці.

Так, А.Коробова, розглядаючи проблему функціонування жанрів в умовах загально-культурної ситуації ХХ ст., вводить дефініцію “відображені жанри”, яка концентрує у собі семантичний рівень даного феномену. Автор розвиває ідею про домінування змістового параметру у жанровій структурі та переносить це положення на жанротворчі принципи мистецтва ХХ ст.

О.Верещагіна та В.Варнавська і Т.Філатова звертаються до питання функціонування старовинних жанрів у творчості сучасних композиторів. О.Верещагіна розглядає цю проблему на прикладі вокально-хорових жанрів у творчості А.Шнітке. Однак, запропонована нею типологія лише констатує різні методи використання старовинних жанрів у сучасному творі. В.Варнавська та Т.Філатова також пропонують типологію асиміляції жанрових моделей музичною практикою ХХ ст. Можна підкреслити, що у даному випадку науковці використовують у вигляді жанрового ядра поняття структурно-семантичного інваріанту, до якого додається ще мовний параметр.

Серед багатьох типологій виокремлюються також класифікації засобів перетворення будь-якої однієї жанрової моделі. Наприклад, Н.Мохова звертається до жанру реквієму, Л.Рязанцева до старовинних хорових жанрів тощо.

Таким чином, у даних типологіях аналізуються або окремі випадки функціонування старовинних жанрів у сучасній композиторській практиці, або до жанрових ознак приєднуються ще інші параметри, що не входять до жанрової системи. Слід, однак, зауважити, що в жодному з розглянутих досліджень фактично не ставиться питання про основні та побічні жанрові ознаки стосовно жанрової моделі, а також не розглядається функціонування старовинних жанрів у творчій практиці сучасних українських композиторів¹.

П'ятий підрозділ – *“Принципи перевтілення інструментальних жанрів західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.”* – присвячено виявленню основних ознак старовинної жанрової моделі та створенню типології функціонування барокових інструментальних жанрів у сучасній українській музиці.

Старовинний жанр не сприймається композиторами іншого часу як щось “природне” для даного середовища. Кожна складова такої моделі є для ХХ ст. знаком іншої історичної епохи, тому у випадку вільного тлумачення митцями

¹ У роботі М.Калашник Сюїта і партита в фортепіанном творчестве украинских композиторов ХХ века: Монография. – Харьков: Форт, 1994. – розглядаються лише вказані два жанри, які тлумачаться у нашому дослідженні як тотожні. У завдання автора монографії не входило створення типології способів роботи українських композиторів із старовинними жанрами.

старовинного жанру визначення жанрової домінанти не завжди є можливим. У даному випадку можна говорити про своєрідне “функційне заміщення” (В.Бобровський) окремими елементами структури всієї цілісності моделі. Отже, виникає необхідність виокремлення з усіх жанрових параметрів лише тих, які з повним правом можуть трактуватися як жанровий знак, що закріпилися (якщо перефразувати відомий термін В.Бобровського) у “жанрі як принципи”. Функційні ж параметри (життєва функція, умови побутування), котрі відіграють важливішу роль у процесі формування конкретного жанру, не є визначальними при роботі композитора з даним явищем як моделлю.

Композитора, який працює із старовинним жанром як із моделлю, звичайно ж, цікавить не сам процес її становлення та розвитку, а та інформація, що закодована у її генетичній пам’яті. Художник розробляє те коло уявлень та асоціацій, котрі дана модель породжує у свідомості слухачів.

Тому як парадигматично сильні елементи жанрової системи виокремлюються:

- *жанрове позначення* (практично однаковою мірою композитори у сучасній практиці як використовують, так і відмовляються від нього);
- *композиційна схема* (як складного так і простого жанру);
- *склад виконавців* (наприклад, протиставлення соліста та групи виконавців, що використовується як головний засіб формотворення, завжди буде асоціюватися з жанром концерту, навіть у тому випадку, якщо твір не буде мати цього позначення);
- *засоби жанрової виразності* (використання конкретних формул простих жанрів у партитах та сюїтах, наприклад, ритмічна формула сарабанди).

