

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

ШЕПЕЛЕНКО НАТАЛІЯ БОРИСІВНА



УДК 783.3.071.1 (4– 15+477) «16/20»

**ВТІЛЕННЯ ЖАНРОВОГО КАНОНУ ОРАТОРІЇ
У ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ І ВІТЧИЗНЯНИХ
КОМПОЗИТОРІВ XVII-XXI століть**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

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

Харків – 2018

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Міністерства культури України.

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
Шаповалова Людмила Володимирівна,
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Самойленко Олександра Іванівна,
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової, проректор
з наукової роботи

кандидат мистецтвознавства, професор
Серганюк Любов Іванівна,
Прикарпатський національний університет імені
В. Стефаника, завідувач
кафедри хорового диригування

Захист відбудеться «22» листопада 2018 року об 11.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13, ауд.58.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13.

Автореферат розісланий «20» жовтня 2018 року.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Чернявська М. С.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Обґрунтування вибору теми дослідження. У сучасному музикознавстві жанр ораторії постає як форма існування музики в соціумі та звуковиявлення людського духу. У своїй онтологічній цілісності жанр містить певний інформативний код; тож жанровий підхід у вивченні та сприйнятті музики дає уявлення не тільки про норми музичної мови, але й про комунікативну ситуацію, запрограмовану в даному жанрі, його місце в системі цінностей музичної культури.

Пройшовши чотиривіковий шлях, ораторія на кожному етапі розвитку піддавалася перевтіленням, що пов'язано з підміною естетичних цінностей картини світу (з теоцентричної на антропоцентричну). Якщо генеза ораторії «закладена» на теоцентризмі доби Середньовіччя і бароко, то вже в творчості композиторів віденського класицизму відчутна тенденція до секуляризації жанру. З одного боку, ораторія як маніфестант епохи являє собою провідний жанр музичного мистецтва західноєвропейської культури Нового часу. З іншого боку, в умовах вокально-хорової культури колишнього СРСР саме ораторія трансформувалася в ідеологічний маніфест (численні зразки ораторій «великого стилю» (І Воробйов) колективний твір «Жовтневий Шлях», «Слава Радянській Армії» Р. Глієра, «Герої Сталінграду» В. Сорокіна, «Ленін в серці народному» Р. Щедрина, «Люблячий тебе, Ульянов» В. Бібіка тощо). У Спільноті композиторів України були поширені спеціальні замовлення на партійну тематику (так звані «датські» опуси), що стимулювали радянських митців до усвідомлення ролі партійності і народності їх мистецтва. Звідси необхідність постановки проблеми жанрового канону ораторії та критичного перегляду традиційних поглядів істориків музики радянської школи на поезику і онтологію жанру на тлі певного «старіння» фундаментальних досліджень цього жанру.

Актуалізація теми обумовлена трьома причинами: 1) *історико-соціокультурна* – пов'язана зі зміною науково-світоглядних парадигм сучасної гуманітаристики; 2) *теоретико-методологічна* – спричинена недостатньою мірою вивченості теорії жанру ораторії як складової загальної теорії жанру, що узагальнює шлях європейської традиції від генези та кристалізації (зокрема, романтичних зразків жанру XIX століття в творчості Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Р. Шумана, Г. Берліоза) до новітніх форм її втілення; 3) *жанрово-комунікативна* – вказує на місію ораторії в контексті композиторської практики XX – XXI ст. як «повернення» образу людини Віри (*homo credens*) та ствердження її позицій як «титульного» в системі концептуальних жанрів музичної культури сьогодення.

Отже, узагальнення досвіду різних композиторських рішень в жанрі ораторії (за чотири століття) стає підґрунтям створення теорії жанру ораторії, розробка якої є надзавданням сучасної вітчизняної музикології.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-

дослідницької діяльності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол №4 від 01.12.2011р.). Зміст дисертації відповідає комплексній темі ХНУМ імені І. П. Котляревського «Інтерпретологія як інтегративна наука» (протокол №3 від 30. 11. 2017 р.).

Мета дослідження – обґрунтувати жанровий канон ораторії на основі вивчення історичних шляхів її розвитку, в якому відображається образ людини Віри, та трансформацію його сучасного буття у композиторській практиці ХХ – ХХІ століть.

Завдання, обумовлені метою дослідження, затребували алгоритм, покладений в структуру роботи:

- систематизувати наукові джерела з питань історичної еволюції жанру ораторії (в її зв'язках з контекстом західноєвропейської культури);
- розкрити генезу ораторії й інші жанрові впливи на її становлення та остаточне формування жанрового канону;
- проаналізувати сюжети, які обиралися для творення ораторій, та виявити сюжетну типологію жанру;
- розробити жанровий канон ораторії задля моделювання культурної самосвідомості доби бароко і класицизму, та на цій основі розробити авторську методику аналізу ораторії;
- охарактеризувати художню концепцію та музичний хронотоп ораторії «Ілія» Ф. Мендельсона як зразка романтичної ораторії;
- висвітлити специфіку музичної драматургії «Втрачений рай» А. Рубінштейна як втілення західноєвропейського жанрового канону;
- виявити трансформацію ораторії через композиторську інтерпретацію та стильове мислення носіїв жанрової традиції в останню третину ХХ – початку ХХІ століть;
- визначити міжжанрові впливи ораторії та її взаємодію з позамузичними чинниками в контексті української національної картини світу.

Об'єкт дослідження – ораторіальний жанр в контексті музичної культури Західної Європи Нового часу; **предмет** – жанровий канон ораторії та його трансформація у композиторській практиці ХХ – ХХІ століть.

Матеріал дослідження. Для розкриття жанрового канону та його сучасної екзистенції обрані репрезентативні в різних історичних контекстах зразки жанру, що розкривають динаміку його композиторської інтерпретації: «Ієвфай» Дж. Каріссімі, «Ілія» Ф. Мендельсона, «Втрачений рай» А. Рубінштейна, «Київські фрески» І. Карабиця, «Адамів Плач» А. Пярта.

Методи дослідження спираються на міждисциплінарну взаємодію загальних та спеціальних підходів сучасної музикології та гуманітаристики:

- *історико-генетичний* – слугує підставою для дослідження історичних передумов та еволюції ораторіального жанру;
- *жанровий* – розкриває усвідомлення типологічних процесів в жанрі ораторії ХХ – ХХІ ст.;
- *структурно-функціональний* – диктує композиційне і смислове влаштування музичного твору і його розуміння як художнього цілого;
- *історико-стильовий* аналіз, що відображає природу музичного твору в аспекті авторського світогляду, з одного боку, а з іншого – широкого історичного контексту;
- *семантичний* аналіз розкриває специфіку організації музичної мови як семіотичної системи в аспекті жанрово-стильового моделювання обраних творів;
- *системний* – поєднує в собі індуктивний, дедуктивний, порівняльний, методи моделювання.

