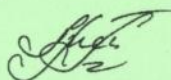


**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМ. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**МЕЛЬНИК Лідія Олександрівна**



УДК 78.036

**НЕОБАРОКОВІ ТЕНДЕНЦІЇ В МУЗИЦІ ХХ СТ.**

**Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

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



Дисертацією є рукопис.  
Роботу виконано у Львівській державній музичній академії ім. П.І.Чайковського  
Міністерства культури і мистецтв України.

**Науковий керівник** – доктор мистецтвознавства, професор  
**Черкашина-Губаренко Марина Романівна**,  
Національна музична академія України  
ім.П.І.Чайковського, кафедра історії зарубіжної музики,  
Міністерство культури і мистецтв України (Київ)

**Офіційні опоненти** – доктор мистецтвознавства, професор  
**Герасимова-Персидська Ніна Олександрівна**,  
Національна музична академія України  
ім.П.І.Чайковського, завідувач кафедри старовинної  
музики, Міністерство культури і мистецтв України  
(Київ);

– кандидат мистецтвознавства, доцент  
**Драч Ірина Степанівна**, Сумський державний  
педагогічний університет ім.А.С.Макаренка, завідувач  
кафедри хореографії, образотворчого мистецтва, теорії,  
історії музики та художньої культури, Міністерство  
освіти і науки України (Суми)

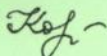
**Провідна установа** – Одеська державна музична академія  
ім.А.В.Нежданової, кафедра історії музики та музичної етнографії,  
Міністерство культури і мистецтв України (Одеса)

Захист відбудеться „28“ січня 2004 року о 15<sup>30</sup> год. на  
засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на  
здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства в Національній  
музичній академії України імені П.І.Чайковського за адресою:  
01001, м.Київ-1, вул.Архітектора Городецького, 1/3.

З дисертацією можна ознайомитись в бібліотеці Національної музичної  
академії України ім.П.І.Чайковського.

Автореферат розіслано „23“ грудня 2003 року

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

 **I.M.KOXANIK**

20.34.373  
Мист.

1

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми дослідження.** У розвитку світової культури кожен часовий відрізок, що претендує на епохальність, характеризується цілим комплексом визначальних рис і ознак. До них відносяться як зовнішні (геополітичні, релігійні, наукові) так і внутрішні, іманентні чинники, котрі безпосередньо беруть участь у формуванні художніх запитів та смаків даного періоду.

Трансформація на новому ґрунті провідних ідей минулого завше була однією з основних ланок мистецького процесу. Ознаки, які породжені взаємовідношенням спадкоємності і новаторства, активно впливають на розвій будь-якої мистецької течії. У ХХ столітті ці тенденції в контексті нових стильових пошуків розвиваються широко і різносторонньо. Декотрі з них вже давно закріпились в композиторській практиці, проте й до сьогодні залишаються недостатньо дослідженими. Тому особливо актуальним для сучасної музикознавчої науки є виявлення й аналіз розмаїття стильових напрямків ХХ століття. Відомо, що цей період в мистецтві не репрезентує єдиного історичного стилю, як попередні епохи – його формують найрізноманітніші течії і напрямки, що дає підстави говорити про “плюралістичність” ХХ ст., його складний стилістичний конгломерат.

І саме на прикладі цього етапу простежується, як іноді минуле може стати навіть більш актуальним, ніж теперішнє, а включення різних об’єктів культури в художнє “сьогодні” не підпорядковується жодній хронології – згадаймо, як переключалась увага художників ХХ ст. до більш ранніх етапів музичної культури: бароко на недовгий час змінив класицизм, потім увагу привабило Відродження, потім – середньовіччя, потім – романтизм<sup>1</sup>. Так виникає неокласицизм, і, не зупинившись на досягнутому – наступні численні “нео-“, рухаючись історичною прямою у зворотному напрямку аж до неофольклоризму (глибинний, первісний пласт) і фовізму.

У дослідженні мається на меті відмежувати одну із найбільш плідних стилістичних течій у неокласицизмі ХХ ст. і докладніше описати її. В цьому полягає **актуальність** роботи: виділити в окрему течію складову неостилістичної групи – *необароко*, зважаючи на особливе поширення його в композиторській практиці, елімінувати естетичні засади і прояви. Таких спроб у музикознавчій науці ще не було зроблено. Окрім того, тема актуальна і можливістю проведення типологічних аналогій як між іншими видами мистецтва, їх реакцією на дану течію, так і між відмінностями у його музичних інтерпретаціях представниками різних національних шкіл. Деякі із них – наприклад, репрезентанти так званої “ляйпцізької школи”, німецькі композитори молодшої генерації, італійські “неомадригалісти” чи продовжувачі традицій французької органної творчості – маловідомі в Україні, а, отже, робота дозволить розширити коло тем і зацікавлень українських музикантів.

<sup>1</sup> Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность.-М.: Советский композитор, 1996. – с. 71.

Таким чином, *об'єктом дослідження* став неокласичний напрямок європейської музики ХХ ст., а *предметом* – розвиток неobarокової течії в цьому контексті та особливості його перевтілення в різних національних школах.

**Хронологічні межі дослідження.** Найбільш повно в роботі охоплена творчість європейських композиторів першої половини ХХ ст., тобто з моменту зародження неокласичного стилю і до завершення першої фази його розквіту (довоєнної). Натомість неobarокові тенденції після 1945 року ширше представлено на прикладі творчості українських композиторів. При розгляді історизму, як однієї із передумов неobarоко, хронологічні рамки роботи розширюються до середини ХІХ століття.

**Мета** дослідження полягає в тому, щоб, виявивши ряд найбільш характерних стилістичних ознак і сформувавши основні засади аналізу неobarокової стилістики, реконструювати шляхи розвитку неobarокової течії з моменту формування до наших днів. Такий ракурс вибраної проблеми поставив перед дослідженням ряд *завдань*:

- визначити передумови виникнення течії, провести аналогії з історичним прототипом – бароко в різних національних школах, в тому числі українській;
- осмислити неobarокові тенденції із загальноестетичних позицій та визначити їх роль у мистецтві ХХ ст.;
- розкрити суть течії неobarоко, визначити її основні засади на кількох структурних рівнях;
- уточнити генезу самого терміну та трактування поняття “неobarоко” в різних дослідженнях та визначити найбільш відповідне для застосування щодо українського варіанту неobarоко;
- дати діахронний зріз основних неobarокових тенденцій в різних національних школах з метою їх проекції на українську музичну культуру ХХ ст.;
- розглянути особливості неobarокової течії в українській музиці ХХ ст., її роль в загальноєвропейському художньому процесі в порівнянні з іншими національними школами.