Кожен з цих елементів концентрує у собі знання сучасного слухача про епоху, що репрезентує даний жанр, та дозволяє композитору на концепційному рівні твору проводити діалог “сьогодні – позавчора”. Безумовно, що для старовинного жанру, в умовах його трактування як моделі, найбільш парадигматично сильними параметрами є різні елементи окресленого комплексу (наприклад, в умовах відсутності жанрового позначення для *concerto grosso* основним жанровим параметром стає склад виконавців та їх функції, для циклу “прелюдія – fuga” – жанрова схема, для старовинної танцювальної сюїти – засоби жанрової виразності тощо). Однак, зазначені параметри в кожному випадку передбачають одне одного у тексті твору і, таким чином, виступають як функційні замітники цілісності жанрової системи. У зв’язку з цим, можна відзначити існування двох протилежних методів роботи авторів із старовинними жанрами: відтворення всіх іманентних рис об’єкту, що “цитуються” (тобто всіх параметрів жанру-моделі), або використання однієї, найхарактернішої для старовинного об’єкту ознаки (наприклад, жанрового позначення або композиційної схеми тощо). Поміж цими пунктами розміщуються інші методи роботи з моделлю (підкреслимо, що у даному дослідженні розглядається лише “техніка” роботи

композиторів із жанровою моделлю, аналіз аксіологічного аспекту в поставлені нами завдання не входив).

Таким чином, гіпотетично можна уявити, що при відтворенні старовинних моделей у сучасній художній практиці композитори йдуть шляхом варіювання основних жанрових параметрів. У такому випадку типологія способів роботи композиторів із старовинними жанрами могла б відбуватися, наприклад, за комбінаторним принципом:

- відтворення чотирьох основних параметрів жанру-моделі: жанрового позначення – композиційної схеми – складу виконавців – засобів жанрової виразності;
- відтворення трьох параметрів жанру-моделі: жанрового позначення – композиційної схеми – складу виконавців, або жанрового позначення – композиційної схеми – засобів жанрової виразності, або композиційної схеми – складу виконавців – засобів жанрової виразності;
- відтворення двох параметрів жанру-моделі тощо.

Проте, разом із тим, жива творча практика, в якій існують іноді непередбачувані взаємодії й синтези, не завжди підпадає під такі жорсткі логічні рамки. Зокрема, у творах сучасних українських композиторів із усіх комбінаторно можливих принципів використовується перший.

А відтак, способи роботи з інструментальною жанровою моделлю, що найчастіше зустрічаються у творчій практиці сучасних українських композиторів, можуть бути представлені наступною типологією:

- 1) *відтворення жанрової цілісності моделі;*
- 2) *зміна одного основного жанрового параметру;*
- 3) *збереження основних ознак жанрової моделі при заміщенні її структурних одиниць функційними еквівалентами;*
- 4) *синтез декількох принципів жанроутворення.*

Перший пункт типології (метод роботи з жанровою моделлю) передбачає повне відтворення композитором комплексу основних жанрових параметрів. З одного боку, таке трактування моделі суперечить активності процесів жанротворення, які властиві музичній практиці ХХ ст. Але, з іншого боку, відмова композиторів від стилізації системи засобів даної історичної епохи дає митцям можливість утворювати нову концепцію при обмеженні себе певною структурою. Цей спосіб використовується В.Сирохватовим у партиті ор. 21, Ю.Іщенко у Маленькій партиті № 2, З.Алмапі у Concerto grosso № 2 та ін.

Другий пункт типології передбачає відмову від одного з основних параметрів, що нівелюється у кожному конкретному випадку (наприклад, у Концерті для чотирьох солістів, камерного оркестру й органу В.Камінського відтворюються всі основні ознаки concerto grosso, однак, жанрове позначення залишається “за кадром”).

