

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

ВАН ДУАНЬГУЙ

УДК : 781.43] : 784 : 78.071.2 (510+477)

ORCID 0000-0003-1193-0150

**МЕЛОС ЯК ПАРАДИГМА ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА:
НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОЇ ПРАКТИКИ УКРАЇНИ ТА КИТАЮ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**Дисертація
подається на здобуття наукового**

ступеня кандидата мистецтвознавства

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

Ван Дуаньгуй

**Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
професор Шаповалова Л.В.**

Харків – 2019

АНОТАЦІЯ

Ван Дуангуй. Мелос як парадигма вокального мистецтва: на матеріалі творчої практики України та Китаю. Кваліфікаційна наукова праця. Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктор філософії) за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, Харків, 2019.

Дисертацію присвячено обґрунтуванню множинності форм прояву мелосу в різних творчих практиках вокального виконавства сьогодення, які вивчаються автором з урахуванням його власного досвіду як носія автентичної співочої традиції Китаю. Зокрема, на теренах сучасної Слобожанщини можна спостерігати розширення ойкумени функціонування мелосу та мелодичних структур музичної мови: від «живого тексту» традиційної пісенної культури та духовних піснеспівів (на матеріалі богослужінь храму Трьох Святителів (м.Харків), регент Ігор Сахно) – через засвоєння академічних жанрів професійної вокальної музики в композиторській практиці ХХ–ХХІ століть (народна пісня в обробці, солоспів, арія; вокальний цикл; вокальна кантата) – до репрезентації китайського мелосу (в автентичних та сучасних зразках митців сучасного Китаю). Такий широкий («віялоподібний») спектр задіяно, щоб показати множинність проявів мелосу як феномена звукообразного мислення у сучасному мистецько-виконавському хронотопі. На цій підставі пропонується порівняльний аналіз різножанрових і стильових зразків мелодій, які поєднуються в інтегративне явище «панмелосу». Для китайського співака цей процес значно ширший, ніж інтонаційний досвід рідної «національної картини світу». Як результат, відбувається процес «розширення свідомості» як виконавця, так і слухача, який є наслідком тенденції до осмислення панмелосу як мультикультурного явища (по-перше); а власне аналітична апробація теорії панмелосу дозволяє визначити її парадигмальним дискурсом сучасної інтерпретології (по-друге).

Окремим дискурсом вивчення мелосу постає жанрова трансформація пісні як жанрової одиниці великих вокально-інструментальних форм у творчій практиці ХХ ст. (в ареалі австро-німецької – російської – української культури), коли відбувається оновлення композиторського письма, і складається враження, що мелодію як смисл музики «втрачено». Матеріалом обґрунтування гіпотези слугують мелодії українських та китайських пісень, солоспівів В.Косенка (як композитора-мелодиста на етапі становлення професійної камерно-вокальної музики України першої третини ХХ ст.), а

також зразки вокальної кантати, циклічна драматургія якої у творчості Е. Денисова та Чжао Цзіпіна (у порівнянні з кантатою раннього А. Шенберга «Gurre-Lieder») позначена оновленням за рахунок ліро-епічної свідомості (вплив поемного жанрового принципу).

Розділ 1 «Вчення про мелодію. Етапи становлення. Сучасний стан. Методи дослідження» містить обґрунтування існуючої невідповідності форм прояву мелосу в новітній практиці межі ХХ–ХХІ століть усталеній теорії мелодики, яку заклали представники німецької та російської музикології (від ХІХ ст. до радянських часів).

Етимологічний аналіз допоміг встановити функції та структуру мелосу на етапі генези європейського музичного мистецтва. Мелос – це єдність слова, наспіву та ритму (Платон); інтервальний рух звуків (Аристоксен); вираження душевного стану людини (Гвідо д'Ареццо). Синонімом до мелосу Августин вживав термін «*modulation*», завдяки чому підкреслюється не лише наспів, але його природа рухомості за законами «величин часу та інтервалів». Лад та його узгодження з ритмом також входять у змістовне коло терміну. Отже, мелос – це наявність *голосу, який співає* (спосіб музикування), *ритму*, який організовує час людської свідомості в процесі творення музичної думки, та *ладу* – міри, модусу (пізніше – гармонії як принципу єднання звуків за принципом числа).

За структурою мелос розрізняється за кількістю голосів та способом їх викладу (монодія, багатоголосся, поліфонія, декламація, рецитація тощо). Серед ліричних модусів вокальної музики, спричинених розвитком історії європейської традиції, виокремлюються пісенний, молитовний, наративний (оповідальний), ліро-епічний, споглядально-пейзажний, філософсько-рефлексійний, ораторіальний, кантатний, поемний.

Доведено, що усталені уявлення про сутність мелосу лише за ознаками класико-романтичної доби дещо звужують його ментально-національні функції уособлювати людину, яка співає (*homo cantor*) у повноті буття та форм спілкування зі світом. Функціонально-структурні параметри мелосу поглиблюють вчення про панмелос завдяки розширенню меж жанрово-стильової амплітуди традиційних форм виконавства (фольклорних та церковних) на етапі філогенези, які відродилися та існують в творчій практиці ХХ століття у синхронії.

Суб'єктом творення мелосу є ліро-епічна Я-свідомість (поета і як носія колективного образу «Ми»), притаманна пісні як «морфологічній одиниці» жанрово-стильової системи вокальної музики. Остання постає як мультикультурний феномен, в якому зразки китайського та слов'янського пісенного мелосу виявляються спорідненими за ладовими формулами.

У Розділі 2 «Мелос китайської пісні в системі взаємодії фольклору та композиторського стилю» репрезентовано зразки структурно-семантичного аналізу вокальної музики сучасного Китаю: від мелодій автентичного типу – до професійних жанрів великої форми (кантата). Разом з мело-формулами в поле зору дослідника попадають ладові та гармонічні структури, ритмо-формули та синтаксичні будови. В цілому констатуємо сформованість жанрової системи китайської професійної музики (від пісні як *малої мелосної форми* – до вокально-симфонічної поеми) і високий рівень досконалості китайського мелосу в романсах («*Думи місячної ночі*») як провідного способу самовираження людини *homo creator*, яка надихається красою Божого світу і опановує його.