**Аналітичною базою** дослідження слугували як добре відомі й описані в музикознавчій літературі твори, так і композиції українських авторів, що розглядаються під кутом зору неobarоко. В першому випадку, аналізуючи спадщину Пауля Гіндеміта, Ігоря Стравінського, Бели Бартока, Макса Регера, Дмитра Шостаковича, Даріюса Мійо та інших представників європейських шкіл, свідомо уникався докладніший аналіз їх творів, оскільки він здійснений в численних опублікованих працях. Узагальнення ж їх звернень до моделей неobarоко видалось особливо важливим для розгортання цілісного *контексту*, в якому належне місце посідає українська школа, вона мислиться як невід'ємна частка загальноєвропейського художнього процесу в кореспондуванні з попереднім стилем. Звертаючись до творчості українських композиторів другої половини ХХ ст., автор намагалась докладніше розглянути її, акцентуючи на

рисах необарокової стилістики та проводячи паралелі до інших національних шкіл. В роботі розглядаються особливості трансформації барокових “ідей епохи” та конкретних моделей в наступних творах українських композиторів: Валентин Бібік. 34 прелюдії і фуги; Віталій Губаренко. Опера-балет “Вій”; Леся Дичко. Кантата “Червона калина”; Володимир Зубицький. Partita concertante in modo jazz improvisatione; Віктор Камінський. Концерт для двох скрипок, двох флейт, органу, клавесина та камерного оркестру; Іван Карабиць. Концерт для хору, солістів і камерного оркестру на сл. Г. Сковороди “Сад Божественних пісень”; Олександр Козаренко. “Страсті Господа Нашого Ісуса Христа” та камерна опера “Час покаяння”; Левко Колодуб. Симфонія № 3 “В стилі українського бароко”; Євген Станкович. Камерна симфонія № 3. Ці твори стали основою цілеспрямованого аналітичного дослідження в останній частині, згідно із сформульованими в попередніх розділах дисертації засадами та критеріями розгляду необарокових композицій.

Чимало дотичних до проблеми досліджень створили доволі широку *теоретичну базу* представленої дисертації. Ідеї існування необароко як окремого стилю знаходимо в роботах К.Вернера (Woerner), К.Вестфаля (Westphal), Г.Данузера (Danuser). Вільно оперують терміном “необароко” дослідники в сучасних виданнях з історії музики, наприклад, У.Дібеліус (Dibelius), К.Блюмредер (Blumroeder), Г.Федергофер (Federhofer), А.Паріс (Paris), Ф.Шерлісс (Scherliess), Г.Вольф (Wolff). Розглядаючи проблему необароко, ми глибше заторкнули й питання неостилістики та кореспондування історичних стилів між собою загалом, звертаючись до монографій та статей Г.Шуберта (Schubert), Л.Фінчера (Finscher), З.Гельман (Helman), Г.Джоппінга (Jopping), В.Ратерта (Rathert), У.Цінтарри (Zintarra), Л.Раабена, Г.Григорьєвої, М.Лобанової, В.Варунца, І.Юдкіна, С. Савенко

При історичних паралелях, типологічних аналогіях, ретроспективних узагальненнях музичного мистецтва бароко, необхідних для глибшого розуміння його спадкоємних ознак заторкуються фундаментальні праці М.Букофцера (Bukofzer), Д.Бартеля (Bartel), Г.Вельфліна (Woelflin), Ж.Гандшїна (Handschin), Р.Даммана (Damman), Д.Абрахама (Abracham), К.Палена (Pahlen), Г.Г.Еггебрехта (Eggebrecht), Т.Ліванової, С.Скрєбкова, Ю.Келдиша, Д.Чижевського, Н.Герасимової-Персидської, А.Макарова, Л.Ушкалова, Л.Корній, О.Зінькевич.

В роботі над розділами про специфіку необароко в творчості представників різних національних шкіл було використано історичні огляди польської, французької, італійської, англійської, австрійської музики. При аналізі творчості окремих композиторів або поодиноких їх творів необарокового напрямку до власних спостережень додано й окремі висновки із монографічних праць та статей у збірниках про Пауля Гіндеміта (Hindemith), Йоганна Непомука Давіда (David), Гуго Дістлера (Distler), Макса Регера (Reger), Ігоря Стравінського, Вольфганга Фортнера, Альфреда Шнітке, українських репрезентантів стилю Миколу Колессу, Нестора Нижанківського, Лесю Дичко, Мирослава Скорика, Валентина Сильвестрова. Оскільки основне спрямування дисертації викристалі-

зувалось як естетико-історіософське, в роботі заторкується чимало питань з царини музичної семіотики й онтології, в процесі написання роботи необхідно було звернутись до ґрунтовних праць із цих питань, що дало не лише підстави сформулювати засади існуючого стилю, але й співставити різні точки зору на музичну стилістику загалом.

**Методологічні основи.** В роботі застосовано комплексний метод – для розкриття суті необарокової течії, а також історико-компаративний – у порівнянні необарокової творчості представників певних національних шкіл з точки зору дотримання їх барокових традицій. При аналізі окремих творів та для його узагальнення доцільним є актуальна в сучасному мистецтво- і літературознавстві методологія аналізу структури художнього тексту.

В пошуках адекватної концепції поданої роботи були використані й окремі принципи, “підказані” самими бароковими прототипами, притаманні насамперед живопису і літературі тієї доби. Перший з них – “багатофігурність” композиції, насиченість як картин, так і скульптурних груп численними постатями, що знаходяться у динамічно-асиметричних співвідношеннях один з одним, або ж барокового роману з десятками другорядних персонажів, котрі, проте, часом бувають цікавіше окреслені в психологічному і звичаєвому плані, ніж старанно виписані головні герої. Відтак і в роботі звертається увага не лише на головні національні школи, центральні фігури “необароко”, але й захоплюється значно ширший ареал дії барокових прототипів у творчості, що немовби залишається на другому плані. В музикознавчому обігу ця творчість, переважно, постає як маргінальна, їй приділяється небагато уваги, однак, не варто нехтувати нею цілковито, оскільки досить часто саме ці “другорядні” національні школи чи окремі композитори демонструють доволі незвичне, цікаве і відмінне від магістральних ліній сучасного діалогу з бароко бачення стильових домінант XVII – першої половини XVIII ст. Крім того, цей своєрідний “принцип мозаїчності”, свідомо обраний для роботи, дозволяє констатувати всезагальність інтересу до стильових моделей бароко, певну ієрархічність їх функціонування в сучасній культурі, а не лише їх вибіркоче застосування окремими яскравими митцями. В цю панораму природньо вписується і українська школа, завдяки чому можна констатувати ще один аспект її співзвучності і наявності гідного місця у сучасному світовому художньому процесі.

Другий бароковий принцип, який виявився не менш важливим для дисертації, – це принцип “алегоричності”. Адже відомо, що в бароко однаково важливою була і сама “матерія” художнього твору (живописного, театрального, поетичного чи музичного), і множинність, багаторівневість, різноспрямованість його можливих тлумачень. Поняття “символу” невіддільне від естетичної основи барокової доби. Тому в дисертації велика увага приділяється не лише самому втіленню барокових прототипів у музичній творчості, але й його обговоренню в музикознавчій (філософській, естетичній) літературі. Проводяться й численні паралелі, насамперед, з літературними школами, в яких

несподіване відродження “візії бароко” стає головним стрижнем сприйняття універсальних категорій буття в сучасному світі.