Теоретична база. При формуванні теорії жанру ораторії задіяні праці з фундаментальних напрямів музичної науки ХХ – ХХІ століть:

- *історія жанру ораторії*: найфундаментальніша англійська монографія в чотирьох томах Х. Смітера, іноземні монографії А. Шерінга, Р. Шніцлера, В. Хічкока; російськомовні та україномовні – Л. Арістархова, К. Берденнікова, М. Браїловський, Д. Волов, І. Горна, Р. Грубер, І. Гулеско, М. Друскін, Л. Зайцева, В. Кадочніков, Г. Калошина, Ю. Келдиш, А. Кірхер, Л. Кириліна, В. Конен, Г. Консон, В. Кривженко, Т. Ліванова, О. Панкратова, В. Панфілова, Л. Раппопорт, Е. Розенов, А. Терещенко, О. Фадєєва, І. Федосєєв, А. Хохловкіна, О. Цехмістро, Р. Ширинян, З. Юферова;
- *теорія жанру та стилю в музиці* (М. Арановський, М. Бахтін, Л. Березовчук, Н. Горюхіна, Ю. Євдокимова, О. Комарницька, А. Коробова, М. Лобанова, В. Медушевський, М. Михайлов, Є. Назайкінський, О. Самойленко, С. Скребков, О. Соколов, А. Сохор, В. Цуккерман, Л. Шаповалова, С. Шип);
- *історія культури та соціологія музики* (С. Аверінцев, В. Гілярова, архимандрит Нікофор, Ф. Росс, П. Сахаров; Г. Сковорода, Т. Хілс).

Як базові матеріали використані монографії та статті, присвячені творчості композиторів, які працювали в жанрі ораторії: А. Альшванг, Л. Баренбойм, Г. Ворбс, В. Дамс, М. Іванов-Борецький, Л. Кириліна, Л. Кияновська, Ю. Кремльов, Й. Купер, Р. Лендон, Л. Новак, Р. Роллан.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в сучасному музикознавстві *вперше*:

- систематизовано наукові джерела з питань жанру ораторії (в її зв'язках з контекстом західноєвропейської культури);
- змодельовано жанровий інваріант ораторії як маніфестанта масової свідомості барокової і класицистичної епох;

- запропоновано структурно-семантичний інваріант жанру, ядром якого постає людина віруюча – *homo credens*;
- розкрито художню концепцію та музичний хронотоп ораторії «Ілія» Ф. Мендельсона як зразка романтичної традиції жанру;
- виявлено закономірності жанрового канону ораторії А. Рубінштейна «Втрачений рай», як зразка втілення західноєвропейської культури;
- узагальнено сюжетну типологію жанру;
- надано аналіз маловідомої ораторіальної композиції «Адамів плач» А. Пярта;
- осмислено шляхи трансформації ораторії на ґрунті композиторської інтерпретації носіїв жанрової традиції в культурі ХХ-ХХІ ст.;
- розроблено авторську методику аналізу ораторії як жанрового канону для подальших екстраполяцій в царину новітньої композиторської практики країн Заходу та Сходу.

Практична значимість отриманих результатів полягає у можливості використання матеріалів дисертації у навчальних курсах з «Історії світової музичної культури», «Аналізу музичних творів», «Музичної інтерпретації» для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладах України, а також у процесі виконавської роботи над ораторіями в практиці хорових колективів.

Апробація результатів дослідження відбувалась на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Просторово-часова організація фактури у багатоголосі музичної творчості: дванадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики» (Київ, 2012), «Актуальні проблеми музичної педагогіки і виконавського мистецтва» (Ялта, 2013), «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків 2014, 2018), «Молоді музикознавці України» (Київ, 2013,2014).

Публікації. Основний зміст та результати дисертації розкрито у 8 публікаціях; з них – чотири статті у фахових виданнях, затверджених МОН України, одна – у міжнародному періодичному виданні «Музикознавство» (РФ), а також тези доповідей двох міжнародних та всеукраїнських наукових конференцій.

Структура роботи Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів (9 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (22 сторінки, 273 покажчиків; з них – 36 іноземними мовами) та двох Додатків (Додаток А містить нотні приклади). Загальний обсяг дисертації складає 219 сторінок, з них основного тексту – 173 сторінки.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

Вступ містить визначення об'єкту й предмету дослідження, його мети та завдань. Сформульовано теоретичну базу, методи аналізу, наукові і практичні результати, а також відомості щодо апробації, публікацій та структури роботи.

У **Розділі 1 «ЖАНР ОРАТОРІЇ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ: ІСТОРИЧНИЙ ТА ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС»** представлено коло проблем, пов'язаних з жанром ораторії з кінця XVII по XIX століття. Наявні музикознавчі джерела вивчення ораторіальної традиції висвітлено під кутом зору теоретичного моделювання композиторського втілення жанру на національному підґрунті західноєвропейських шкіл кінця XVII – XIX ст.

У **підрозділі 1.1 «Етимон. Дефініції. Жанрова генеза»** виявлено витoki жанру, опрацьовано термін «ораторія», її етимон, що пішов від назви приміщення, в якому збирались люди для моління (лат. «*oro*» – «говорю, молю»), вже містить вказівку на спосіб комунікації (міжособистісну і богоспількування).

Вказано на наявність проблеми термінологічної розбіжності, оскільки ораторія отримала безліч різних назв. Наприклад, «діалог», «лауда», «духовна трагедія» («*tragedia sacra*»), «священний твір» («*componimento sacro*»). Так, Х. Смітер зазначає, що у репертуарних списках того часу зустрічаються й інші дефініції: *dramma sacro per musica*, (*i*)*storia sacra*, *azione sacra*, *azione sacra per musica*, *azione tragica per musica*, *componimento drammatico per musica*, *oratorio*. У сучасному значенні термін «ораторія» затвердився значно пізніше генези жанру – у другій половині XVIII ст.

У формуванні жанру ораторії виявлені певні етапи, пов'язані з фігурантами композиторської творчості. По-перше, зародження жанру в молитовних зібраннях Ф. Нері (що надихали і залучали до усвідомленого життя якомога більше число мирян); завдяки цьому вперше духовно-музична драма була відокремлена від сцени, підкорялася духовно-виховним цілям і доручалася композитору-митцю.