На функціонально-структурному рівні пісенних зразків мелосу спостерігаємо тенденцію до синтезу національних та європейських принципів музичного мислення. Для європейського слуху ладо-гармонічна своєрідність китайського мелосу позначена синтезуванням різних елементів, що усталені в європейській системі звуковисотної організації. Зокрема, визначено такі системи: *архаїчна діатоніка; модальність; функціонально-гармонічна (тональна); розширена тональність* (з досвіду композиторів межі ХХ – ХХІ ст.). Їхня взаємодія складає жанрово-стилістичну забарвленість пісенної спадщини сучасного Китаю.

Гармонізація репрезентованих мелодій відрізняється від оригіналу якістю *авторства*: його втіленню слугують, насамперед, загальноєвропейські ладо-гармонічні структури, до яких адаптовані національно-відмінні ознаки вокального інтонування. У такий спосіб китайський фольклор може сприйматися слухом, який вихований в інших музичних традиціях, цілком адекватно, завдячуючи опорі на універсальні для всіх культурних мов звуковисотні системи (ладові архетипи).

Розділ 3 «**Жанрова трансформація вокального мелосу в творчій практиці ХХ–ХХІ століть**» містить аналіз мелосу як парадигми національної вокальної культури двох різних жанрово-стильових моделей новітньої музики: ліричний світ українського солоспіву представляє *opus 20* В. Косенка) та вокального жанру великої форми у творчості молодого Е. Денисова («друга хвиля російського авангарду»).

Вокальний твір В. Косенка (1930) характеризує зрілий стиль композитора, який сформувався, з одного боку, під впливом європейського романтизму. З іншого – сутність українського *солоспіву* розкриває опукла пісенно-романсова інтонація, напоєна не тільки романтичним світосприйняттям, але й особистою щирістю, цнотливою лірикою, рефлексіями жалю й туги. Парадокс полягає в тому, що, хоча поезія

О. Пушкіна втілена у «цілісній адекватності» (за А. Хуторською), і композитор віднайшов смисловий аналог поетичного першоджерела, однак при цьому музична семантика вокального твору В. Косенка не відповідає усталеним уявленням про російську стилістику інтонаційної мови романсу, а належить новій інтонаційній системі – українському солоспіву. Твори В. Косенка в цьому жанрі належать до типу вільного художнього перекладу з узагальнено-жанровою адекватністю. Відбувається пересемантизація першоджерела за рахунок іншостильових чинників музичного втілення поетичних образів. Мелос, ритміка, фактурний виклад (вторі, стилізація різних жанрових формул) свідчать про рідкісну красу вокального стилю В. Косенка, духовну силу камерної лірики майстра української культури, яка, входячи в «слов'янський пісенний ареал», разом із тим ментально відрізняється від загальноєвропейської стилістики.

Твір «Сонце інків» Е. Денисова (1964) втілює новий стилістичний вимір мелосу (в атональних умовах), чому сприяє партія *santo*. Відштовхуючись від концепції П. Булеза, який в «Молотку без майстра» чергує суто інструментальні та вокально-інструментальні частини, Е. Денисов, разом із тим реалізує індивідуальну ідею. Вона полягає в тому, що в тематизмі інструментальних частин (I, III, V), композитор «розщеплює» структуру вихідного мелодичного ряду у пуантилістичному розсіпу коротких, розірваних у часі та фактурному просторі коротких мотивів (представлених репетиціями одного тону або широкими, підкреслено «амелодичними» стрибками). На першому плані у них постає енергія дробних ритмів, остинатної ритмічної пульсації шістнадцятими (*staccato*).

У **ВИСНОВКАХ** доведено, що множинність форм мелосу в контексті жанро-стильового «ландшафту» вокальної музики сьогодення існує в історико-культурній синхронії, а мелос постає як стабільний компонент глобалізованого часопростору. Представлений корпус зразків вокальної музики інтегрує мелос китайської і слов'янської традиції в їх єдності як мультикультурний феномен, який відповідно має вивчатися як усталена парадигма. Спорідненість «ліричного Всесвіту» вокальних жанрів китайської та слов'янської культур полягає в єдності предмета відображення – відношення людини до оточуючої реальності як *Краси*, яка увиразнює духовні сутності світу (Бог, Природа, Любов). Специфіка мелосу як парадигми вокального мислення зумовлена відмінністю способів художнього втілення ідеї Краси в музиці через загальну систему національно-характерних інтонацій – так званий «інтонаційний словник» (Б. Асаф'єв). Ці усталені проспівані «ментальності» національної психології містяться у ладовому і звуковисотному чинниках мовної організації. Відрізняються лише

семіотичні механізми смислотворення мелосу вокальних жанрів: те, *яким чином* автор будує текст свого духовного повідомлення людям. Смысл інтонаційно-відтвореної інформації (ейдос) про красу духовного світу залишається універсальним для всіх, хто цінує мову музики (поза впливами національної мови вербального спілкування).

Надано дефініцію жанру «вокально-інструментальна поема» на прикладі твору Чжао Цзіпіна «Вісім пісень на слова давньокитайських поетів», що свідчить про синтез принципів національної традиції («китайської картини світу») і європейського мислення. Це ставить перед виконавцем не так технічні проблеми (тип дихання, широта тембрового діапазону, віртуозність у поєднанні з камерністю), скільки надзавдання стильової інтерпретації – розуміння і відтворення духовної глибини музично-поетичної символіки. Знайомство з новим твором китайського майстра розширило уявлення про межі інтонаційного образу як моделі світу – *духовної реальності, в якій діють закони спілкування людей з різною культурною ментальністю* для розуміння «свого-чужого» за допомогою мелосу як *звукообразної парадигми, що «збирає» всі інші смислообрази (темброві асонанси та асоціації) в єдину метамову для подолання музично-етнічних кордонів.*

Ключові слова: мелос, мелодія, ладогармонія, пісенна традиція, китайська народна пісня, мело-формула, ритмо-формула, солоспів, жанрова трансформація, лірична свідомість.