**Наукова новизна та теоретичне значення** роботи полягає в концептуальному аналізі виникнення й генези необароко, визначенні його основних естетичних і формотворчих засад, вивченні та порівнянні інтерпретацій стилю композиторами різних національних шкіл із подальшою проекцією визначених рис на українське необароко. В роботі пропонується надати термінологічного значення поняттю “необароко”.

**Практична цінність роботи** зумовлена можливостями широкого використання її матеріалів – висновків, спостережень, аналізів, а також цінного фактологічного матеріалу про маловідомих в Україні композиторів, зокрема німецьких в процесі вивчення курсу історії музики в середніх спеціальних та вищих музичних навчальних закладах. Окрім того, ряд положень та узагальнень, викладених в роботі, може бути використаний і ширшим колом культурологів на лекціях з історії мистецтва ХХ ст. Робота здатна поживити зацікавлення актуальною і ще недостатньо вивченою проблемою неостилістики і стимулювати подальші дослідження в цій царині.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана згідно планів науково-дослідної роботи кафедри теорії музики Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка. Вона відповідає тематичному плану науково-дослідної діяльності Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка на 2000-2006 рр.

**Апробація результатів дисертації.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії музики Львівської державної музичної академії ім.М.В.Лисенка, кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського. Окремі положення дослідження були викладені в циклі лекцій для магістрів і асистентів-стажистів у Львівській державній музичній академії ім.М.В.Лисенка, а також у виступах на конференціях: Всеукраїнська наукова конференція “Християнство в українській культурі” (Тернопіль, 2000); Всеукраїнська науково-практична конференція “Текст музичного твору: практика і теорія” (Київ, 2000); III Всеукраїнська науково-теоретична конференція “Молоді музикознавці України” (Київ, 2001); Всеукраїнська науково-практична конференція “Музичний твір як творчий процес” (Київ, 2001); звітна науково-практична конференція “Мистецтво молодих-2001” (Львів, 2001); звітна науково-практична конференція “Мистецтво молодих-2002” (Львів, 2002); Всеукраїнська науково-практична конференція “Аура слова в музичному тексті” (Київ, 2002).

**Публікації.** Основні ідеї дисертації висвітлюють вісім статей у збірках, затверджених ВАК України.

**Структура дисертації.** Робота складається з вступу, трьох розділів, загальних висновків, а також списку використаної літератури та одного додатку. Повний обсяг дисертації – 208 сторінок, основний зміст дослідження викладено на 182 сторінках, список літератури включає 267 позицій.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У *Вступі* детально обґрунтовується вибір теми дисертації, доводиться її актуальність, визначається головна мета та завдання дослідження, стисло окреслюються методологічні засади роботи, аналітична та теоретична база.

В *першому розділі “Бароко – хронологічні й естетичні межі поняття”* – розглядається один із основних, генералізуючих стильових напрямів культури – бароко, стиль епохальний, чие особливе, визначальне місце протягом усього шляху мистецтва важко заперечити, чия потужна творча енергія виходить далеко за визначені істориками вузькі часові межі, впливаючи і на розвиток культури наступних століть. Доцільність цього огляду зумовлена подальшими проєкціями основних ознак бароко на його неостилістичний варіант у ХХ ст. – необароко. З цієї ж причини розглядаються і барокові константи деяких національних культур. Адже ця епоха припала власне на момент національної самоідентифікації у культурах багатьох народів, котрі до того не розвивались настільки активно в силу цілого ряду причин: геополітичних, історичних, естетичних. В зв’язку з тим підкреслюються два шляхи розвитку бароко в Україні – перший, інспірований європейськими впливами, та другий – автономний.

У розділі простежено й походження самого терміну бароко, його поширення у відповідній літературі, а також суперечливість формулювання, що захоплює доволі широку амплітуду, наводяться дефініції Карла Шеффлера, Егона Фріделя, Курта Закса, Ганса-Йоахіма Мозера, Гвідо Адлера, Гуго Рімана, Роберта Гааса, Еріха Шенка, Юрія Келдиша, Марини Лобанової, Лідії Корній, Анатолі Макарова та багатьох інших музикознавців і культурологів, які розглядають існування цього стилю в різних національних культурах, виводяться спільні риси, а водночас наголошуються відмінності в оцінці цього стилю. Особлива увага приділяється становленню цієї стильової категорії в українській гуманітарній науці, зокрема залучаються дефініції Дмитра Чижевського, Павла Жолтовського, Дмитра Наливайка. Цей огляд важливий також із огляду на те, що становлення терміну “бароко” фактично співпадає із періодом функціонування його неоваріанту в культурах різних країн.

Особлива увага приділена самотності українського бароко, котре багато в чому стало визначником цілої вітчизняної культури Нового часу. Власне “всюдисущість” цього стилю, новий повнокровний розквіт після довго занепаду, а також численні рецепції в майбутнє і дали підстави для висунення нової теорії про барокову ментальність українців. Специфіка барокової стильової системи в Україні має свої, відмінні від європейського шляху риси і полягає насамперед у відсутності яскравих протиставлень їй елементів середньовічного (як романського, так і готичного), ренесансного та класицистського стилів, оскільки більшість цих ознак органічно вливаються в загальне поняття “українське бароко”. Теорії щодо барокового мислення як домінуючого в свідомості і культурі нації, котрі доволі часто зустрічаються в

сучасних дослідженнях, мають своє реальне підґрунтя і на прикладі подальшого розвитку вітчизняної культури як шерегу “ланок барокової спадкоємності” (термін І.Юдіна), представлених сентименталізмом і романтизмом.

В контексті дослідження неможливо було поминути питання функцій бароко в формуванні естетико-жанрової системи української музики. Коротко окреслюються основний внесок епохи в цю сферу, як новаторські, так і рудиментарні риси музичного бароко в українській культурі.

Після того, як були встановлені хронологічні й естетичні межі поняття “бароко”, увага зосереджується на бароко як категорії “віку” культури: розглядається естетична категорія бароко поза хронологічними рамками епохи. Як періоди “барокового віку” в музичному мистецтві можна схарактеризувати різні історичні етапи, часто переломні в своєму значенні. До трактування бароко не як обмеженого у своїй хронології явища, але в ширшому сенсі, як стилістичної константи на протязі різних епох, схиляються – в більшій чи меншій мірі – вчені різних національних шкіл, зокрема Ежен д’Орс, Анрі Фоссільйон, Марина Лобанова, Лариса Довга, Пауль Беккер, Крістіан фон Блюмредер та інші.