По-друге, кристалізація жанру пов'язана з твором Е. де Кавальєрі «Душа й тіло» (1600), виконаний сценічно у римській Новій Церкві, являючи масштабний драматичний твір, де сольні складові покладені на музику в новому монодичному стилі. Не менш важливими стали ораторії Дж. Ф. Анеріо (близько 1567-1620), зокрема, збірка діалогів «*Teatro armonico spirituale di madrigali*» (1619), у якій 94 твори з «Театру гармонії і духу» на поетичні тексти є драматичними ораторіями, заснованими на біблійних сюжетах. Нарешті, заключний етап стабілізації жанру пов'язаний з творчістю Дж. Каріссімі і зобов'язаний двом різновидам ораторії – *volgare* і *latino*. Вони значно відрізняються, що виражено у вербальному тексті: в ораторії *volgare* – поетична, італійська; в ораторії *latino* – прозаїчна, латина.

У **підрозділі 1.2 «Основні етапи розвитку жанру кінця XVII – XIX століть: історіографія питання»** міститься огляд розвитку ораторіальної традиції вказаного у даній період (за критеріями національної традиції), із стратегічною метою

моделювання її жанрового канону. Так, за свідченням дослідників у *неаполітанській* версії ораторії, яка створювалась локально випускниками консерваторії, поєднався «вчений стиль» і камерність, як наслідок відсутності хору (В. Панфілова). *Німецьку школу* (I половина XVIII ст.) репрезентують «ораторіальні страсті» (Г. Шютц «Страсті за Іоанном», «Страсті за Матфеєм», «Страсті за Лукою») і «страсні ораторії», які сприймалися як драматичний твір на поетичний текст (М. Друскін, Д. Волов).

Французьку ораторію (II половина XVIII ст.) досліджено на матеріалі творчості М. А. Шарпантьє. Автор 34 ораторій розділяв їх на *historiae* – оповіді, *cantica* – гімн, пісні; *dialogi* – діалоги, які позначені драматичними ситуаціями навколо двох чи більше діючих осіб (Х. Хічкок, М. Вороніна).

Австрійська ораторія (періоду 1640-1740 рр.) очолила верхівку жанрової ієрархії і називалася *azione sacra*, яка відіграла роль своєрідного замітника світської *drama per musica* (твори К. А. Бадія, М. А. Ціані, А. Драгі, І. Й. Фукс, А. Кальдара). За Л. Арістарховою, для неї характерними є відсутність прямих драматичних контрастів, оповідальність, значущість лірико-споглядальної компоненти та рефлексій (втілення роздумів та релігійних станів).

З точки зору історико-стильового критерію слід розрізняти поезику і мовну стилістику жанру. Музична естетика (II половина XVIII – XIX ст.) залишала першість ораторії в жанровій ієрархії доби класицизму. Починаючи з Г. Ф. Генделя (автора 32 ораторій), композитори прагнули «підняти» ораторію до ідеальної моделі світу. До певної «перфектності», на думку багатьох вчених, наблизився Й. Гайдн («Пори року», «Створення світу»).

Композиторська практика доби романтизму розширила межі інтерпретації ораторії на ґрунті розмаїття жанрових взаємодій (з оперою, піснею), а також впливів релігійно-філософських ідей того часу. Панування ідеалізму в творчості композиторів-романтиків (К. Ф. Цельтер, Ф. Шнайдер, Л. Шпор, К. Леве, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ж. Массне, Ф. Ліст, А. Дворжак) забезпечило оптимальну тотожність ораторіальних творів семантичному ядру жанру, його первісній синтетичній природі, в якому акумулюються слово і музика, світські і релігійні мотиви, прихильність канонам та свобода драматургічного мислення.

У підрозділі 1.3 «Теоретичні проблеми вивчення жанру ораторії на сучасному етапі» представлено панораму наукового осмислення теорії жанру та його окремих компонентів. На практиці і в теорії розкривають багатогранність жанрового буття музичного мистецтва за чотири століття (М. Арановський, М. Бахтін, Г. Бесслер, Л. Березовчук, Г. Калошина, Л. Мазель, А. Сохор, О. Соколов, Є. Назайкінський, Л. Рязанцева, В. Цуккерман, Т. Чернова, Л. Шаповалова). На цих засадничих підвалинах формується категоріальний апарат сучасної теорії жанру ораторії, що доповнюється розв'язанням низки проблем (вивчення окремих етапів історичної еволюції, національних традицій, різновидів сюжетів, специфіки жанрової драматургії), що нині вивчені не у відповідній повноті.

Проблеми вивчення сюжетів одна з найважливіших, адже, власне сюжет стає своєрідною точкою відліку, за якою визначається концепція й драматургія твору. Вивчення цієї проблеми варто розпочинати з типології ораторіальних сюжетів (розуміючи її невичерпність, оскільки це тема окремого дослідження): сюжети та образи Старого Заповіту(створення світу, життя перших людей, Каїн і Авель, Всесвітній потоп, Вавилонська вежа, покликання, Йосип та його брати, земля обітована); сюжети та образи Нового Заповіту (народження Христа, Іоанн Хреститель, творені чудеса, Тайна вечеря, Страсті Господні, Воскресіння та вознесіння Христа); персоніфіковані біблійні герої, сюжети міфологічні, історичні, агіографічні, трансцендентні.

Не менш важлива є *проблема внутрішньо-жанрової класифікації* ораторії, яка розглянута на прикладі ораторій Г. Ф. Генделя. Вказано, що кожен дослідник обирає свій критерій систематизації, нерідко розходячись в думках. Одні обирають принцип поділу на роди літератури, інші – ступінь наближеності до опери, сюжетну основу або емоційний аспект (на кшталт епіграфа); втім єдиної думки не існує й досі.

Проблему жанрових взаємодій ораторії розглянуто на зовнішньому рівні, як прояв синтезу мистецтв (слова і музики). Щодо внутрішніх міжжанрових взаємодій зазначено, що цей процес розпочався ближче до II-ї половини XX ст., внаслідок чого з'явилися нові жанрові міксти – опера-ораторія, ораторія-балет тощо.

Нарешті, *проблеми вивчення радянської ораторії* пов'язані, перш за все, із переоцінкою цінностей атеїстичного спрямування, коли відбулась підміна «ядра» жанрової картини світу («Бог», соборність на «вождь» і партія). Тому більшість зразків радянської ораторії втратили свою актуальність, бо майже всі вони були написані на соціальне замовлення й відповідали комуністичній ідеології.

РОЗДІЛ 2 «ТЕОРІЯ ЖАНРУ ОРТОРІЇ. КЛАСИКО-РОМАНТИЧНИЙ ЕТАП» презентує авторську концепцію структурно-семантичного інваріанту жанру, що напрацьований шляхом застосування принципу моделювання змістовних рівнів втілення жанру. На базі запропонованої методології аналізу ораторій репрезентовано типові й маловивчені зразки жанру барокового та романтичного періоду («Ієвфай» Дж. Каріссімі, «Ілія» Ф. Мендельсон, «Втрачений рай» А. Рубінштейна).