СПИСОК ДРУКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ван Дуаньгуй. Ладо-гармонические особенности мелоса китайской народной песни (на примере обработок для голоса и фортепиано). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2018. Вип.49. С.100-115.

2. Ван Дуангуй. Пересемантизація поезії О. Пушкіна в творчості В. Косенка на прикладі «П'яти романсів» ор. 20. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2018. Вип.50. С.89-102.

3. Ван Дуангуй. Ритмические особенности китайской песни (на материале современных обработок мелодий для голоса и фортепиано). *Традиції та новації в архітектурно-художній практиці*. 2019. № 1. С.53-58.

4. Ван Дуангуй. «Восемь песен» Чжао Цзипина как воплощение вокально-инструментальной поэмы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2019. Вип.52. С. 53-70.

5. Ван Дуангуй. Лірична поезія як когнітивний метод в світовій музиці: розгляд «Роздумів тихої ночі» для порівняння східної та західної музичних мов. *«Північна музика»*. 2019.1 (361). С.243-250 (кит. мовою).

ANNOTATION

Wang Duangui. Melos as the paradigm of the vocal art: on the material of the creative practice of Ukraine and China. Qualifying scientific work. Manuscript.

Thesis for the degree of a Candidate of Art History (Doctor of Philosophy) on specialty 17.00.03 – Musical Art. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Kharkiv, 2019.

The present dissertation is devoted to the substantiation of the plurality of forms of melos in the vocal music at the turn of the 20th-21st centuries in order to rethink the existing theories of melos. The comparative analysis of the multi-genre and multi-style manifestations of melos as a phenomenon of the sound-and-image thinking allowed determining the theory of melos by the paradigmatic discourse of the modern interpretation.

For the author of the research, the existing performing practices cover the oikumene of melos from the "living texts" of traditional performances, spiritual chants (based on the materials of the Slobozhansky region) to the Chinese melos of authentic and contemporary samples of the professional music of China, which are combined in the musical sonology of the artistic environment (in particular, of Kharkiv city), and can form the repertoire interest of the singer as "a person among other cultures" (according to I. Zemtsovsky). Such a broad (fan-like) spectrum is used consciously in order to show the plurality of manifestations of melos as a phenomenon of the sound-and-image thinking in the contemporary artistic-performing chronotope. On this basis, we have offered a comparative analysis of multi-genre and multi-style samples of melodies which are combined into the integrative phenomenon of "pan-melos". For the Chinese singer this process is much wider than the experience of the native "national picture of the world". As a result, the process of "expanding consciousness" of the musician-performer and the listener has been traced, and this process is a consequence of the tendency to understand pan-melos as a multicultural phenomenon (firstly); the actual analytical testing of the pan-melos theory allows its considering as a paradigmatic discourse of the modern interpretation science (secondly).

Section 1 "**The doctrine of the melody. The stages of formation. The current state. The methods of research**" contains the justification of the existing discrepancy of the forms of melos manifestation in the latest practice of the turn of

the 20th-21st centuries with the established theory of melody, which was being laid by German and Russian scientists from the 19th century till the Soviet times.

The etymological analysis helped to establish the function and structure of melos at the stage of the genesis of European musical art. Melos is the unity of the word, chant and rhythm (Plato); the interval motion of sounds (Aristoxenus); the expression of the mental state of a human (Guido d'Arezzo). Augustine uses the term of "*modulation*" as the synonym to melos, owing to which not only the chant is emphasized, but its nature of the movement according to the laws of "time and intervals". Fret and its coordination with rhythm also come into the meaningful circle of the term. So, melos is the presence of *the voice which sings* (the way of music making), of *the rhythm that organizes* the time of human consciousness in the process of creating a musical thought, and *the fret* – the measure, the modus (later – harmony as the principle of unification of sounds on the principle of the number). The structure of melos differs by the number of voices and the way of their presentation (monody, many voices, polyphony, declamation, recitation, vocalization, and chants). Among lyrical modus of the vocal music, caused by the development of the history of European tradition, one can distinguish the singing modus, the prayer one, the narrative (story) one, the lyric-epic one, the philosophical-reflective one, the oratory one, the poem one, and the contemplative one.

It has been proved that the established ideas about the essence of melos only on the basis of the classical-romantic age somewhat narrow its mental-national functions to personify the person who sings (*homo cantor*) in the fullness of being and forms of communication with the world. The functional-structural parameters of melos form the in-depth *pan-melos theory* by expanding the boundaries of the genre-style amplitude of traditional forms of performing (folk and church) at the phylogenetic stage, which were revived and sound synchronized in the creative practice of the 20th century.

The subject of the creation of melos is the lyric-epic I-consciousness (of the poet as the carrier of a collective sense), inherent in the song as a "morphological unit" of the genre-style system of the vocal music. The latter appears as a multicultural phenomenon, in which the samples of Chinese and Slavic song melos appear to be related to fret formulas. Against the background of nationally-identified differences, the common melodic formulas, rhythmic structures have also been found.

In Chapter 2 "**Melos of the Chinese song in the system of interaction of folklore and composing style**", the samples of the analysis of the vocal music from the modern China are presented: from the authentic type melodies – to the professional genres of a great form (cantata, poem, vocal cycle). Together with

melodic formulas fret and harmony structures, rhythm formulas and syntactic structures fall into the field of view of the researcher. In general, we state the formation of the genre system of the Chinese professional music (from the song as a morphological unit of a melos form – to the vocal-symphonic poem), and the high level of the perfection of Chinese melos as the leading way of self-expression of a person inspired by the beauty of God's world and mastering it (homo creator).

At the functional and structural levels of the organization of the analysed song samples of melos, there is a tendency towards the synthesis of national and European principles of musical thinking. For the European ear, the fret and harmony singularity of the Chinese melos is marked by the synthesis of various elements, which are established in the European system of the height and sound organization. In particular, the following systems are defined: *archaic diatonic; modality; functional-harmonic tonality; extended tonality* (from the experience of the composers at the turn of the 20th-21st centuries). Their interaction is a stylistic colour of the song heritage of the modern China.