Третій спосіб є досить близьким до другого завдяки використанню спільних принципів роботи з моделлю. Однак, елементи цілого у даному випадку змінюються: або стають “осучасненими” (наприклад, Вальс із Партити № 5

М.Скорика), або заміщуються адекватними, запозиченими з історичної ретроспективи (наприклад, Партита № 1 для фортепіано М.Кармінського).

Четвертий спосіб – синтез декількох принципів жанроутворення – є особливо характерним для специфіки сучасного композиторського мислення. Введення у старовинні жанри інших типів музичного розвитку (частіше за все симфонічного), контрапункт нового і старого – показовий фактор для культурного діалогу, що є одним з атрибутивних явищ для мистецтва ХХ ст. (наприклад, Симфонія № 3 для струнного оркестру І.Шамо, Симфонія № 4 для камерного оркестру В.Бібіка).

Підхід сучасного композитора до старовинного жанру та вибір способу роботи з ним багато у чому залежить від самої моделі, а також значення для її функціонування тих чи інших елементів системи (так, *concerti grossi* ХХ ст. відносяться частіше за все до перших двох пунктів типології, що зумовлено доволі чітко закріпленими жанровими параметрами).

Таким чином, визначені нами основні жанрові ознаки, необхідні для функціонування жанру-моделі у нових історичних умовах (жанрове позначення, композиційна схема, склад виконавців, засоби жанрової виразності), покладені в основу аналізу способів роботи українських композиторів другої половини ХХ ст. із старовинними жанрами.

Розділ 2 “Інструментальні жанри західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: способи функціонування жанрової моделі” складається з чотирьох підрозділів, які присвячені ілюстрації запропонованих у першому розділі дисертації способів роботи сучасних українських композиторів зі старовинною жанровою моделлю.

Як жанрові моделі у даному розділі дисертації розглядаються барокові інструментальні жанри: *concerto grosso*, цикл “прелюдія – fuga”, партита, старовинна танцювальна сюїта. Вибір саме цих жанрів зумовлений тим, що, з одного боку, вони є репрезентантами стилю західноєвропейського бароко в історії музичної культури, а з іншого – дані жанри набули активного розвитку у творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. (до жанру партити та старовинної танцювальної сюїти зверталися В.Бібік, В.Зубицький, Ю.Іщенко, М.Кармінський, М.Скорик, М.Шух; зразки сучасних *concerti grossi* можна знайти у В.Губаренка, Ю.Іщенка, В.Камінського, Г.Таранова та ін.)¹.

Алгоритм аналізу сучасних партит, сюїт, *concerti grossi* будується на визначенні у кожному конкретному випадку кількості основних ознак моделі, що використовуються, завдяки чому стає можливим встановлення ступеня зв'язку нового твору із старовинним жанром та виявлення його місця у створеній у дисертації *типології* способів роботи композиторів ХХ ст. із старовинними жанровими моделями.

¹ Цикл “прелюдія – fuga” розглядається у даному дослідженні лише в аспекті синтезу з іншими жанроутвореннями тому, що поліфонічним циклам ХХ ст. присвячено багато науково-дослідницької літератури.

Необхідно зазначити, що специфіка будови циклу, тобто композиційна схема, для всіх досліджуваних барокових інструментальних жанрів є спільною. Вона заснована на співставленні частин за принципом контрасту (відповідно до теорії афектів). Інші жанрові ознаки більш індивідуалізовані у зв'язку з іманентними властивостями окремих жанрів. Однак, із суми параметрів на перший план завжди виступає один домінуючий елемент системи: для *concerto grosso* – це склад виконавців (поділ оркестру на групи *concertino* та *gruppo*), для циклу “прелюдія – fuga” – композиційна схема, котра підкреслює контраст гомофонного та поліфонічного складів, для партити та старовинної танцювальної сюїти – засоби жанрової виразності, тобто опора на первинні танцювальні жанри, що закріплені як обов'язкові частини.