У підрозділі 2.1 «Структурно-семантичний інваріант жанру. Методологія аналізу» запропоновано дефініцію жанру ораторії як узагальнення досвіду історико-стильового розвитку жанру і відображення його ієрархічної природи.

З точки зору семіотичного підходу ораторія репрезентує образ світосприйняття Людини Віри – *homo credens* (свідомість уцерковленої людини). Структурно-семантичний інваріант ораторії базується на трьох взаємопов'язаних поняттях: «жанровий генотип», «жанрово-інтонаційний комплекс», «жанровий інваріант». У своїй триєдності вони розкривають зміст авторської концепції жанру як віддзеркалення композиторського світогляду та історико-стильового

дистанціювання жанру. Формування системи взаємодії рівнів структурно-семантичного інваріанту ораторії в контексті еволюції історико-стильових та індивідуально-композиторських принципів його втілення постає як *жанровий канон*.

Історична еволюція жанру мала наступні стадії:

- *ініціація* (генеза й кристалізація жанру, формування атрибутивних якостей, набуття них семантичної визначеності, внаслідок якої утворюється «ядро жанру»);
- *традиціоналізація* (період активного продукування з утвердженням жанрового канону на рівні мови, змісту та засобів втілення);
- *трансформація жанру* (послаблення або посилення окремих компонентів структурно-семантичного інваріанту в нових історичних умовах музичного мистецтва).

Усі зразки жанру ораторії, створені в різних історико-часових і національних контекстах музичної культури християнської цивілізації, утворюють жанрову парадигму, яка об'єднує різні жанрові версії в один умовний ряд для наукового пізнання.

Пропонована методика аналізу ораторії як жанрового канону базується на розшифруванні системи взаємодіючих ієрархічних рівнів музичного сенсу: інтонаційного, семантичного, синтаксичного та парадигмального. Такий підхід дозволяє виокремити *зовнішню* структуру ораторії у взаємодії її іманентних та константних пластів – її *жанровий генотип* (складається з характерної інтонації, драматургії та композиції; утворюється завдяки комбінаторному впливу та взаємозв'язку); *внутрішню* структуру ораторії (містить інформативний код онтологічної вертикалі «Людина – Бог» як семіотичної системи інтуїтивного осягнення макрокосмосу через мікрокосм).

У підрозділі 2.2 «**Стабілізація жанру ораторії в творчості Дж. Каріссімі. Семантичний аналіз ораторії «Ієвфай»** розглянуто стадію ініціації загальноєвропейської традиції жанру.

Характерною особливістю ораторій Дж. Каріссімі як родоначальника жанру є: драматичний зміст, образні контрасти і психологічні зіткнення, що розкриваються виключно музичними засобами, без розрахунку на гру акторів, їх зовнішність та на сценічне оформлення. Всі ці ознаки підтверджує структурно-семантичний аналіз ораторії «Ієвфай»: одночасна композиція з номерною структурою, які за сюжетним викладом можна розділити на 4 розділи, що диференціюються за принципом втілення афекту в композиції. Афект битви (героїчний пласт драматургії), перший розділ (№№1-8) пов'язаний з обітницею Ієвфая Господу (№2), а також із зображенням битви послів з аммонітянами. Афект радості презентує другий розділ (№№ 9-13), який відображає веселощі у зв'язку з перемогою над противниками (скерцозність, ігровий первень). Афект дії панує у третьому розділі (№№14-21) – це діалог Ієвфая з донькою (драматична сфера). Фінальний розділ присвячений афекту скорботи: («*Плачте, діти Ізраїлю, плачте, всі діви, і послі, дочку єдинородну в піснях сумних згадайте*» (трагедійний пласт драматургії)).

Таким чином, у ораторії «Ієвфай» кристалізується жанрова модель ораторії, в якій формуються стійкі ознаки жанрового генотипу: 1) біблійний текст у якості вербальної основи; 2) сюжетна інтерпретація у співвідношенні з церковним каноном; 3) текст першотвору транслює Історик, або *Testo* у вигляді прози; 4) великомасштабна структура; 5) переважання декламаційного первня над мелодичним; 6) специфікована ораторіальна інтонація – наративна, стримано-узагальнений речитатив; 7) домінування хорових епізодів над сольними; 8) принцип комунікації – спілкування парафіян з Богом (духовна вертикаль).

Щодо традиціоналізації жанрового канону, вказано, що ця стадія склалася у творчості Г. Генделя. Представники класико-романтичної доби успадкували його традицію, про що йдеться у наступних аналітичних розділах.

У підрозділі 2.3 «Драматургічні засади ораторії «Ілія» Ф. Мендельсона» (музичний хронотоп)¹ доведено, що усвідомлення жанрового канону ораторії на етапі традиціоналізації неможливе без розуміння ролі біблійної символіки, увиразненої в музичній мові у той чи інший спосіб.

Драматургія ораторії «Ілія» Ф. Мендельсона являє собою чітку номерну структуру з ознаками наскрізного розвитку. Драматургія циклу відповідно авторській вказівці складається з двох масштабних частин, кожна з яких поділяється на сцени. В першу частину входять: засуха та голод (№ 1-5), у вдови (№ 6-9), суперечка з жрецькими Ваала (№ 10-18), молитва про дощ (№ 19-20); в другу – у царя Ахави (№ 21-25), Ілія в пустелі (№ 26-29), Ілія на горі Хороб (№ 30-37), вознесення на небо (№ 38). Сцени поєднуються за сюжетно-тематичним принципом. Епілог (№39-42) містить пророцтво Ілії про пришествя Месії (сміслова кульмінація). Така будова твору – великомасштабна композиція, наративна драматургія, поступальність сюжетної лінії, переважання мовного первня над мелодійним і повільних темпів – підтверджує структурно-семантичний інваріант. Отже, жанровою «віссю» ораторії «Ілія» Ф. Мендельсона є триєдність біблійної символіки, онтодіалога (вертикальний принцип Богоспілкування) і сакрального хронотопу (вічність), яка утілює сутність ораторії як жанрової моделі світу.

У підрозділі 2.4 «Сміслові константи жанру ораторії: закони циклічності на прикладі ораторії «Втрачений рай» А. Рубінштейна» розглядається принцип спадкоємності жанрового канону в творчості російського композитора на ґрунті порівняння із західноєвропейською традицією.

Ораторія «Втрачений рай» А. Рубінштейна – великомасштабна композиція з трьох частин, що містять основні семантичні етапи розвитку. В першій дається експозиція основних образів (№№1-4), протиставляються небесні образи (Бог, небесні духи), і темні сили (Диявол, бунтівні духи); зіткнення конфлікту (№5) і його

¹ Музичний хронотоп як система ознак часопросторової організації, водночас слугує методом наукового моделювання жанру ораторії в історичному вимірі, як увиразнення епохального стилю, з одного боку, й синтез екстра- та інтрмузичних важелів мистецтва в індивідуальному композиторському стилі – з іншого.