The harmonization of the represented melodies differs from the original by the quality of *authorship*: its implementation is, first of all, the common European fret and harmony structures, to which the nationally distinct centres are adapted. In this way, Chinese folklore can be perceived by hearing, which is brought up in other musical traditions, quite adequately, thanks to the reliance on the height and sound systems (fret archetypes) which are universal for all cultural languages.

The functional-structural parameters of melos deepen the genre-stylistic amplitude due to the traditional (folk and church) forms of performance. The general melodic formulas, fret and rhythm structures, along with nationally-definable differences, have been revealed.

Section 3 "**Genre transformation of vocal melos in the creative practice of the 20th-21st centuries**" contains the analysis of melos as a paradigm of the national vocal culture of two different genre-stylistic models of the contemporary music: the lyrical world of Ukrainian solo-singing is represented by opus 20 by V. Kosenko) and the vocal genre of a great form in the creative life of the young E. Denysov ("the second wave of the Russian avant-garde").

The vocal composition by V. Kosenko characterizes the mature style of the composer, which was formed, on the one hand, under the influence of European romanticism. On the other hand – the essence of the Ukrainian *solo-singing* is revealed by the wide song-romance intonation, inspired not only by the romantic worldview, but by some personal sincerity, intimate, chaste lyrics. The paradox is that, although Pushkin's poetry is embodied in "integral adequacy" (according to A. Khutorska), the composer found the semantic analogue of the poetic source. However, the musical semantics of the vocal composition by V. Kosenko does not

correspond to the well-established notions about the stylistics of the Russian romance, but belongs to the new intonation system – the Ukrainian solo-singing music. The compositions by V. Kosenko in this genre belong to the type of a free artistic translation with a generalized genre adequacy. There is a re-semanticization of the primary source at the expense of the other style factors of the musical embodiment of poetic images. Melos and rhythmic, textual presentation (repetitions, stylization of different genre formulas) testify to the rare beauty of the vocal style of V. Kosenko, the spiritual strength and maturity of the master of Ukrainian culture, which, while entering the "Slavic song area", at the same time, is mentally different from the European style by its "Skovoroda code" ("building up the mind in the heart", sentimentality, spiritual power).

The absolute antipode for romantic melos is the melody of the avant-garde composition called "The Sun of the Incas" by E. Denysov, who teaches to perceive a new stylistic dimension of melos (the party of canto) in the atonal conditions. Based on the concept of "The Hammer without the Master" by P. Boulez, who only alternates instrumental and vocal-instrumental parts, E. Denysov, at the same time, implements an individual idea. It consists of the fact that in the theme of instrumental parts (I, III, V), the composer "splits" the structure of the original melodic series into a pointillist spread of short, torn in time and texture, short motifs (represented by the repetitions of one tone or broad, emphasized by "a-melodic" jumps). In the foreground, they exhibit the energy of fractional rhythms, the stubborn rhythmic pulsation of the sixteenths (*staccato*).

It has been proved in the **CONCLUSIONS** that the plurality of forms of melos in the context of the genre-style "landscape" of the vocal music of the present exists in the historical and cultural synchrony. The presented body of samples of the vocal music integrates melos of the Chinese and Slavic traditions in their unity as a multicultural phenomenon, which should accordingly be studied as an established paradigm.

The affinity of the "lyrical Universe" of the vocal genres of Chinese and Slavic cultures is the unity of the object of reflection – the relation of a human to the surrounding reality as to *Beauty*, which permeates the spiritual essence of the world (God, Nature, and Love). The specificity of melos as a paradigm of the vocal thinking is due to the difference in ways of artistic embodiment of the idea of Beauty. The established melodic formulas as the "mentality" of national psychology are contained in the fret and height-sound factors of the linguistic organization. Only the semiotic mechanisms of creating the meaning of melos of the vocal genres differ: the *way the author* builds the text of his/her spiritual message to the people. The meaning of intonation-recreated information about the beauty of the spiritual world remains universal for all who value the language of

music (beyond the influence of the national language of the verbal communication).

The definition of the genre "vocal-instrumental poem" has been given on the example of Zhao Zhipin's "The Eight Songs ...", which testifies to the synthesis of the principles of national traditions ("the Chinese picture of the world") and European thinking. In this the performer faces not so as technical problems (the type of breathing, the breadth of the timbre range, the virtuosity in combination with chamber-ness), but the super task of the style interpretation – understanding and reproduction of the spiritual depth of musical and poetic symbolism. Getting acquainted with the new composition of the Chinese master expanded the idea of the limits of the intonation image as a model of the world – *the spiritual reality, in which the laws of communication of people with different cultural mentality with the help of melos as a sound-and-image paradigm that "collects" all other meaningful images (timbre assonance and associations) into the one meta-language.*

Key words: melos, melody, fret harmony, folk song tradition, Chinese folk song, melodic formula, rhythm formula, solo-singing, genre transformation, lyrical consciousness.

СПИСОК ДРУКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ван Дуаньгуй. Ладо-гармонические особенности мелоса китайской народной песни (на примере обработок для голоса и фортепиано). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2018. Вип.49. С.100-115.

2. Ван Дуангуй. Пересемантизація поезії О. Пушкіна в творчості В. Косенка на прикладі «П'яти романсів» ор. 20. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2018. Вип.50. С.89-102.

3. Ван Дуангуй. Ритмические особенности китайской песни (на материале современных обработок мелодий для голоса и фортепиано). *Традиції та новації в архітектурно-художній практиці*. 2019. № 1. С.53-58.

4. Ван Дуангуй. «Восемь песен» Чжао Цзипина как воплощение вокально-инструментальной поэмы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2019. Вип.52. С. 53-70.

5. Ван Дуангуй. Лірична поезія як когнітивний метод в світовій музиці: розгляд «Роздумів тихої ночі» для порівняння східної та західної музичних мов. *«Північна музика»*. 2019.1 (361). С.243-250 (кит. мовою).