У другому розділі, *“Естетична концепція необарокової течії”* - розглядаються передусім історичні передумови виникнення необарокової тенденції, класифікуються розмаїті прояви барокової стилістики в (пост)романтичну добу. Серед усіх дефініцій схиляємося до визначення цього періоду як “історизуючого”, в котрому склалися й історичні передумови виникнення необароко. В першу чергу, аналізується звернення до барокових моделей у постромантичну добу, тобто після 1845 р., своєрідний “класико-романтичний синтез” і роль барокових інспірацій в історизмі на прикладі творчості С.Франка та Й.Брамса. В цьому контексті згадується і класик української музики Микола Лисенко, для якого барокові жанри і образи часто виявляються інспіраціями творчого пошуку (наприклад, “Українська сюїта в формі старовинних танців на основі народних пісень” для фортепіано, кантата “Радуйся, ниво неполітая” та опера “Енеїда”). Окремо розглядається значення барокових інспірацій на зламі XIX-XX ст. на прикладі творчої спадщини Макса Регера як одного із найбільш яскравих представників необарокового “передстилю”, чия творчість практично підготувала появу даного напрямку. Для цього пласта музичної культури застосовується поняття “історизму” вже не лише як певної стилістичної течії в межах пізнього романтизму, але й як світоглядної основи, категорії творчого методу, побудованої на постійних діалогах з минулими стилями. Одним з центральних серед них для творчості Регера виявляється бароко й спадщина Баха зокрема.

У другому підрозділі, *“Необароко та його визначення в музикознавстві”*, аналізується зародження самої течії у межах неокласицизму в 1920-х роках, а також виникнення терміну та його, часто доволі суперечливі в працях різних музикознавців, глумачення. Відомо, що тривалий час в історії музики під

узагальненням “неокласицизм” розуміли усі “реставративні” прояви, звернення до жанрів і технік минулих епох, що виявились в результаті антиромантичної об’єктивізації початку 1920-х років. Це визначення, як найбільш всеохопне, видавалося оптимальним для музикознавців. Тож зрозуміло, чому бароко в історичній літературі не отримало формального права спадкоємності, хоча винаходам цієї епохи належить лєвова частка тих прототипів, які наслідувались наступними поколіннями. Як не парадоксально, “акласичний” за своєю природою стиль стає через три століття “неокласичним”, інспіруючи набагато сильніше, аніж жанри справді класичні, розвиток нового напрямку, опертого на історичні здобутки.

Доцільно у даному пункті чітко розмежувати поняття “стилю” й “стильового напрямку”. Неокласицизм є одним із історично зумовлених напрямків творчої свідомості початку ХХ ст., в межах якого сформувалося кілька паралельних стилістичних течій, окремі з яких пізніше могли претендувати на визначення окремого стилю. Саме поняття напрямку традиційно є найбільш широким для культурологів, адже, як пише Д.Наливайко, “напрямки - це історико-типологічне поняття на високому рівні узагальнення, котре відображає складні й багатопланові спільноти художнього процесу, що охоплюють і різні види мистецтва з їх специфічною мовою, і його численні “національні варіанти”, і різні рівні структури творів, котрі виникли в певну епоху в межах тих чи інших культурно-історичних регіонів”. Натомість, поняття “течії”, згідно із вищезгаданим автором, пояснюється як “розгалуження або різновиди напрямку, котрі складаються в процесі його історичного розвитку і відображають специфіку цього розвитку”<sup>2</sup>. В світлі такого трактування визначення неobaroko саме як течії в рамках неокласицизму видається нам найбільш виправданим.

В підрозділі розглядається історія формулювання поняття “неobaroko” в музикознавстві. Тут увага загострюється на складному і дискусійному – так само, як і у випадку з самим його прототипом, тобто із терміном “бароко” – процесі утвердження даного терміну стосовно до музики, залучаються твердження як західноєвропейських (П. Беккера, Г. Тіссена, К. Вернера, М. Слоніського, К. Вестфаля) так і російських (В. Варунца, С. Савенко, М.Лобанової) та українських (І.Юджіна) вчених. На цій основі робиться висновок про багатовекторність глумачення самого явища неobaroko і в тому випадку, коли він сприймається як складова неокласицизму, і тоді, коли в ньому вбачають самостійне стилеутворення.

Ряд історичних паралелей та наведені тези численних дослідників неobaroko дають підстави висловити своє бачення проблеми неobaroko в наступному підрозділі, “Стилістичні ознаки неobaroko”. Встановлюється, що неobaroko проявилось в європейській культурі не як стилістичний напрямок (цю функцію виконує неокласицизм – елемент історичного процесу, в межах

<sup>2</sup> Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. - К.: Мистецтво, 1981. - С.15.

якого виникає і розвивається необароко), а як течія. Основною її ознакою є “моделювання” епохи бароко в різних формальних і технічних особливостях: від окремих ознак музичної мови аж до глибинних світоглядних рис. Передумовами виникнення необароко стала ситуація так званої “постромантичної доби” (приблизно після 1850 року). Хронологічно час тривання необароко можна визначити від початків неокласицизму, з 1920-х років (усі раніші прояви звернень до минулих епох традиційно не зараховують до неокласичних) і прослідкувати до зародження полістилістичних тенденцій, тобто до кінця 1960 – початку 1970-х років. Полістилістика, як манера, в якій доволі гра різними епохами й стилями є визначальною, не дозволяє в своїй естетичній суті акцентувати домінантність лише якоїсь однієї стильової моделі (хоча доволі часто саме моделі бароко стають в полістилістичному контексті найбільш яскравими і впізнаваними категоріями). В даному підрозділі запропонована систему визначення необароко в стилістиці окремих творів за цілим рядом зовнішніх ознак.

Ще один пункт стилістичної характеристики необароко заторкує взаємодію стилю історичного із стилем індивідуальним, з естетичними уподобаннями і творчими критеріями кожного автора. Варто зазначити, що необароко здебільшого стає лише етапом в індивідуальному стилі митця, й у цьому проявляється його приналежність до групи стилів ХХ ст., коли процеси змін естетичних критеріїв у індивідуальних стилях відбувалися активніше, аніж у попередні епохи, де визначення історичного стилю-епохи збігалось із приналежними йому індивідуальними стилями. Необароко також проявляється в левій частці аналізованих у роботі творів як окремих пласт, певна константа стилю в окреслений період творчості автора або одна із паралельних стилістичних течій, котрі проявляються в різні етапи протягом творчого шляху.

Обґрунтувавши принципи аналізу вищезазначеного, окреслюються основні групи стилістичних ознак необароко. Якщо під неокласицизмом як ширшим історичним напрямком розуміється гра стильовими моделями, створеними протягом усього розвитку історії музики, то для необароко слід лише виокремити з цього часового потоку доволі короткий, але бурхливий період, простеживши усі арки, котрі перекидає ця епоха у ХХ ст. Після детальнішого огляду цих питань виявляється, наскільки багатоманітними є міжчасові зв'язки, зреалізовані на різних рівнях. 3-поміж них як визначальні, виділяються:

#### *Вербальний рівень*

Він може включати в себе різні типи програмності, зв'язок із поезією барокової епохи або ж сюжетами, найбільш їй притаманними. На рівень програмності виводяться не лише конкретні вербальні директиви, але й окремі жанри “програмованої” епохи чи притаманні саме їй і ідентифіковані з нею сюжетні, поетичні та інші домінанти.