розвиток (№№6-11). Якщо друга частина повністю присвячена світлим образам, створенню природи і людини (№№12-20), то третя – образам бунтівних духів, сцені вигнання Адама і Єви з Раю.

Музичному мисленню А. Рубінштейна притаманні універсальні європейські «константи». Так, драматургія «Втраченого раю» відрізняється, з одного боку, монолітністю художнього цілого, а з іншого – еkleктичністю жанрової стилістики. Виявлено творчі паралелі у трактуванні ораторії, як з попередниками (Г. Гендель, Й. Гайдн), так і сучасниками (Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, Р. Шуман). З творчим методом Г. Генделя А. Рубінштейна зближує трактування сюжету (Старий Завіт, з його могутнім епосом, який малює картини народних страждань і тріумфів). Рис гайднівської ораторії виявляються у симфонізації циклу. Тричастинна композиція «Втраченого раю» порушує традиції двочастинної італійської, або одно- (дво)частинної німецької ораторії, тим самим даючи можливість порівнювати її з симфонічним циклом. У концепції ораторії «Втрачений рай» виявлено синтез функцій *homo credens agens*, *homo credens sapiens*, *homo credens communis*. Відсутній лише образ *homo ludens*, оскільки це амплуа не властиве для ораторії у її семантичному просторі.

Таким чином, художній світ проаналізованого твору А. Рубінштейна свідчить про спадкоємність і певну «канонізацію» західноєвропейської традиції на російському ґрунті. Однак структурно-семантичний інваріант жанру не набув в ораторії російського композитора рис національної специфіки. Втім, функціональний аналіз виявив пошукуваний жанровий канон, ядром якого є присутність у сюжеті та інтонаційній драматургії твору принципу онто-комунікації «Бог – людина».

У Розділі 3 «ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРОВОГО КАНОНУ ОРАТОРІЇ В ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ» визначено два основних вектори розвитку жанру. Перший розкрито через осучаснення музичної мови, засобів авторського висловлювання, ускладнення жанрово-композиційної будови («Київські фрески» І. Карабиця); другий – пов'язаний з тенденцією *nova musica sacra* із поверненням до духовно-релігійного первня ораторіальної традиції (на прикладі «Адамового плачу» А. Пярта).

У підрозділі 3.1 «“Київські фрески” І. Карабиця: жанрова картина світу» обраний твір розглянуто з кількох точок зору: від виокремлення семантичного «стрижня» у заплутаному «мережеві» жанрових взаємодій музичної мови до обґрунтування жанрового імені «Київські фрески».

«Київські фрески» побудовані на взаємодії чотирьох концептуальних жанрів. Так, кіно у творі реалізується на зовнішньому (візуальному) рівні: відеоряд, який пропонують постановники, супроводжує лише два номери: № 10 «Київські дзвони» (транслюються кадри воєнної хроніки) та № 11 «Ти невмируще серце України» (кадри зруйнованого Києва, його відбудови). Однак вплив кіномонтажу проникає на

більш глибокі рівні драматургії твору: кадровість, калейдоскопічність є головними важелями смислового розвитку, а також основним принципом формоутворення.

Від оперного жанру «Київські фрески» успадкували сюжетність, сценічну постановку (хоча й мало динамічну), з мінімальною театральною грою солістів, або ансамблевих номерів, тільки костюми й вокальне втілення. Хор взагалі не бере участі в постановці, він лише утворює сценічний пласт, який протягом твору незмінний. Вплив жанру «музичної фрески» можна віднайти в глобальності ідеї, в монументальності твору, в «живописності» музичної мови. Від ораторії – хор, як головний герой дії, який понад усе, являється «інструментом» втілення соборної ідеї-концепту «МИ» (№ 12 «Чуття єдиної родини»), що формує масову свідомість і відбиває її духовну єдність. Не менш важлива роль Читця, який розтлумачує духовні істини, дає настанови зміцнює нарративну лінію.

Засадничого значення в цьому творі І. Карабиця набуває відтворення національної картини світу, яка дає змогу дослідникам підняти завісу авторського змісту твору та його сакрального значення. Її витoki – у філософії Г. Сковороди, поезії Т. Шевченка, пізніше доповнюються світоглядом П. Тичини раннього періоду творчості. В цілому формується уявлення про довершеність художньої концепції ораторії геніального митця, яка відповідає духовній висоті релігійного змісту української картини світу минулого і сьогодення.

Структура ораторії складає 12-частинну композицію, у якій в ході дослідження були виявлені стабільні риси. Однією з констант є рівноправне розподілення функціональної вагомості між учасниками драматургічного процесу – читець, хор, солісти, оркестр: усі в рівній мірі сприяють наскрізному розвитку та мають чітко окреслені функції. Друга константа – підхід композитора до відтворення архаїчної величі Історії через застосування широких інтервальних «стрибків» по горизонталі та унісонів по всіх регістрах по вертикалі одночасно, утворюючи сакральний хронотоп. Не менш значущі ознаки жанрової стилістики – органні пункти, лади народної музики, архаїчні кварто-квінтові комплекси – доволі широкий арсенал засобів для зображення відчутної відстані: від «сивої» давнини до сучасності. На це вказує і текст лібрето: наприклад, використання Б. Олійником власних поетичних висловів й старовинних зворотів церковно-слов'янської мови (з Великоднього тропаря, Молитви оптинських старців): *«луна віків»*, *«дні грядущі із минувших днів»*, *«смертю смерть поправ»*, *«і день прийдешній»*, *«хори вічності»*.

У підрозділі 3.2 «Ораторія “Адамів плач” А. Пярта: повернення до витоків» розглянуто феномен твору А. Пярта, що криється у цілісній системі взаємодії індивідуально-психологічних, творчих, світоглядних установок і ціннісних орієнтирів творця, які спрямовані на духовний тип комунікації – унікальний в контексті музичної культури перетину II-III тисячоліть.

Жанрові особливості «Адамового Плачу» полягають в тому, що у самій партитурі взагалі немає авторських вказівок щодо приналежності до будь-якого жанру. В самій вже назві є жанрове ім'я, яке належить до одного з найдавніших

літературних жанрів, що характеризується лірико-драматичною імпровізацією на теми нещастя, смерті і втілюється як в віршах, так і в прозі.