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ВЧЕННЯ ПРО МЕЛОДІЮ. ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ. СУЧАСНИЙ СТАН. МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1 Предметні реалії композиторської та співочої практики ХХІ ст.....	25
1.2 Музикознавчі концепції мелосу/мелодії: етимон, дефініції, предмет, функція, суб'єкт	45
1.3 Лірична свідомість вокальної музики: жанровий аспект.....	60
Висновки до Розділу 1.....	78
РОЗДІЛ 2. МЕЛОС КИТАЙСЬКОЇ ПІСНІ В СИСТЕМІ ВЗАЄМОДІЇ ФОЛЬКЛОРУ ТА КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ	
2.1 Ладо-гармонічний зміст китайського мелосу (на прикладі зрізків у сучасній обробці для голосу і фортепіано).....	81
2.2 Ритмічні особливості китайської пісні: порівняльно-типологічний дискурс.....	93
2.3 Чжао Цзіпін. «Вісім пісень на давньокитайську поезію» (2011).....	104
Висновки до Розділу 2.....	124
РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ВОКАЛЬНОГО МЕЛОСУ В ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ	
3.1 В. Косенко. «П'ять романсів на слова О. Пушкіна», ор. 20 (1930): духовне буття ліричної свідомості українського романтизму.....	129
3.2 Е. Денисов. «Сонце інків»: повернення мелосу в російський авангард (1964).....	142
Висновки до Розділу 3.....	164
ВИСНОВКИ.....	168
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	174
ДОДАТКИ.....	189

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Експансія китайської вокальної музики в культурний простір України ще тільки починається, втім її поширення країнами світу позначено все більшим впливом процесів інтеграції та взаємопроникнення різних ментальностей в єдину мультикультурну систему. Навчання студентів та аспірантів з Китаю в Україні з мистецьких напрямів ставить перед музичною наукою стратегічне завдання – виявити механізми розуміння іншонаціональної культури не тільки через соціокультурні та філософсько-світоглядні системи, а в першу чергу, через ментальні закони організації музики як способу духовного спілкування людей. Відтворення діалектики загального і специфічного в мистецтві вокального інтонування є практичною потребою спеціальних кафедр сольного співу та теорії музики і виконавського мистецтва (інтерпретології).

Як відомо, сутність мистецтва звукообразного мислення визначає інтонація, наділена складною природою, яку характеризує єдність системних рівнів організації музичного смислу (жанрово-мелодичної, ладо-гармонічної, метро-ритмічної, фактурно-тембрової мови). На першому місці по відтворенню інтонації як художнього цілого постає **мелос** (гр. μέλος), або **мелодія**. Етимон слова апелює до співу; отже мелос та пісня пов'язані генетично й можуть розглядатися як синонімічні поняття (принаймні, в межах вокальної творчості).

У репертуарі китайських вокалістів представлена багата палітра пісенних зразків. Однак у музикознавстві існують «білі пляма» відносно специфічних особливостей мелодики та ритміки китайських пісень, з одного боку; а з іншого – слух розрізняє певні риси, які начебто споріднюють їх із фольклорною і професійною музикою інших національних культур. Міцна опора на традицію пісенного фольклору, з одного боку, а з іншого – європейська тонально-гармонічна система – суверенно увійшли в практику китайських композиторів на ґрунті творення сучасної національної музичної

мови. Українська музична культура це історичне завдання вже виконала в силу свого професійного становлення (від творчості М.Лисенка)¹. Перед співаком постає проблема осмислення і практичного засвоєння «різномовних» зразків вокальної творчості китайських і українських композиторів та вироблення уявлень про інтонаційно-образні картини світу як єдиний епохальний «інтонаційно-стильовий словник» музичної культури ХХ століття.

Проблема музики як універсальної мови віднедавна починає зацікавлювати вчених на спеціальному предметному рівні. Однією з причин актуалізації інтегральних досліджень теорії музики – а вчення про мелос як парадигму вокального мислення відноситься до їх переліку – стає тенденція до глобалізації культур, що теоретично пояснює об'єднання різних «національних картин світу» у єдиній свідомості людини, яка займається мистецтвом². Справа в тому, що пересічна людина переживає «культурний шок» від власного несприйняття чужої культури. Такого не відбувається у іншомовних музикантів-виконавців.

Китайські співаки відрізняються унікальною інтуїтивною гнучкістю до сприйняття і втілення у своєму виконанні ментально-«чужих» національно-означених співочих стилів (італійського, українського, російського, австро-німецького, англійського). Пізнання китайського мелосу та пісенної традиції – складової світової культури – входить в «герменевтичне поле» порівняльної інтерпретології. Диференціація проблемного поля вокальної музики в мультикультурному художньому просторі ХХІ ст. як «адресна» допомога виконавцям-вокалістам, які навчаються в Україні, складає методологічне надзавдання музикознавства.

¹ Посилаємось в цьому судженні на авторитетну думку О.В.Козаренка, викладену в монографії «Феномен української національної музичної мови» [81]).

² Доречно процитувати геніальну думку І. Земцовського з одного з останніх його виступів 2012 року із знаменою назвою доповіді «Людина серед чужих культур»: «...Люди поділяються на тих, для яких усі культури, окрім своєї, є чужими, та тих, для яких **чужих культур взагалі немає** – є культури більш менш близькі, як ландшафти: дорогі, знайомі або екзотичні, але всі ландшафти, в яких ти був, або про котрі лише чув, або уявляв, належать **рідній для тебе планеті Земля, де ти в принципі усюди вдома...**» (виділено мною – В.Д.) [с. 7, 67]. Цю думку можна визначити епіграфом до теми, що досліджується, оскільки вона дозволяє, услід вченому, вважати мелос планетарним явищем всього людства.

Отже, постановку проблеми мелосу як парадигми вокальної музики обумовлено взаємодією складових виконавського мистецтва в системі: **«вокальна творчість – вища музична освіта – теорія музики»**, стратегічно важливих для співаків – *homo cantor* – в Китаї та Україні на сучасному етапі розвитку.