Основними ознаками жанру *concerto grosso* є: структура – багаточастинний твір, де частини співвідносяться за принципом контрасту (образного, тематичного, темпового, ладового тощо), у якому, зазвичай, повільні гомофонні частини чергуються із швидкими поліфонічними; специфіка формотворення – контрастне зіставлення матеріалу у групах *concertino* та *gruppo*; склад виконавців – обов'язкове виокремлення вказаних груп (до складу групи *concertino*, традиційно, входить або струнно-смічковий ансамбль, або ансамбль дерев'яних духових).

Основними ознаками циклу “прелюдія – fuga” є: структура – двочастинний твір, частини якого об'єднуються за принципом контрастного взаємодоповнення; специфіка формотворення – імпровізаційність, “непередбачуваність” прелюдії протиставляється чіткості форми фуґи, склад близький гомофонному – тотальній поліфонічності; склад виконавців – частіше за все дані жанри створювалися для солюючого інструменту (переважно клавіру чи органу).

Основними ознаками старовинної танцювальної сюїти і партити можна вважати: структура – багаточастинний твір, частини якого співвідносяться за принципом контрасту; засоби жанрової виразності обумовлені специфікою закріплених за частинами танцювальних та нетанцювальних номерів; склад виконавців – діапазон тут доволі широкий, оскільки у XVII ст. можна зустріти партити і сюїти, що написані як для одного солюючого інструменту, так і для оркестру (наприклад, у творчості Г.Ф.Генделя).

Таким чином, аналіз функціонування відроджених барокових жанрових моделей спрямований, по-перше, на з'ясування основних рис моделі у творах українських композиторів другої половини XX ст., і, по-друге, на визначення метаморфоз, що сталися з ними в умовах іншого часового та культурного простору.

У першому підрозділі – “Відтворення жанрової цілісності моделі” – даний спосіб роботи демонструється на прикладі Маленької партити № 2 для віолончелі та камерного оркестру Ю.Іщенка та *Concerto grosso* № 2 для струнного оркестру З.Алмаші, де зберігаються всі основні ознаки старовинних жанрів.

Так, у структурі Маленької партити № 2 Ю.Іщенко відтворює чітку схему жанрової моделі, що підкреслюється за допомогою назв кожної з чотирьох час-

тин: Алеманда, Куранта, Сарабанда, Жига. Композитор зберігає у танцях всі характерні засоби жанрової виразності (що обумовило нормативний контраст у будові всього циклу), наближує форму частин до старовинної двочастинної (яка домінує у структурі номерів старовинної моделі). Автор відмовляється в партиті від стилізації мовних параметрів барокової епохи, відтворюючи, в той же час, всі основні засоби жанрової виразності, специфічні для кожної частини-танцю.

Concerto grosso № 2 З.Алмаші репрезентує чотиричастинну схему циклу моделі (“повільно – швидко – повільно – швидко”), співвідношення частин якого створюється за принципом множинного контрасту. Так, перша частина, що виконує роль повільного вступу, відрізняється від другої, окрім темпу, за характером, метром, типом тематизму тощо. За аналогічним принципом зіставлені друга та третя, третя та четверта частини. Домінуюча ознака жанрової моделі – склад виконавців – також повністю витримуються композитором. Групою concerto виступає струнний квартет, який репрезентує основні групи струнного оркестру – дві скрипки, альт, віолончель.

У другому підрозділі – “Зміна одного основного жанрового параметру” – аналізуються Concerto grosso op. 33 В.Губаренка та Концерт для чотирьох солістів, камерного оркестру з клавесином і органом В.Камінського.

В обох творах автори використовують жанрову модель concerto grosso. Зміни у будові жанрів стосуються у В.Губаренка складу виконавців, а у В.Камінського – жанрового позначення твору.