При порівнянні жанрової семантики плачу і ораторії, нескладно визначити загальні ознаки, які знаходяться, перш за все, в духовній семантиці, наративному тоні, діалогічному принципі, що дає змогу стверджувати: плач і ораторія співвідносяться як жанри-супутники. Структура ораторії представлена розгорнутою одночастинною композицією з кодою, де смисловою одиницею є, перш за все, *строфа*, відповідна середньовічній текстовій формі. Величезну роль в драматургії «Адамовому плачі» відіграють паузи, оскільки тема тиші в сучасному композиторському просторі набуває особливої значущості і знаковості страждання.

Оскільки метро-ритмічна організація нерозривно пов'язана з синтаксисом, не доводиться дивуватися тому, що при аналізі мелодійних ліній хорових партій в ораторії неможливо виявити періоди, речення, мотивні групи і мотиви. Тактова риска в партитурі «Адамового Плачу» не означає, що за нею йде метричний акцент, але вказує на те, що за нею починається наступне слово й, відповідно, нова синтаксична ланка мелодійної лінії. Саме слово породжує ту первісну музично-синтаксичну єдність, яка схожа на середньовічні невми. Кожна з них являє інтонаційний жест, який об'єднує від 2-3 (найчастіше) до 6-7 нот. При цьому на один склад вербального тексту доводиться одна нота, розспівування складів не використовується, як в силабічній манері середньовічного церковного співу.

Отже, в композиторській практиці XX-XXI століть жанровий канон ораторії не зазнав значних змін: навпаки, зберіг та примножив його. Тож актуальність жанру зберігається й донині, про що свідчить сучасне звернення молодих композиторів до цього фундаментального жанру з глибинною генезою, оскільки, на наш погляд, така затребуваність жанру неодмінно пов'язана з постійною потребою людства у Богоспілкуванні. Саме тому ораторії будуть створюватися й надалі, увиразнюючи універсалізм цього жанру, як картина світу *homo credens*.

Висновки містять відповіді на поставлені завдання та аналітичні узагальнення стосовно теорії жанру ораторії в сучасній музикології.

1) Історичний шлях ораторії демонструє *внутрішню стабільність* жанру, де на онто-генетичному рівні діє *діалог* як прояв духовної комунікації «Людина-Бог». Таке жанрове ядро залишається незмінним: від перших зразків ораторій Дж. Каріссімі – до сучасних ораторій А. Пярта. Потужне й насичене буття жанру, розширення його семантичних та географічних обріїв демонструє сучасні зразки індійської, японської, китайської музики, де діє принцип спілкування «людина-Бог» як віддзеркалення східних віросповідань. Проаналізовані ораторіальні зразки дали змогу зафіксувати структурно-семантичний інваріант жанру. У такий спосіб у дисертації змодельовано жанровий канон ораторії, семантичним ядром якого постає образ *людини віруючої (homo credens)* як маніфестанта культурної самосвідомості бароко (на прикладі «Ієвфай» Дж. Каріссімі).

2) Запропоновано авторську методику аналізу ораторії як типової структури зі своєю історично сталою жанровою семантикою. Структурно-семантичний інваріант ораторії має три стабільні складові, що визначаються на слух: *вокально-речитативна, оркестрова і вербальна*. Будь-який рух в той чи інший бік відводить ораторію в інший жанровий вимір (чи то оперний, або симфонічний, або театральний). Внутрішня форма жанру відповідає за суто ораторіальний спосіб інтонування (хоровий, речитативно-декламаційний), тип драматургії (наративний, епічний, епіко-драматичний) та композиції (масштабність, багатоскладовість, самодостатність внутрішніх розділів).

3) Семантичний аналіз обраних творів уможливив розуміння *традиціоналізації* жанру. Перша стадія, пов'язана з творчістю Дж. Карісімі, – *ініціація* жанру (генеза), формування його атрибутивних властивостей й набуття семантичної визначеності, внаслідок якої утворюється «семантичне ядро» жанру. На прикладі ораторії «Ієвфай» обґрунтовано теоцентричну картину світу (в центрі якої – самосвідомість культури *homo credens*) та намічено основні типи драматургії подальшої екзистенції жанру:

- *епічний*: зміст невід'ємний від подій минулого, конкретної історичної доби, з елементами героїчного пафосу, монументальності;

- *драматичний*: жанровими умовами драми слугують три обов'язкових чинника: конфлікт, єдина дія та «драматичний вузол» обставин і подій; в центрі уваги постає *герой* зі своїм характером та становищем у соціумі, в основі світосприйняття – антиномічність (добро-зло, життя-смерть, Бог-Людина). Герой здатен до самопізнання і глибокого відчуття, приречений на страждання; отже, стає символом страждання цілого народу, що втілює собою духовний ідеал (колективність, соборність).

Другий період (починаючи від ораторій Г. Ф. Генделя – до романтичних зразків) – продуктивний розвиток та активне функціонування, в ході якого реалізуються змістовні можливості *жанру як способу моделювання картини світу*, наслідком чого є його розквіт («канонізація»). Так, ораторія «Ілія» Ф. Мендельсона продовжує лінію монументальних, епіко-наративних ораторій Г. Ф. Генделя на сюжети зі Старого Заповіту з розгорнутим хором і речитативом як основним рушієм музичної драматургії.

Жанрова драматургія ораторії А. Рубінштейна «Втрачений рай» оновлюється за рахунок симфонізації циклу. Констатуємо, що твори Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Г. Берліоза, Ф. Ліста, А. Рубінштейна засвідчили стильове розмаїття, в якому структурно-семантичний інваріант залишається усталеним, втім його зміст інтонаційно збагачується, жанровий канон стає індивідуалізованим.

Третій період позначений незворотною «модернізацією» жанру: послаблення (або посилення) окремих компонентів структурно-семантичного інваріанту призводить до преображення жанру в нових соціокультурних умовах музичного

буття (в тому числі через впровадження новітніх технік композиції). Як наслідок, народжується нова жанрова стилістика.

4) Проаналізовано ораторіальні сюжети в аспекті типологізації: від народження жанру – до сучасних зразків.