Актуальність теми дослідження розкриває новизна трьох позицій проблеми, а саме:

— наявність когнітивної ситуації навколо *homo musicus* у навколишньому світі, що визначається І. Земцовським як «людина серед чужих культур»;

— усвідомлення вокального мелосу як усталеної парадигми різних національно-пісенних традицій, що співіснують в синхронії;

— обґрунтування ролі вокального мелосу як універсального механізму в процесі контактів та інтегрального поєднання регіональних культур («Схід – Захід»), взаєморозуміння і «розширення свідомості» їхніх представників – виконавців-практиків і композиторів;

— уведення в науковий обіг маловідомого матеріалу національно-означених вокальних жанрів і стилів, що засвідчують єдність «каналів» музичного спілкування, мелосну природу мислення носіїв творчої практики України та Китаю.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 7 від 28. 01. 2016 р.) та уточнено (протокол № 6 від 28.01.2019 р.). Її проблематика відповідна комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 30.11.2017 р.).

Об'єкт дослідження – традиції вокального мистецтва України та Китаю як глобальна жанрово-стильова система.

Предмет дослідження – мелос як парадигма вокальної культури ХХ ст., що визначає динаміку її трансформацій у глибинних зв'язках із ментальними особливостями інтонування.

Мета дослідження – систематизувати уявлення щодо мелосу як парадигмального явища вокального виконавства України та Китаю на прикладах сучасної творчої практики в умовах мультикультурного обміну.

Завдання дослідження зумовлені логікою побудови концепції панмелосу і досягненням мети:

- надати аналіз існуючих музикознавчих концепцій мелосу, «відставання» якої від новітньої творчої практики можливо подолати на ґрунті синтезування форм академічної та традиційної культури в інтегральну теорію³;
- сформулювати дефініції теорії мелосу як інтегральної науки, яка вивчає ментальні закони інтонаційного мислення носіїв євро-східної вокальної «ойкумени» у виконавській практиці ХХІ ст.;
- визначити парадигмальні зв'язки мелосу з іншими принципами музичної мови та виконавського мислення;
- розкрити стилістичну своєрідність китайської пісні як носія інтонаційного образу світу;
- виявити особливості музичної мови, що споріднюють китайську вокальну музику з українським фольклором;
- виявити звукообразні концепти мелосу як складової китайської картини світу в драматургії вокальних циклів українських та російських композиторів ХХ ст.;
- надати жанрово-стилістичний аналіз маловідомого твору Чжао Цзіпіна *«Вісім пісень на давньокитайську поезію»* для голосу та оркестру в аспекті трактування мелосу в умовах великої жанрової форми.

³ Різновиди естрадної пісні та масової культури в дисертації не вивчаються.

Матеріал дослідження. Розробка концепції, спрямована на відповідність теорії та практики сучасного вокального виконавства, обумовила вибір різножанрових зразків української та китайської творчості. Зокрема, задіяні приклади мелодій (із зібрань кабінету фольклору Слобожанщини ХНУМ імені І.П.Котляревського); зразки більш 30 китайських автентичних та авторських пісень як втілення національної картини світу; маловідомі в науковому обігу вокальні твори китайських композиторів ХХ ст.: «Думи місячної ночі» та вокальний цикл Чжао Цзіпіна «Вісім пісень на давньокитайську поезію» для голосу та мішаного оркестру і хору. Для обґрунтування пантематизму обрано також деякі типові зразки мелодій європейської та слов'янської культури (твори А. Шенберга, Е.Денисова та ін.).

Пояснимо робочу гіпотезу задля прояснення вибору матеріалу автором дисертації, який є спеціалістом автентичного співу у себе на батьківщині. Приїхавши до України, китайський співак стикається з безліччю нових форм співочої практики, які можуть залишитися для нього «ментально-чужими». Для розкриття теми дуже важливо навести «культурні мости», віднайти історичні та асоціативно-стильові паралелі між європейською та слов'янською системами вокального інтонування, які допоможуть скласти відповідні «національні образи світу». На такому фундаменті можливо розширити свідомість музиканта-співака, а науковцю створити новий шар теоретичних уявлень про мелодію як панівну силу духовного порозуміння людей різних національностей. Надзавданням стає досвід моделювання **вчення про панмелос** (версія «панмелодизм» для жанрів вокально-інструментального складу, в яких до людського голосу додаються інструменти симфонічного або іншого типу оркестру).

Стан вивчення теми. Кількість робіт по теорії мелодії є рекордною. Вчення про мелос складають фундаментальні праці представників німецької та російської музикознавчих шкіл: «*Основи лінейного контрапункта*» Е. Курта (1917, 1931), «*Учение о мелодии*» Е. Тоха (1923), численні праці

Б. Асаф'єва [8] «О мелодии» Л. Мазеля (1952), «Искусство мелодии» А. Едвардса (1956), «История мелодии» Б. Сабољчи (1957), «Учение о мелодии» К. Дальхауза и Л. Абрагама (1972), «Теоретические основы мелодии» Д. Христова (1973), «Мелодика» В. Холопової (1984). Співвідношення музично-теоретичних вчень (відповідно навчальних дисциплін) в даний час є таким, що більшість з названих елементів мелодії розглядається іншими розділами теорії музики – теорією гармонії, музичної форми, музичної ритміки, фактури.

Л. Мазель розглядає мелодію у взаємодії з основними засобами виразності музики – ладом, ритмом, структурою. Він увів змістовний аспект у визначення мелодії, підкресливши на противагу визначень зарубіжних музикознавців, що мелодія – не просто одноголосна послідовність звуків, а «музична думка, виражена в одному голосі». Отже, за Л. Мазелем, «...труднощі розробки систематичного вчення про мелодії, полягають, в першу чергу, не у нестачі накопичених наукою фактичних даних (як це часто стверджують), а скоріше, навпаки, в їх достатку і різноманітності» [38, с. 4]. Можна погодитися з останнім твердженням, оскільки виконавці та слухачі (автор дослідження як дослідник – в їх числі) як **свідки мистецької практики сьогодення** відзначають наявність жанрового та стильового розмаїття звукообразного виявлення мелосу не лише у вокальній, але й в інструментальній музиці. Іншими словами, мелос є **абсолютною складовою більшості явищ** музичної культури, мірилом цінності *музики як способу духовного спілкування*.