Основу тричастинного циклу Concerto grosso В.Губаренка складають три діалоги – між солюючими скрипкою та оркестром у першій частині, альтом та оркестром – у другій, віолончеллю та оркестром – у третій (саме ці три струнні інструменти композитор трактує як групу concertino). Голоси цих інструментів об’єднуються тільки в останніх розділах частин, де здійснюється перехід солюючою функції від одного інструмента до іншого. Як справжня ж група concertino струнне тріо звучить у репрізному розділі третьої частини – кульмінації всього твору, де у контрапункті проводяться теми всіх частин.

Звернення композитора до жанру concerto grosso у даному випадку зумовлене не тільки актуалізацією історичної перспективи при використанні жанрового позначення, але й можливістю поєднання в одному творі трьох “маленьких концертів”, пов’язаних інтонаційною спорідненістю (невипадково, лейтінтонацією всього твору стає низхідна мала секунда, що декларується на самому початку concerto grosso у партії солюючої скрипки). Необхідно підкреслити, що концертність є головним драматургічним принципом даного твору (як і самої жанрової моделі). Саме домінування концертності і є причиною виняткової індивідуалізації групи concertino у творі.

Аналогічно трактує модель В.Камінський у Концерті для чотирьох солістів, камерного оркестру з клавесином і органом. Структура чотиричастинного циклу ґрунтується на образному та темповому зіставленні частин, контрастні складів. Композитор строго дотримується й інших ознак жанрової моделі, чітко виокремлює дві групи (до групи concertino входять дві скрипки та дві флейти,

до групи гірієпо – решта інструментів оркестру з клавесином та органом). Це зумовлює і методи викладення матеріалу, які базуються на почерговому експонуванні та розвиткові тем кожної частини в названих групах. І хоча сам автор не вказує жанрового позначення concerto grosso своєму твору, він, даючи назву кожній частині – Увертюра, Арія, Канони та Антифони, ставить даний опус в ряд найяскравіших зразків роботи зі старовинною моделлю, що репрезентує другий спосіб за наведеною типологією.

Таким чином, композитори, що використовують даний метод, безумовно, піддають трансформації старовинну модель, але при цьому зберігаються, як правило, всі, крім однієї, основні ознаки, що вказує на генетичну спорідненість твору ХХ ст. з його жанровим прототипом.

Третій підрозділ – *“Збереження основних ознак жанрової моделі при заміщенні її структурних одиниць функційними еквівалентами”*. Обов’язковим у даному випадку є збереження композиційної схеми, що характерна для даного барокового жанру, його загальної логіки будови. У композиційну схему жанру, котра виконує роль “каркаса”, композитор вкладає інші одиниці-складові, чий зв’язок із першоджерелом можна знайти тільки на рівні спільності функцій, які вони виконують у жанровій моделі. Даний спосіб роботи із бароковою моделлю проілюстровано в роботі на прикладі Партити № 5 для фортепіано М.Скорика, Маленької партити для флейти й фортепіано Ю.Іщенко, п’яти партит для фортепіано М.Кармінського, “Старовинних галантних танців” для фортепіано М.Шуха. Слід зазначити, що даний спосіб роботи зі старовинною жанровою моделлю є найпоширенішим у творчій практиці композиторів другої половини ХХ ст., зокрема, українських, тому він був проілюстрований більшою кількістю творів.

Спосіб збереження основних ознак жанрової моделі при заміщенні її структурних одиниць функційними еквівалентами використовується сучасними українськими композиторами головним чином у роботі з жанром партити. Пояснити даний феномен можна, з нашої точки зору, іманентними властивостями даного барокового жанру. Так, наявність характерних для композиційної схеми жанру різноманітних вставних номерів, підкреслює багатоваріантність партити, її “відкритість” до процесів “жанротворення”, що, безумовно, не може не приваблювати сучасних майстрів. При зверненні композиторів ХХ ст. до цього жанру вставні номери часто починають “витісняти” нормативні, займаючи їх місце та виконуючи їх функції (наприклад, таку будову циклу використовує в партитах М.Кармінський, у “Старовинних галантних танцях” М.Шух); або нормативні номери (що обумовлюють драматургійний профіль партити) переосмислюються та їх функції починають виконувати інші жанри (наприклад, Вальс у Партиті № 5 М.Скорика та ін.).