На прикладі ораторії-опери «Київські фрески» І. Карабиця виявлено філософське-релігійне підґрунтя української національної картини світу, в основі яких лежать культурні архетипи: **персоналізм** – *Дніпро*, який для авторів був дійсно священним символом України, *народ* (крім того, у поемі «Золотий гомін» цей образ сприймається як персона, з індивідуальною національною картиною світу); *Кий*, *Щек*, *Хорив та Либідь* – представлені «названими» батьками величного міста, *Андрій Первозваний*, який освятив Київські землі, *генерал Ватутін* – один з командувачів 1-го Українського фронту, які брали участь у битві за Дніпро та звільненні Києва; **глибинний оптимізм**, який пронизує всі етапи української історії і саме завдяки йому українська культура змогла вижити в жахливих умовах бездержавності («золотий гомін», «голуби», «сонце», «години радості і сміху»), у сфері християнських уявлень глибинний оптимізм українця знаходить себе у світлій апокаліптичності – переживанні метафізичного «кінця світу» як створення кращого буття; **кордоцентризм**, який виражає переважання *серця* над розумом. У «Київських фресках» цей принцип є чи не найвагомішим: йому співзвучні ментальні риси національної психології, як сентименталізм, чутливість, любов до природи, пантеїзм. Три архетипи (Бог, Душа, Час) увиразнюють систему координат філософії «Київських фресок», де горизонталь традиційно уособлює Час історії, а вертикаль – комунікацію «Бог-людина». Трансформація ораторіального канону в «Київських фресках» відбувається за рахунок жанрових взаємодій, мікстів, де композитор поєднує п'ять жанрів: ораторію, оперу, балет, кіно, музичні фрески. Як наслідок, ораторія зазнає нових форм презентації, як на візуальному, так і музичному рівнях. Хоча в повній мірі розкривається лише жанровий канон ораторії, а інші семантико-комунікативні впливи доповнюють, оновлюють та призводять до його трансформації.

5) На прикладі ораторії А. Пярта «Адамів плач» стає очевидною *камернізація* жанру: великий цикл стискається до одночасності, домінує барочний склад оркестру, апелюючи до діалогу культур, відбувається повернення до біблійного сюжету та сакрального часопростору.

Однак, не дивлячись на потужні зовнішні зміни у музичній комунікації, внутрішня форма жанру залишається стабільною: соборно-наративний тип драматургії, в її поетапному сходженні по онтологічній вертикалі (людина – Бог; долішне – горішне); переважання повільних темпів, де величезна роль приділяється паузам, концепту «*тишиі*»; верховенство мовленнєвого первня над мелодичним, що проявляється в хоровому речитативі, формуючи стійкий інтонаційний комплекс ораторіального способу висловлювання; оркестрова партія (струнний оркестр) виконує кілька функцій: 1) акомпануча підтримує слово-Логос, 2) індивідуалізована

стосується партії оркестру як окремого організму, що утворює смисловий дисонанс між стриманою неквапливою ходою хорових тем і оркестром з осучасненою гармонічною мовою і гострими ритмами (як відбиття швидкоплинності соціуму).

Структурно-семантичний аналіз «Адамового плачу» А. Пярта виявив єдність трьох принципів, що становлять жанровий канон ораторії: наявність біблійної символіки (плач як покаєння), онтодіалог (Богоспількування) і сакральний хронотоп (Вічність).

Отже, жанр ораторії пройшов складний і насичений шлях, вийшовши з невеличких ораторій (приміщень), пізніше з-під «тіні» італійської опери, має багато прототипів, жанрів-супутників, різновидів. Втім ораторія, балансуючи між релігійними (XVII – XVIII ст.) і світськими чинниками впливу (XIX ст.), очолила «верхівку» загальної жанрової ієрархії музичної культури і в XX столітті. З одного боку, вона стала найбільш затребуваним жанром «великого стилю» радянського доби; з іншого – свідченням духовної рефлексії митців, які здійснили в умовах духовної кризи суспільства відродження молитовного «ядра» жанру ораторії (А. Пярт).

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Кусая Н. Становление структурно-семантического инварианта оратории в творчестве Д. Кариссими. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : збірник наукових праць. Харків : Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2012. Вип. 1. С. 143-17.

2. Шепеленко Н. А. Пярт «Плач Адама»: к проблеме трансформации жанра оратории. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти Когнітивне музикознавство*: збірник наукових статей. Вип. 40. Харків, 2014. С.142-156.

3. Шепеленко Н. «Оратория “Потеряный рай” А. Рубинштейна как отражение западноевропейской традиции. *Київське музикознавство*: збірник статей. Київ, 2014. Вип. 49. С. 159-168.

4 Шепеленко Н. Оратория «Иеффай» Дж. Кариссими: становление жанрового инварианта. *Вестник музыкальной науки*. Новосибирск, 2014. Вып. №4 (6). С.48-54.

5. Шепеленко Н. Ораторія як жанрово-сміслова модель світу у західноєвропейській традиції. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка* : збірник статей. Тернопіль, 2014. Вип. 3. С.168-174.

6. Кусая Н. Претворение жанрового канона в оратории Ф. Мендельсона «Илия» *Когнітивне музикознавство-3* : матеріали магістерських читань, Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2011. С.12-20.

7. Шепеленко Н. Воплощение жанровой модели оратории в «Плаче Адама» А. Пярта. *Молоді музикознавці України* : тези XV міжнародної науково-практичної

конференції (3-5 січня 2013). Київ : Київський Інститут музики ім. Р.М. Глієра, 2013. С. 175-177.

8. Шепеленко Н. Оратории А. Рубинштейна в контексте западноевропейской традиции жанра. Молоді музикознавці України : тези XVI міжнародної науково-практичної конференції (8-10 січня 2014). Київ : Київський Інститут музики ім. Р.М. Глієра, 2014. С. 207-208.

АНОТАЦІЇ

Шепеленко Н.Б. Втілення жанрового канону ораторії у творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII-XXI століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю «17.00.03 – Музичне мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2018.

Дисертацію присвячено розробці теорії ораторії як складової загальної теорії жанрів західноєвропейської та вітчизняної культури. На ґрунті аналізу історичних шляхів розвитку ораторії сформовані уявлення про жанровий канон і жанрову картину світу, в якій втілено образ людини Віри. Три дискурси – історико-культурний, теоретико-методологічний, жанрово-комунікативний (онтодіалог) – розкривають концепцію дослідження.

Жанр ораторії, вийшовши з невеличких ораторій (приміщень), пізніше із-під «тіні» італійської опери, подолав складний чотирьохвіковий шлях. Нині він має багато різновидів, жанрів-супутників. Втім ораторія, балансуючи між релігійними (XVII – XVIII ст.) і світськими впливами (XIX ст.), очолила один з найвищих щаблів жанрової ієрархії музичної культури в XX ст. З одного боку, вона стала найбільш затребуваним жанром «великого стилю» радянської доби, а з іншого – свідченням духовної рефлексії митців, які відродили в соціокультурних умовах XXI століття жанровий канон ораторії (А.Пярт).

Ораторія постає об'єктом композиторської інтерпретації (в її зв'язках з контекстом західноєвропейської культури). Матеріалом для апробації слугували ораторії «Левфай» Дж. Каріссімі, «Ілія» Ф. Мендельсона, «Втрачений рай» А. Рубінштейна, «Київські фрески» І. Карабиця, «Адамів плач» А. Пярта. Як наслідок, виявлено жанровий канон ораторії, який у творчій практиці кінця XX-XXI століть отримав історичне відродження «духовно-молитовного» ядра та розмаїття композиторської інтерпретації.