#### а) Програмність жанру

Історичний жанр, котрий набув значення і здатності до моделювання, починає виконувати не лише формотворчу, але й програмну функцію: він здатний

викликати конкретний ряд асоціацій, причому не з обмеженим колом образів, а й з цілою історичною епохою. Такими є у випадку нашого дослідження типово барокові жанри concerto grosso, партити та інші, розглянуті на прикладах творів М.Скорика, В.Камінського. Такими ж на конкретному вербальному рівні, тобто безпосередньо пов'язаними зі словом, виступають специфічні форми музичного театру, відроджені в ХХ ст. Це commedia dell'arte, опера-буффа, опера-серія, а також і окремі національні різновиди барокового театру (як наприклад шкільна драма – для українського музичного мистецтва).

#### б) Програмність сюжетних асоціацій

Такими можуть стати звернення до найпоширеніших в епоху бароко сюжетів. Це проявляється передовсім у вибудованих на бароковий взірць операх та ораторіях, в основу яких ліг античний або біблійний сюжет. Численні приклади знаходимо, зокрема, в творах Р.Штрауса, І.Стравінського, В.Волтона, Б.Бріттена, Г.В.Генце, а в українській музиці, наприклад – О.Козаренка.

#### в) Літературна програма

Даний тип конкретно виказує риси приналежності до “вербального рівня” міжепохальних зв'язків і передбачає введення в звукове середовище ХХ ст. поетичної спадщини минулих епох, в нашому випадку – епохи бароко. Яскравий приклад такого міжепохального діалогу музики і слова – “Сад божественних пісень” І.Карабиця на слова Г.Сковороди. Іншим типом реалізації такої програмності є конкретизована автором вказівка на інспірації певним історичним стилем (епохою) (наприклад, Симфонія “В стилі українського бароко” Л.Колодуба, “Концерт бароко” Г.Юсіма тощо) або конкретним автором (“Гробниця Куперена” М.Равеля, “Hommage a J.S.B.” Б.Бартока).

#### *Формальний рівень*

Даний рівень класифікації певною мірою продовжує окремі викладені вище позиції, оскільки йтиметься при розгляді даного рівня не лише про окремі стисло взяті форми, але й, насамперед, про жанри. З цього можна зробити висновок, що жанровість відіграє як програмну функцію, так і роль суто формальної вказівки на стиль. З точки зору семіотики, беручи жанр за певний визначальний “знак епохи” (М.Арановський), можна розмежувати це двояке розуміння, виділивши жанр як знак-символ, котрий визначатиметься програмним характером, і жанр як іконічний знак, що в ширшому сенсі означатиме формально-стилістичну приналежність<sup>3</sup>. В цьому ключі розглядаються жанри вокальної музики та музичного театру бароко, а також інструментальні жанри.

#### а) Жанри вокальної музики та музичного театру бароко

Опера, як одне із вершинних досягнень музики епохи бароко, яскраво відобразилася й у своєму “кореспондуючому варіанті” ХХ ст. Нерідко естетичним рушієм такого звернення, особливо в першій половині ХХ ст., стає своєрідний “антивагнеріанський” рух, намагання протиставити ідеї

<sup>3</sup> Не вдаючись глибше в проблематику музичної семіотики, зазначимо, що використані тут класифікації різних типів художніх знаків вичерпно розглядаються Л.Акопяном, С.Шипом та ін.

Gesamtkunstwerk диференційовані принципи первинного - барокового взірця опери. Частково цей процес ілюструють оперні твори І.Стравінського, Д.Мійо, П.Гіндемита.

Іншим важливим моментом стає свідомо стилізація барокової оперної моделі, що, зокрема, демонструють нам деякі опери Р.Штрауса, Г.В.Генце, якщо ж провести типологічні паралелі до української спадщини другої половини минулого століття – то й твори В.Губаренка чи О.Козаренка.

Ще один процес відродження первинної форми опери інспірований у ХХ ст. численними редакціями і опрацюваннями опер барокових авторів. Яскравий приклад становить звернення до опер К.Монтеверді. Більш ніж через три століття цей композитор знову пробудив інтерес до своєї творчості, про що свідчать численні сучасні варіанти його “Орфея”, здійснені К.Орфом, П.Гіндемитом, Д.Маліп’єро, Г.Дістлером та іншими композиторами. Аналогічні приклади авторського підходу до барокової спадщини знаходимо в доробку Б.Бріттена (редакція опери “Дідона і Еней” Г.Перселла) чи у “Пульчінеллі” І.Стравінського (за Д.Перголезі).

Схожа ситуація складається в кантатно-ораторійних жанрах, що на початку ХХ ст. також інспіровані хвилею відродження “старої музики”. Тут слід назвати неогенделіанський рух у Англії та Франції, плодами якого стали, зокрема, ораторії А.Онеггера (“Цар Давид”) чи В.Волтона (“Бенкет Валтасара”).

#### б) Інструментальні жанри

Інструментальні жанри епохи бароко здобули нове життя на початку ХХ ст. і багато в чому зумовили виникнення неobarокової течії. Їх основні лінії розвитку пролягли в багатьох напрямках, котрі окреслила барокова епоха. Насамперед, це concerto grosso і численні приклади його оновлення у спадщині композиторів ХХ ст. Це і жанр концерту із солюючим інструментом, причому в окремих випадках враження “бароковості” підкреслюється ще і введенням характерних тембрів (наприклад клавесин, чембало). Водночас зростає й значення “нововідкритого” жанру партити та сюїти (в первісній формі, як ряду танцювальних жанрових номерів). З другого боку, прагнення до лаконізму викладу, афористичність, притаманна на загал письму ХХ ст., зумовила й частий вибір авторами одночастинних стислих барокових форм, насамперед таких, як арія, пасакалія, чакона. Не менш помітними є й численні концептуальні звернення до малого циклу бароко “прелюдія і fuga”. Приклади кожного типу перевтілень інструментальних жанрів епохи бароко в ХХ ст. наводяться в подальшому процесі дослідження.

#### *Рівень музичної мови*

Цей рівень заторкує глибинні ознаки епохальних взаємозв’язків, котрі може виявити лише прискіпливий детальний аналіз. Умовно кажучи, це “знаки епохи”, котрі належать до так званих “знаків-індексів”, тобто ізоморфних символів, котрі в даному випадку наслідують не якусь конкретну звукову подію, а інтонації, гармонічні звороти, ритмоформули, сформовані в руслі історичної музичної практики певної епохи.

Оскільки бароко виробило яскравий комплекс музичних символів, цілий лексикон епохи, це відкрило широкі горизонти для подальшого наслідування, переосмислення, різноманітних трактувань. “Епоха генерал-басу”, розквіт поліфонії вільного письма, і водночас – становлення гомофонно-гармонічного складу, виникнення майже універсального “словника” музично-риторичних фігур для передачі практично кожного явища чи емоційного стану і характеристичні виразні ритмічні фігури, нові засади інструментування і виникнення самого поняття оркестру – ось лише основні здобутки епохи бароко в музиці, котрі змогли в майбутньому отримати розмаїті інтерпретації.