Четвертий підрозділ – *“Синтез декількох принципів жанроутворення”* – характеризує появу жанрово-синтетичних явищ, які характерні для музики ХХ ст. У роботі даний метод розглядається на прикладах, що демонструють два різних підходи до вказаного способу роботи зі старовинною моделлю:

- взаємодію старовинних жанрових моделей з пізнішими жанроутвореннями (наприклад, із сонатно-симфонічним циклом);
- об'єднання у єдине ціле двох різних старовинних моделей (наприклад, партити та циклу “прелюдія – fuga”).

Як приклади першого підходу наводяться Симфонія № 4 “Пам'яті Д.Шостаковича” для камерного оркестру В.Бібіка та Третя фортепіанна соната В.Сильвестрова. Зближує ці твори відмова від нормативної жанрової схеми сонатно-симфонічного циклу та апелювання до жанрових принципів барокового циклу “прелюдія – fuga” (В.Сильвестров навіть надає жанрові позначення трьом частинам Сонати: Прелюдія, Фуга, Постлюдія).

Звернення досить різних за творчою манерою авторів до аналогічного трактування сонатно-симфонічного циклу, котрий синтезується з бароковою жанровою моделлю, зумовлене філософською спрямованістю концепцій вищезазначених творів, що, в свою чергу, й зближує їх драматургію. У Сонаті В.Сильвестрова застосовується хвилеподібна драматургія, де смисловим центром є Фуга, Постлюдія виконує функцію своєрідної післямови. Драматургійна ідея Симфонії В.Бібіка може бути метафорично визначена як суміщення двох хвиль, де остання, будучи варіантом першої (кожна хвиля заснована на зіставленні нефугової та фугової частин), “поглинає” першу, що призводить до кульмінації твору – цитати “De profundis” із Симфонії № 14 Д.Шостаковича. Однак, в обох випадках зберігається векторний драматургійний напрямок циклу “прелюдія – fuga”: fuga (або фугована частина) є центром твору, а її поява інтонаційно готується попередньою прелюдією.

Партита № 2 для камерного оркестру М.Скорика репрезентує зовсім інший порівняно із творами В.Сильвестрова та В.Бібіка підхід до жанрового синтезу. У даному випадку композитор поєднує в одне ціле два жанри, які є невід'ємною частиною західноєвропейського бароко: партиту та цикл “токата – fuga”. Композитор дає назви чотирьом частинам опусу: Прелюдія, Токата, Остінато, Антифони. З назв частин зрозуміло, що М.Скорик не ставив перед собою творчого завдання “реконструювати” канонічні риси жанрової моделі. Він зберігає лише її основний формотворчий принцип – контрастне зіставлення рівноправних частин. Структура ж циклу в цілому наближається, радше, не до схеми партити, а до послідовності “токата – fuga”, що доповнюється у даному випадку прелюдією та Антифоном-постлюдією¹.

У **Висновках** визначаються головні результати та підводяться підсумки дослідження. Апелювання до жанрових та стильових моделей “позавчора” – характерна риса мистецтва ХХ ст. Аналіз відповідно орієнтованих творів завжди передбачає порівняння викристалізованої жанрової моделі та того нового, що внесено митцем іншого світосприйняття.

¹ Аналогічне трактування циклу можна побачити й у Симфонії № 3 І.Шамо, де частини мають назви Прелюдія, Інтерлюдія, Фуга, Постлюдія.