Ключові слова: ораторія, жанровий канон, homo credens, структурно-семантичний інваріант, ініціація, традиціоналізація, трансформація, християнська символіка, жанровий хронотоп.

Шепеленко Н.Б. Воплощение жанрового канона оратории в творчестве западноевропейских и отечественных композиторов XVII-XXI веков. – Квалификационная научная работа на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности «17.00.03 – Музыкальное искусство». Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, Харьков, 2018.

Диссертация посвящена разработке теории оратории как составной общей теории жанров западноевропейской и отечественной культуры. На основе анализа исторических путей развития оратории сформировано представление о жанровом каноне и жанровой картине мира, в которой воплощен образ человека Веры. Три дискурса – историко-культурный, теоретико-методологический, жанрово-коммуникативный – раскрывают концепцию исследования.

Жанр оратории, произошедший из небольших ораторий (помещений), из-под «тени» итальянской оперы, преодолел сложный четырехвековой путь. Ныне он имеет много разновидностей, жанров-спутников. Впрочем, оратория, балансирующая между религиозными (XVII – XVIII вв.) и светскими влияниями (XIX в.), заняла одну из высших ступеней жанровой иерархии музыкальной культуры в XX в. С одной стороны, она стала самой востребованной в жанре «большого стиля» Советской эпохи, а с другой – свидетельством духовной рефлексии художников, которые возродили в социокультурных условиях XXI века жанровый канон оратории (А.Пярт).

Оратория предстает объектом композиторской интерпретации (в ее связях с контекстом западноевропейской культуры). Материалом для апробации послужили оратории «Иевфай» Дж. Кариссими, «Илия» Ф. Мендельсона, «Потерянный рай» А. Рубинштейна, «Киевские фрески» И. Карабица, «Адамов Плач» А. Пярта. Как следствие, выявлено жанровый канон оратории, который в творческой практике конца XX-XXI веков получил историческое возрождение «духовно-молитвенного» ядра и разнообразие композиторских воплощений.

Ключевые слова: оратория, жанровый канон, homo credens, структурно-семантический инвариант, инициация, традиционализация, трансформация, христианская символика, жанровый хронотоп.

Shepelenko N.B. The embodiment of the genre canon of the oratorio in the works of Western European and domestic composers of the 17th-21st centuries.

Qualification scientific work on the rights of a manuscript. Kharkiv, 2018.

The present dissertation is devoted to the substantiation of the theory of the oratorio genre as a component of the general theory of genres. On the basis of studying the historical ways of the development of the Western European and national oratorio of the 17th-21st centuries, the ideas about the genre picture of the world and structural and semantic invariant which together help to model the genre canon of the oratorio have been

formed. The proposed theme is actualized by historical-sociocultural, theoretical-methodological and genre-communicative discourses of its research.

The scientific novelty of the obtained results is that *for the first time* in the modern musicology one has modelled the genre canon of the oratorio, the semantic basis of which is the image of a *believer – homo credens* as a manifesting person of the mass consciousness of the Baroque era (based on the example of "Jephthah" by G. Carissimi), as well as the oratorio intonation, composition and dramaturgy.

The oratorio plots have been analysed: from the birth of the genre – to the contemporary designs, which helped to develop the plot typology of the genre. The author's method of the analysis of the oratorio as a typical structure with its historically consistent genre semantics is proposed.

The structural-semantic invariant, based on the methodology of the analysis of the genre canon of the oratorio, has got three stable components, which are determined by the ear: recitative, orchestral and verbal. Any movement in one direction or another takes the oratorio to another genre dimension (whether it is opera or symphonic or theatrical). The internal form of the genre demonstrates a purely oratorio type of intonation (recitative-speech), specificity of dramaturgy (narrative, epic-dramatic) and of a composition (multipart, complete and self-sufficient nature of internal sections).

The comprehensive analysis of the genre canon makes it possible to draw some conclusions about the final *traditionalization* of the structural-semantic invariant in the evolution of the genre (from the Baroque era to the Newest Time). Thus, the oratorio has undergone several stages of the development. The first is the *initiation* of the genre (genesis), the formation of its attributive properties and the acquisition of semantic certainty (crystallization), which results in the formation of the "semantic core" of the genre. G. Carissimi's oratorio "Jephthah" clearly signifies the baroque (theological) picture of the world, which is based on the consciousness, attitude of *homo credens*.

The second period (from the oratorios by G. F. Handel to romantic samples) is a productive movement of the composer's learning of traditions, during which the meaningful possibilities of the *genre as a way of modelling the world* are realized, which results in its blooming ("the genre canon"). Thus, the oratorio "Elijah" by F. Mendelsohn continues the line of monumental, narrative works by G. F. Handel on the themes from the Old Testament with the expanded choir and recitative as the main motive for the development of the plot line. The oratorio by A. Rubinstein "The Lost Paradise", being a typical example of the adaptation of the genre-European tradition on the Russian base, is updated due to the symphonization of the cycle.

The third period is associated with the irreversible modernization of the genre: the weakening (or strengthening) of the individual components of the structural-semantic invariant leads to (conditionally) transformation of the genre in the new historical conditions of the culture of the 20th century. On the example of the oratorio-opera "Kyiv Frescoes" by I. Karabits the philosophical and religious foundation of the Ukrainian

oratorio as a national picture of the world was revealed; in its basis there are cultural archetypes: personalism, deep optimism, cordocentrism.

In the "Kyiv Frescoes" at the expense of genre mixes the composer combines features of the oratorio, opera, ballet, cinema, and determines the result of the new genre name "musical fresco". As a result, the genre experiences the composer's interpretation, both at the visual and musical levels. Only the genre canon of the *oratorio* is fully implemented; other genre factors complement, refresh and lead to the transformation.

On the example of the oratorio composition by A. Pyart called "Adam's Lament", another form of genre transformation has been discovered – through going to the chamber direction (the return to the biblical plot and liturgical time space, the great cycle is compressed to simultaneity, the baroque composition of the orchestra), and that is appealing to the dialogue of cultures.

Consequently, the genre of the oratorio, coming out of small oratorios (rooms), from under the "shadow" of the Italian opera, overcame a complicated 400-year-old path. It now has got many varieties and satellite genres. However, balancing between religious (the 17th-18th centuries) and secular influences (the 19th century) the oratorio headed one of the highest stages of the genre hierarchy of musical culture in the 20th century. On the one hand, it has become the most demanded genre of the "great style" of the Soviet era, and on the other hand – the evidence of a spiritual reflection of artists who revived the genre canon of the oratorio (A. Pyart) under the socio-cultural conditions of the 21st century.

Key words: oratorio, genre canon, homo credens, structural-semantic invariant, initiation, traditionalization, transformation, Christian symbolism, genre chronotope.