Мелодія реалізується в часовому вимірі, у процесі становлення форми. Але утворюється не «форма мелодії», а власне цілісна інтонаційна форма (розділ, ділянка музичної композиції), в межах якої вибудовується мелодійна лінія. Зараз вже ніхто з теоретиків не ототожнює тему з мелодією. Напрошується закономірний висновок. Мелодія, поза всяким сумнівом, інтонаційно осмислена за багатьма функціями: вона тематично значима і неповторна, вона синтезує семантичні та структурні рівні, організована в

ладовому відношенні (або підпорядкована загальним ладовим установкам) і структурно окреслена. Без розуміння сучасної ситуації в композиторській творчості, з одного боку, і апелювання до теоретичного матеріалу, виробленому в музикознавстві, – з іншого, рішення даної проблематики виявляється необґрунтованим. Зверненням до досліджень, присвяченим як загальним проблемам мелодії, так і питань її жанрово-стильового втілення визначений пропонований в роботі парадигмальний підхід. І усвідомити повною мірою сенс мелосу у єдності філогенези та онтогенези цього багатомірного явища можливо лише при доопрацюванні існуючих теорій мелодики на новому інтегративному рівні – **вчення про панмелос**.

Методи дослідження. Вивчення мелосу як звуковисотного параметра музичного смислу в композиторсько-виконавській творчості спирається на комплексну взаємодію предметних дискурсів музикознавства:

- *історико-типологічний* – окреслює траєкторію екскурсів в минуле, в якому мелодія слугує «маркером» стилю епохи (бароко, романтизм, нео-стилі ХХ ст.);
- *семантичний* – розкриває символіку поетичних текстів, втілених в інтонаційній драматургії вокальних творів на слова Лі Бо і Ван Вей;
- *жанровий* – моделює типологічний зміст «інтонаційного образу світу» засобами вокального мистецтва;
- *структурно-функціональний* – стосується компонентів композиторського тексту (мелодика вокалу; ладо-гармонія і фактурно-темброві комплекси), об'єднаних у вищий художній синтез – стиль;
- *стильовий* – спрямований на виявлення індивідуального змісту усталених у вокальній музиці жанрових моделей (пісня, пісенний цикл, вокальна поема; кантата);
- *порівняльний* – допомагає усвідомити загальні закономірності структурно-семантичної організації мелосу в різних регіональних системах вокального інтонування та їхні специфічні відмінності.

Теоретическая база. Серед провідних напрямів музикознавства, що не втратили свого методологічного значення (в тому числі для аналізу зразків китайської вокальної музики) і знайшли відбиття у дисертації:

- *вчення про мелос, лад і гармонію* (корпус текстів Августина [1], Аристотеля [10], Б. Асаф'єва [11-14], М. Арановського [6-9], Т. Бершадська [18-20], Л. Бражник [23], С. Григор'єва [18], Л. Дьячкової [23], В. Задерацького [24], Е. Курта [36], Л. Мазеля [38, 39], В. Медушевського [115-116], М.Папуша [56], Х.Римана [136], К. Ручьєвської [140-141], Е. Тоха [64], В. Холопової [70, 71], Ю. Холопова [68], Д. Христов [72], Н. Степанська [63], В. Цуккермана [73], С. Шипа [198] та ін.);
- *етномузикознавство і фольклористика* (праці Є.Гіппіуса [], С. Грици [50-51], І.Земцовський [64-66], А. Іваницького [68-70], К. Квітки [73], Ф.Колесси [83, 84], Людкевича [99], І. Мацієвського [110-112]); О. Мурзіної [121], Л. Новикової [127]);
- *християнська традиція церковно-співочого мистецтва* (Д. Арабаджи [6], Н. Богданова [22], Н. Герасимова-Персидська [42], І.Єфімова [61], В. Зінченко [67], Ю. Медведик [113], І. Сахно [146], М. Успенський [164]);
- *аналіз вокальних творів українських та російських композиторів* (Т. Булат [25], І. Вавренчук [26], Ван Цзо [32,33], Лю Нін [100], Я. Сорокер [153], О. Тюріна [162], Г. Хафізова [165], А. Хуторська [186]);
- *вокальні жанри в композиторській творчості* (О. Белоненко [16], В. Васіна-Гросман [34, 35], О.Верішко [38] Н. Власова [39] Т. Жаркіх [62]), Л. Красинська [91], І. Лаврентьєва [97], Т.Мадишева [101], Ю. Малишев [106];
- *національна картина світу та «інтонаційний словник» музики ХХ століття* (Г. Гачев [40], І. Романюк [137, 138], І. Сніткова [152], Ю. Чекан [190]), Н. Шахназарова [195].

Наукова новизна отриманих результатів. Завдяки вивченню загальнотеоретичних проблем мелосу у множинності його проявів у творчій практиці сучасної України та Китаю у музикознавстві *вперше*:

— констатуємо «розширення» ліричної свідомості носіїв вокального виконавства на ґрунті систематизації усталених та впровадження національно-регіональних аспектів теорії вокального мелосу, яка моделює усі можливі жанрово-стильові прояви мелодичного мислення в єдиній, мультикультурній всесвіт вокального мистецтва;

— виявлено основні типи вокального інтонування як увиразнення мелосу музичної культури певного народу як національної картини світу (на ґрунті критеріїв жанрової своєрідності);

— визначено парадигмальні зв'язки мелосу з іншими принципами музичної мови, що узагальнює множинність проявів мелодії як феномена музичного мислення;

— окреслено трансформацію теорії мелосу як увиразнення класико-романтичної культури: від спадкоємності «генокоду» стародавніх національних піснеспівів України (думний епос, церковні співи) та вокальних та інструментальних архетипів культури – до пісенних зразків китайської професійної традиції;

— виявлено особливості мелосу як мови, що споріднюють китайську вокальну музику з фольклором інших народів;

— сформульовано дефініції теоретичного аналізу, що підтверджують ментальні закони інтонаційного мислення для виховання співаків – носіїв східноєвропейської культури у творчій практиці ХХІ ст.;

— розкрито музичну стилістику китайської пісні – репрезентанта «інтонаційного образу світу», «ключем» до розуміння якого постає *мелос як парадигма національного мислення*;

— надано порівняння звуко-образних концептів китайського та слов'янського мелосу «національний образ» і «китайська картина світу», завдяки

категоризації їх проявів у драматургії вокальних творів в оригінальному жанрово-стильовому втіленні композиторів ХХ ст. (в тому числі, і Китаю).