Проблема трактування старовинних жанрових моделей у різних національних школах полягає у тому, що розбіжності стосуються, в основному, лише особливостей музичної мови, застосування фольклорних елементів тієї чи іншої культури при роботі з моделлю (яскравим прикладом використання українського фольклору при відтворенні старовинного жанру є партити М.Скорика) і домінування будь-якого з визначених у даній дисертації способів роботи із жанровою моделлю (в українській музиці таким є збереження основних ознак жанрової моделі при заміщенні її структурних одиниць функційними еквівалентами). Спільність принципів роботи з жанровими моделями у різних національних школах пояснюється, по-перше, законами будови жанрів як таких і, відповідно, логічними обмеженнями можливостей їх трансформації. По-друге, барокві тенденції, котрі заторкнули у XVII – першій половині XVIII ст. різні національні культури, при своєму “другому народженні” також не стали надбанням лише однієї композиторської школи. Аналогічні способи роботи можна знайти й у творчості композиторів зарубіжжя (як близького, так і далекого), що зверталися у своїй творчості до відродження інструментальних жанрових прототипів західноєвропейського бароко.

Разом з тим, принципова невичерпність жанрового діалогу, його відкритість окреслює ряд нових проблем, що дозволяють продовжувати дослідження у даному напрямку. До них можна віднести питання про розбіжності у перевтіленні старовинних інструментальних та вокально-інструментальних жанрів у композиторській творчості XX ст.; про вплив українського бароко на сучасну музичну практику; про специфіку відродження жанрового фонду українського та західноєвропейського бароко; про нові тенденції у трансформації жанрових моделей в останні роки тощо. Однак, головною перспективою, на наш погляд, є звернення до тих процесів у творчості сучасних композиторів, де відроджується музична спадщина найвіддаленіших від нас “добарокових” епох.

Все це свідчить, що процеси жанрової взаємодії з художньою спадщиною минулого набули стійкого характеру і мають свою історію формування та розвитку у національній українській культурі.

Основні положення дисертації викладено в публікаціях:

1. Проблема жанрового діалогу музичних культур: західноєвропейське бароко і українська музика другої половини XX століття // Теоретичні та практичні питання культурології. – Запоріжжя: ЗДУ, 1999. – Вип. II. – С. 16-24.
2. Про функціонування інструментальних жанрів західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX століття // Київське музикознавство. – К.: КДВМУ ім. Р.М.Глієра, 2000. – Вип. 5. – С. 198-206.
3. Про функціонування старовинних жанрових моделей у музиці XX сторіччя (на прикладі творчості Михайла Шуха) // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра. – Київ – Донецьк: ДДК ім. С.С.Прокоф'єва, 2001. – С. 117-126.

4. К проблеме текстовых взаимодействий западноевропейского барокко и украинской музыки второй половины XX века // Київське музикознавство. – К.: КДВМУ ім. Р.М.Глієра, 2001. – Вип. 7. – С. 145-152.
5. “Жанротворчество” и творчество “в жанре” // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2002. – Вип. 21. – С. 31-38.

Тукова І.Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX ст. – Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Міністерство культури і мистецтв України, Київ, 2003.

Дисертацію присвячено проблемі перевтілення інструментальних жанрів західноєвропейського бароко у творчості сучасних композиторів. У дослідженні розроблено поняття жанрової моделі, визначені її основні ознаки, створена типологія функціонування старовинної жанрової моделі в українській музиці другої половини XX ст.

У дисертації проаналізовані твори українських композиторів другої половини XX ст. з точки зору способів використання в них барокових інструментальних жанрів та розкриття типових для даної національної школи принципів роботи з жанровою моделлю.

Ключові слова: жанр, жанрова модель, жанрова домінанта, основні ознаки жанру, західноєвропейське бароко, українська музика другої половини XX ст.

Тукова И.Г. Функционирование инструментальных жанровых моделей западноевропейского барокко в украинской музыке второй половины XX ст. – Рукопись. Диссертація на соискание научной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03. – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского, Министерство культуры и искусств Украины, Киев, 2003.