Окремі риси зв'язків музичної мови епохи бароко та сучасності вже відзначались дослідниками, зокрема В.Гливинським, на прикладі творчості І.Стравінського. Вони показові не лише для аналізу необарокових тенденцій цього композитора, їх послідовність може служити й свого роду канвою для розгляду “лексичних елементів” бароко у творчості інших композиторів. Використовуючи й доповнюючи їх перелік, складаємо наступну схему найбільш частих звертань до барокової стилістики на рівні музичної мови:

а) введення характерних прийомів мелодичного розгортання, нерідко заснованих на загальних формах руху, різних видів фігурацій з елементами прихованої поліфонії, стрибками на широкі інтервали з подальшим гамоподібним заповненням, фігураційних мотивів;

б) використання типових форм “індивідуалізованого тематизму” (С.Савенко), котрі сформувалися в епоху бароко – переважно, з “арсеналу” музично-риторичних фігур;

в) збереження самої будови тем, притаманної для поліфонічного тематизму: протиставлення мелодичного ядра і розгортання;

г) включення характерних для бароко ритмічних послідовностей, поданих переважно формулами спондеїчного типу, пунктирні ритми тощо;

д) оновлення виразових засобів і прийомів у поліфонічних композиціях, написаних за “бароковою” схемою (наприклад, цикли прелюдій/інтерлюдій і фуг). При цьому зберігається історично сформований баланс між тематизмом, фактурою та характером прелюдії (вступної п'єси) та фуґи, а також, в цілому – структура самої теми фуґи та основні прийоми поліфонічної роботи;

е) визначальні риси інструментування: саме в барокову добу вперше сформувалась струнка система основних принципів оркестровки, а також усвідомлення конкретних виразово-емоційних якостей окремих інструментів, ідіоматичності тембрів. Темброві барви починають відігравати особливо важливу роль, як от флейта, гобой, труба *in C* (стиль *clarino*) тощо. Зростає роль струнних інструментів, як у сольних фрагментах, так і в “змаганнях” оркестрових груп – характерному прийомі *concerto grosso*. “Повернення” до цих принципів у ХХ ст. проявляється і в тенденції до камернізації, скороченні обсягів романтичного оркестру ближче до його барокового прообразу, і в поверненні до складу оркестру інструментів, знаних з барокових партитур.

В запропонованій системі звернення до “ренесансу форм” не завжди є показовим для визначення твору саме як необарокового. В поняттях “сюїти”, “партити”, “кончерто” в окремих випадках спостерігаємо таке розмивання формальних і змістових меж, що сама назва чи “натяк” на жанр не можуть служити дороговказом до визначення твору саме як необарокового. Те саме стосується і вербального рівня.

На противагу цьому, специфічні ознаки музичної мови, перелічені вище, переважно присутні у творах необарокових. Рівень осмислення історичного звукового середовища в цьому випадку є вищим, навіть якщо елементи його вводяться доволі умовно.

**Третій розділ - “Інтерпретації необароко в національних школах та індивідуальних стилях”** - побудований як ряд нарисів про окремих композиторів та національні школи у їх зв'язку з необароковою тенденцією. Загальні засади, сформульовані на основі зіставлення “бароко-необароко”, а також їх тлумачення в розмаїтих музикознавчих концепціях, модифіковані через генезу виникнення необароко та його естетичні і “технологічні” пріоритети, отримують тут конкретне висвітлення, на прикладі творчості яскравіших представників певної національної культури у різні періоди.

В зв'язку зі своєрідним втіленням необарокових тенденцій розглядаються окремі найбільш вагомні в цьому контексті персоналії, які пов'язуються з *“Неокласицизмом versus необароко”*. Тут акцентується необароко як одна із стилістичних констант в творчості П.Гіндемита, Б.Бартока та І.Стравінського. Відтак розглядаються спільності й відмінності інтерпретацій необароко в різних національних школах європейської музики. В зв'язку з цим торкаємось проявів течії в німецькій музичній культурі, розглядаючи їх на прикладі творчості представників “Ляйпцізького канторату”, Г.Габнера, Г.Дістлера, Й.Н.Давіда, В.Фортнера, Г.В.Генце. В даному підрозділі залучено багато невідомого та неопрацьованого в українській музикознавчій літературі матеріалу про творчість цих німецьких композиторів. Розглядаються також особливості розвитку необарокової течії у французькій (творчість А.Русселя, Д.Мійо, М.Дюруфле), італійській (Д. Маліп'єро, А. Казелла, І. Піцетті), англійській (Б.Бриттен, В.Волтон), польській (Р.Палестер, М.Спісак, Б.Шабельський, В.Лютославський, К.Сікорський, А.Тансман, Ш.Лакс), чеській (Б.Мартіну) музичних культурах, у музиці прибалтійських країн (В.Баракаускас, Ю.Юзелюнас, М.Зарінь, А.Маргусте), російській (М.Старокадомський, В.Задерацький, Д.Шостакович, Р.Щедрін) музичних культурах. Констатуються відмінності розвитку необарокового напрямку в кожній із них, різноманітні соціальні, історичні, культурні передумови виникнення та функціонування необароко в різних національних варіантах.

Необарокові процеси в музичних культурах ХХ ст. різних країн мали цілий ряд суттєвих відмінностей. Можна стверджувати, що власне ця течія стала для них однією із найбільш національно ідентифікованих у ХХ ст., адже інспірувала звернення до власного історичного минулого. Так, у Німеччині

спостерігається розвиток цілої школи, натхненної відродженням бахівської традиції. Композитори Франції звертають свій погляд до засад музичного театру Ж.Б.Люлі та Ж.Ф.Рамо, в італійській музиці помітним стає повернення до інструментальних жанрів доби бароко, а також достатньо виразні монтевердієвські рецепції. Ці процеси знаходять своє відображення вже в період 1920-30-х років. Проте, було б хибним і надто схематичним звести їх лише до своєрідної “реставрації” власного музичного минулого. Дифузність тенденцій, притаманна мистецтву ХХ століття загалом, і тут знаходить своє відображення. Яскравий приклад тому – спадщина Баха, котра трактується як явище глобальне, до якої звертаються представники всіх без винятку національних необарокових течій, або трансформації жанру *concerto grosso* в ХХ ст. навіть у тих музичних культурах, де він не був питомим у епоху бароко.

Якщо в західноєвропейській музичній культурі пік необарокових пошуків припадає на міжвоєнний період, то в Східній Європі, зокрема в слов'янському світі, необарокові тенденції найпомітніше реалізуються вже після 1945 року. Їх активізація зумовлена іншими факторами: якщо музика “Абендлянду” міжвоєнних десятиліть потребувала певної стабільності, об’єктивізації та впізнаваності як своєрідної мистецької реакції на ті руйнівні процеси, котрі відбувалися не лише в суспільстві, але й у культурі, і напрям неокласицизму, а зокрема його складова - течія необароко, зумів оптимізувати ці тяжиння, то в слов'янських країнах, котрі після 1945 р. відійшли до соціалістичного табору, форма мистецького вираження через історичні жанри була своєрідним пошуком в умовах тиску нової ідеології. Невипадково нового прочитання набуває, наприклад, *concerto grosso* в польській чи чеській музиці 1950-х років: тут історична форма часто поєднується із національною бароковою традицією, або ж стає ґрунтом новаторських тематичних пошуків. У країнах, котрі не мали яскравого барокового минулого, зокрема в Прибалтиці, нові соціальні умови також інспірують звернення до концертуючих жанрів або прототипів барокової органної музики, часто поєднуючись із фольклорними традиціями. Остання тенденція найбільш виразно проявила себе вже в руслі прибалтійського “шістдесятництва”, перегукуючись із аналогічними процесами в російській чи українській музиці.

Найбільший, третій підрозділ праці присвячено *необароковій тенденції в українській музиці*. В ньому аналізуються витoki необароко в романтичну добу, підкреслюється не лише особлива вага бароко і, відповідно, необароко як продовження основної лінії національної культурної традиції, але й та роль, котру відіграла українська культура, виступаючи свого роду медіатором естетичних ідей і здобутків бароко, транслюючи їх із Заходу на Схід. З другого боку, в українській культурі доби бароко є ряд ознак, котрі зближують її з іншими, здавалося б, дуже віддаленими національними школами того часу. Саме континуальність українського бароко, а також його синтетичний характер багато в чому зумовили його домінантність у розвитку наступних стилів.

Огляд необарокових тенденцій в українській музиці ХХ ст. розпочинає творчість Віктора Косенка (“11 етюдів у формі старовинних танців”), Нестора Нижанківського та Миколи Колесси з їх пошуками в руслі “бахіанства”. Опісля підноситься проблема спадкоємного і новаторського у трактуваннях барокових надбав українськими композиторами другої половини ХХ ст.

Можна сміливо говорити не лише про окремі барокові рецепції, але й про стильову тенденцію необароко в українській музиці 60-х – 90-х років. Причому проявляється вона напрочуд винахідливо і кореспондує з найрізноманітнішими пластами як вітчизняного, так і європейського бароко. Наприклад, дух “низового” бароко може переломлюватися крізь принципи “нової фольклорної хвилі” (як у Лесі Дичко в кантаті “Червона калина”), образи “високого” бароко, що сягають партесного концерту і поезії Г. Сковороди, оживають у хоровому концерті “Сад божественних пісень” Івана Карабиця, типово “бахівський” жанр “Пасіонів” відроджується Олександром Козаренком в ораторії “Страсті Господа Нашого Ісуса Христа”. Чутливо реагує на барокові імпульси і українська інструментальна музика, як симфонічна, так і камерна – починаючи від “Симфонії в стилі українського бароко” Левка Колодуба, попри “варіації” на жанр concerto grosso в Третій камерній симфонії Євгена Станковича, Концерті для двох скрипок, двох флейт, органу, клавесина та камерного оркестру Віктора Камінського до пошуків в руслі бахіанства в поліфонічних циклах Мирослава Скорика й Валентина Бібіка. Особливий акцент кладеться на індивідуалізацію жанру партити в доробку М.Скорика, старовинної сюїти – в “Музиці в старовинному стилі” В.Сильвестрова. Завершується пунктирний огляд необарокових творів українських композиторів сценічними творами, оперними головню на традиціях “шкільної драми: - опери “Час покаяння” О.Козаренка та опери-балету “Вій” Віталія Губаренка.

Не всяке звернення до барокового елемента будь-якого із названих рівнів і груп може кваліфікуватись як прояв необароко. Тому в останньому підрозділі, “Необароко як “не-класика” ХХ ст.” доцільно окреслити деякі відмінності необароко як стилістичної течії і кореспондуючих до бароко проявів, барокових рецепцій, котрі проявляються в творах, часто полярно протилежних за стилістикою – від додекафонії до джазу та рок-музики. Найбільш справедливо було б назвати їх кореспондуючими з бароко – на противагу до творів дійсно необарокових. А ширше такі прояви можна трактувати, виходячи з первісного сенсу поняття “бароко” як химерного, нерегулярного, “некласичного”.

Зокрема, як кореспондуючі до бароко можна, по суті, визначити усі ті звернення до окремих знаків епохи бароко, котрі не є визначальними в даній композиції, як от наприклад: додекафонний твір у формі пасакалії (де дванадцятитоновість – організуюча техніка, а форма – другоплановий елемент), “Колаж на тему ВАСН” (де “колаж” – основний формотворчий елемент, відповідний полістилістичним засадам, а ВАСН – тільки яскравий символ, здатний викликати необхідні в даному стильовому контексті алузії) тощо.

Розглядаються навіть елементи “бароковості” у джазі та рок-музиці (так званий Baroque-Rock).

Однією із основоположних в постмодерно-полістилістичній ситуації стає засада “стилістичної гри” – і тут барокові моделі займають своє нове належне місце. В центрі уваги опиняються також полістилістичні трансформації барокових моделей. Матеріал колажу, алюзії, цитатності виявляється в творчості композиторів другої половини ХХ ст. (А.Шнітке, А.Пярт), доволі часто пов’язаний саме з бароковими прототипами – як на рівні вибору жанру та програми, так і на рівні конкретних елементів музичної мови. Отже, бароко, будучи для свого часу “не-класикою”, а, значить, “авангардом”, породжує нові пошуки і модифікації навіть через кілька століть.

У **Висновках** констатуються основні позиції дисертації та узагальнюються генералізуючі категорії підходу до необарокової течії. Підкреслюється також та закономірність, що прикметною рисою розвитку необароко в ХХ ст. стала його притаманність не лише композиторській творчості, але й музичній культурі в цілому. Тобто, в історії музики кожній окремо узятій країні, а також у загальноєвропейських процесах загалом можна розглядати необароко в трьох аспектах: власне, в композиторській практиці, а також у музикознавстві (адже саме в цей час активізують дослідження барокової епохи в музиці) й у музичному виконавстві. Останнє характеризується цілим рядом відроджених творів, постановок, виконань, численними реконструкціями музичних інструментів тієї доби та самого виконавського стилю. Якщо музикознавчий “необароковий” аспект простежений найбільш детально в першому розділі даної праці, то про виконавський побіжно йдеться у наступних розділах дисертації. Адже ця тема може стати й основою осібного дослідження.

У **Додатку I** подано загальний огляд необарокових тенденцій у літературі, архітектурі та образотворчому мистецтві.

### **Основні положення дисертації викладені в наступних публікаціях:**

1. Творчість Йогана Непомука Давіда в аспекті необарокових тенденцій// Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім.В.Гнатюка. Серія: мистецтвознавство. – Тернопіль: ТДПУ ім.В.Гнатюка, 2000. – Ч.2 (5). – С.23-35.
2. Історизм як стильовий принцип// Питання стилю і форми в музиці. Збірка статей. – Львів: Каменяр, 2001. – С.22-42.
3. Бароковий контекст духовної творчості композиторів “Лейпцизького канторату”// Текст музичного твору: практика і теорія. Збірка статей. – К.: КДВМУ ім. Р.М.Глієра, 2001.– С.153-161.
4. Між “кліше традицій” і “образом автора” (типологія опер Г.В.Генце)// Музичний твір як творчий процес. Збірка статей. – К.:КДВМУ ім. Р.М.Глієра, 2002. – С.89-100.