Диссертація посвящена проблемі претворення інструментальних жанрів західноєвропейського барокко в творчестві сучасних композиторів. Розкриття даної теми передбачає, з одної сторони, звернення до історико-естетическим аспектам соотношения західноєвропейського барокко і XX ст., з другої ж – тщательное изучение самого феномена музыкального жанра, его составляющих, их свойств. Это необходимо для выявления основных жанровых признаков, способствующих сохранению связи между старинными моделями и их возрожденными творческой практикой XX ст. вариантами. Модель в диссертации рассматривается как традиционная художественная форма, характеризующаяся откровенностью содержательных и композиционных параметров. Понятие жанровая модель, констатирующее основные свойства того

либо иного явления, применяется по отношению к жанрам, которые прошли стадии становления, расцвета и забвения, и были «возрождены» композиторами в XX ст. Показательным с такой точки зрения становится жанровый фонд западноевропейского барокко. В качестве жанровых моделей в исследовании рассматриваются concerto grosso, партита, старинная танцевальная сюита, цикл «прелюдия – fuga».

Выделяются два уровня формирования и развития каждого жанра. Первый – функциональный – уровень (жизненная функция и состав исполнителей) определяет социальную необходимость рождения жанра, очерчивает область его применения и, соответственно, его содержательную сферу. Второй – семантически-композиционный – уровень (жанровое содержание, композиционную схему, средства жанровой выразительности) в соответствии с закономерностями, заданными функциональным уровнем, формирует структурно-семантический жанровый инвариант.

Рассматриваются варианты работы с барочными инструментальными жанрами: от полного воссоздания не только структурно-семантического жанрового инварианта, но и особенностей музыкального языка XVII века до использования в качестве знака какого-либо одного из основных признаков старинной жанровой модели (основными признаками старинной жанровой модели являются жанровое обозначение, композиционная схема, состав исполнителей, средства жанровой выразительности).

В исследовании выявлены следующие способы работы с инструментальными жанрами западноевропейского барокко украинских композиторов второй половины XX века: воссоздание жанровой целостности модели; изменение одного основного жанрового параметра; сохранение основных признаков жанровой модели при замещении ее структурных единиц функциональными эквивалентами; синтез нескольких принципов жанрообразования.

В диссертации проанализированы произведения украинских композиторов второй половины XX ст. (concerti grossi В.Губаренко, В.Каминского, З.Алмаши; партиты Ю.Ищенко, М.Скорика, М.Карминского и пр.) с точки зрения использования в них барочных инструментальных жанров и раскрытия наиболее типичных для данной национальной школы принципов работы со старинной моделью.

Ключевые слова: жанр, жанровая модель, жанровая доминанта, основные признаки жанра, западноевропейское барокко, украинская музыка второй половины XX ст.

Tukova I. Functioning of the Western European Baroque instrumental genre models in Ukrainian music of the second part of the XXth century. – Manuscript. Thesis for a candidate's degree by speciality 17.00.03 – Art of music. – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Art of Ukraine, Kyiv, 2003.

This dissertation deals with the problem of the embodiment of Western European Baroque instrumental genre into the contemporary composers' music. The notion of the genre model has been developed, the main features of this notion have been defined, the typology of the early genre model in the Ukrainian music of the second part of the XXth century has been created.

The Ukrainian composers' contemporary works have been analysed in the respect what there are the ways of using Baroque instrumental genres in this works and what there are the most typical principles of working with genre model in Ukrainian contemporary music.

Key words: genre, genre model, genre dominant, the main features of the genre, Western European Baroque, Ukrainian music of the second part of the XXth century.

Підписано до друку 17.02.2003р. Формат 60×90/16.

Ум. друк. арк. 0,9. Обл.-вид. арк. 0,9.

Тираж 100 прим. Зам. № 29.

“АВТОРЕФЕРАТ”

01034, м.Київ-34, пров. Георгіївський, 2, оф. 29.

т. 578-04-14, 294-71-27.

АВ 54.260

М И С Т.

М И С Т

И Е Р