5. Театр українського бароко на сцені сучасного музичного мистецтва (опера О.Козаренка “Час покаяння”)// Науковий вісник Львівського національного університету, серія “Мистецтвознавство”. – Львів: ЛНУ ім.І.Франка, 2002. – Вип.2. – С.109-114.
6. Initio – модус бароко або За ким залишаються знаки епохи// Молоде музикознавство. Збірка статей. – Львів: Каменярь, 2003. – С.4-11.
7. “Сад божественних пісень” Івана Карабиця в контексті неobarоко європейського та українського// Vivere memento. Статті і спогади про Івана Карабиця. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К.: Центрмузінформ НСКУ, 2003. – С.88-96.
8. До питання програмної символіки жанрів бароко в ХХ столітті// Слово, інтонація, музичний твір. Збірка статей. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. - К.: КДВМУ ім. Р.М.Глієра, 2003. – С.48-54.

***Мельник Л.О. Неobarокові тенденції в музиці ХХ ст. - Рукопис.***

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім.П.І.Чайковського, Київ, 2004.

Дисертацію присвячено проблемі становлення і розвитку неobarокової течії в європейській музиці ХХ ст. У дослідженні розроблено поняття неobarоко та методологію його аналізу, визначено основні ознаки течії, простежено шляхи його розвитку в музичній культурі різних країн.

У дисертації проаналізовані твори українських композиторів другої половини ХХ ст., котрі тяжіють до неobarокової стилістики в їх типологічних паралелях із композиціями інших національних шкіл та самобутнім втіленням основних параметрів стилю. Тут, зокрема, аналізуються взірці неobarоко в інтерпретаціях німецьких композиторів – від П.Гіндеміта до “нової лаяпцізької школи” (зокрема, акцентуються маловідомі з україномовних джерел постаті Й.Н.Давіда, В.Фортнера, Г.В.Генце та інші), французьких (А.Руссель, Д.Мійо), італійських (творчість А.Казелли, Д.Маліп’єро), цілий ряд проявів неobarоко в творах польських (Б.Шабельський, Ш.Лакс, Р.Спісак), чеських (Б.Мартіну), прибалтійських (Ю.Юзелонас, В.Баркаускас), російських (М.Старокадомський, В.Задерацький, Д.Шостакович). Окремі зауваги стосуються барокових рецепцій у творах інших стилістичних напрямків (від полістилістики до джазу).

***Ключові слова:*** бароко, реставративний стиль, неobarоко, історизм, неobarокова течія, українська музика другої половини ХХ ст.

***Мельник Л.А. Неobarочные тенденции в музыке ХХ века. - Рукопись.***

Диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03. – Музыкальное искусство.– Национальная музыкальная академия Украины им.П.И.Чайковского, Киев, 2004.

Диссертация посвящена проблеме становления и развития неobarоко в европейской музыке ХХ века. В исследовании разрабатывается понятие

необарокко и методология анализа необарочной стилистики, выделяются основные признаки течения. Особое внимание уделяется историческим прототипам – основам самой эпохи барокко, историзирующим явлениям в романтическом музыкальном мироощущении второй половины XIX века, генезису необарокко в творчестве композиторов XX ст., который определяется на основе обобщения отдельных жанров, индивидуальных стилей прошлого, к которым чаще всего обращаются композиторы XX века как к объекту стилизового диалога, к моделям трансформации. Далее рассматриваются пути его развития в музыкальной культуре различных европейских стран – Франции, Германии, России, Польши, Чехии, Великобритании, прибалтийских стран, сравниваются различные интерпретации барочных прототипов в контексте национальных традиций и исторических особенностей развития. Одним из ведущих понятий оказывается понятие жанра, которое рассматривается во множественности его истолкований и модификаций

В диссертации также анализируются произведения украинских композиторов второй половины XX века, которые тяготеют к необарочной стилистике, в их типологических параллелях с композициями других национальных школ и самобытным воплощением основных параметров стиля. В рамках интерпретации отмечается особо существенная роль необарокко именно в украинской культуре, как направления, исключительно созвучного природе национальной ментальности. Акцентируется длительная историческая “преамбула” возникновения необарочных приоритетов в творчестве современных композиторов, начиная от основателя профессиональной композиторской школы Н.Лысенко, далее – у В.Косенко, Н.Нижанковского, Н.Колессы. Сопоставляются весьма различные проявления необарочной ориентации в творчестве М.Скорика, В.Губаренко, И.Карабица, Е.Станковича, Л. Дычко, В.Каминского, А.Козаренко и других.

В итоге необарокко интерпретируется не просто как определенная сумма средств композиторской техники, модифицированных в современной культурной среде или как эстетико-стилевая доминанта XVII – XVIII ст. с ее соизмеримыми для художественного мышления нового времени представлениями и ценностями. Она занимает важное место в мировоззрении современной личности как элемент самоосознания собственного его в универсальных измерениях пространства и времени.

**Ключевые слова:** барокко, реставративный стиль, необарокко, историзм, необарочное течение, украинская музыка второй половины XX века.

*Mel'nyk L.O. The neobaroque tendencies in the music of the 20<sup>th</sup> century. – The Manuscript.*

Thesis for a candidate's degree by speciality 17.00.03 – Art of music. – Ukrainian National P.I.Tchaikowsky Academy of Music, Kyiv, 2004.

The thesis deals with the issue of formation and development of the neobaroque trend in the European music of the 20<sup>th</sup> century. The research focuses on the very notion of neobaroque and methodology of its analysis; the main features and the ways of its development in music culture of different countries has been researched.

Works of the Ukrainian composers of the second half of the 20<sup>th</sup> century are being analyzed in the thesis. They characterize neobaroque stylistics in typological parallels in compositions of different national schools and original incorporation of the main parameters of the style.

In particular here are analyzed neobaroque pieces in interpretations of German composers – from Hindemith to “new Leipzig school”. Especially, the accent is made upon not widely-known in Ukrainian sources figures (J.N.David, W.Fortner, H.W.Henze), French (A.Russel, D.Milhaud), Italian (A.Casella, G.Malipiero), the whole range of features in the works of Polish (B.Szabelski, S.Laks, R.Spisak), Czech (B.Martinu), Baltic (J.Juzeliunas, V.Barkauskas), Russian (M.Starokadomskij, V.Zaderatskij, D.Shostakowich). Some remarks deal with baroque receptions in the works of other stylistic trends (from polystylistic to jazz).

**Key words:** baroque, restoration style, neobaroque, historicismus, neobaroque trend, the Ukrainian music of the second half of the 20<sup>th</sup> century.



---

Підписано до друку 19.12.2003р. Формат 60×90/16.

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

Тираж 100 прим. Зам. № 269.

---

**“АВТОРЕФЕРАТ”**

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

т. 578-04-14, 294-71-27.

454409

57.573  
АВ 57.573

ПЕРЕД

МИСТ