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання напрацьованих матеріалів дисертації як додаткових джерел у навчальних курсах «Методика викладання вокалу», «Історія сучасної музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація» для аспірантів, магістрів і бакалаврів вищих музичних закладів України та Китаю.

Апробація роботи. Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях (всього 6): «Інтонанційний образ світу: національні спектри» (Харків, 9-11 грудня 2016); «Аналіз та інтерпретація як система пізнання музичного твору» (Київ, 1-2 квітня 2017); «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків, 7-10 грудня 2017); «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса; 21-22 листопада 2017); «Сергій Рахманінов та Україна» (Харків, 28 березня); «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків; 19 травня 2018).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 5 одноосібних статей, з них 4 – у спеціалізованих фахових виданнях, рекомендованих та затверджених МОН України, 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні «*Північна музика*» (Китайська Народна Республіка).

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (206 позицій) і Додатків. Загальний обсяг дисертації становить 200 сторінки, із них основного тексту – 163 сторінок.

Точкою відліку для теоретичного моделювання вчення про панмелос є досвід виконання автором дослідження китайських автентичних пісень. Передуючи цьому досвіду, слід було визначитися, яким масштабним є світ мелосу у західноєвропейській музичній культурі. Гармонізація репрезентованих мелодій відрізняється від оригіналу якістю *авторства*: його

втіленню слугують, насамперед, загальноєвропейські ладо-гармонічні структури, до яких адаптовані національно-відмінні ознаки.

Відразу поставало порівняння національно-окреслених зразків мелодії та європейських канонів мелосу як краси співу (*bel canto*). Тому матеріал мав бути обмеженим жанровим критерієм – піснею як найменшою одиницею жанрової системи як китайській, так і в європейській традиції (це *по-перше*). Разом з тим у зв'язку з ускладненням музичної мови за рахунок інтелектуалізації композиторського письма, мелодія піддалася істотним змінам і перестала бути тільки співом – це *по-друге* (відомі приклади дала німецька культура: *klangfarbenmelodie*).

У Розділі 1 окреслено «ойкумену» мелосу у вокальній творчості слов'янської традиції, до складу якої відносяться українська та російська пісенність, широко представлена в репертуарі китайських вокалістів, для подальших проєкцій на площину китайської народної пісні (Розділ 2).

Наголошено, що суб'єктами мелосу є люди-співаки, професійні виконавці. Функція співу – спілкування та його форми (одноголосна, багатоголосна). Предметами мелосу є концепти духовного буття: Любов, Природа, Бог.

Виокремлено концепт «ліричної свідомості», необхідний для вчення про панмелос як «онтологічна вісь» всієї жанрово-стильової палітри буття мелодії, що поєднує філософські засади національної культури, самосвідомість її носіїв та характеризує виконавців-співаків, які мають відтворити семантику та поетику мелосу в слухачькому уявленні (хронотопі).

Слід розуміти, що на сучасному етапі сприйняття новацій музичної мови ХХ століття відбувається переоцінка явища мелосу, який як звукообразний концепт входить в стильовий синтез із іншими чинниками музичної виразності (тембр, гармонія, декламація) і діє в нових етно-національних образних системах мислення. Тому має бути ще один критерій обмеження цієї ускладненості – універсальний для усіх національних картин світу (української, китайської тощо) – це жанровий чинник.

У вокальній музиці існують великі форми – ораторія, кантата, вокальний цикл, вокальна симфонія, вокальна поема. Тож для нас вагомим є той факт, що саме **мелодія-пісня** залишається стабільним чинником великих форм у вокальній творчості, саме на її підґрунті відбувається оновлення аж до радикальних форм трансформації співочої інтонації. Тому межею жанрових трансформацій мелосу у пропонованій дисертації стає *жанр вокальної поеми* (Розділ 3) у творчості представників музичного авангарду: російського (у постаті Е.Денисова як одного з лідерів цього напрямку в останню третину ХХ століття) та сучасного китайського – в особі Чжао Цзіпіна, з його новітнім, маловідомим в Україні твором «Вісім пісень на давньокитайську поезію» (2011 року надрукований) для голосу, хору та симфонічного оркестру.

РОЗДІЛ 1

ВЧЕННЯ ПРО МЕЛОДІЮ. ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ.

СУЧАСНИЙ СТАН. МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Предметні реалії композиторської та співочої практики XXI століття

Предметом мелодії є специфіка діяльності людини, яка співає. Відповідно суб'єктом співочої практики в старовинних формах культури та сучасного вокального мистецтва академічної музики є професійний співак (вокаліст) – homo cantor.

Завдання підрозділу – окреслити «ойкумену» мелосу у вокальній творчості на матеріалі традицій української пісенності, яка широко представлена в репертуарі китайських вокалістів, та інших творчих практик для подальших проєкцій на площину китайської пісні та її композиторських перевтілень у великих жанрах і формах.

Ще наприкінці 70-х років минулого століття Ю. Холопов написав статтю для музичної енциклопедії, присвячену мелодії як явищу та вченню, в якій він увиразнив усі можливі на той історичний момент дискурси буття цього геніального винаходу людства музикантів: філогенезу, історичну типологію, стильові системи та власне теорію – *вчення про мелодію*. У висновках свого досить розгорнутого тексту вчений виніс майже вирок, яким є думка про неможливість єдиного вчення, присвяченого цьому явищу у континуумі культури XX ст, визначивши «мозаїчну» картину його існування.

Через півстоліття є нагода повернутися до питання «якою є мелодія в сучасному світі музичного мистецтва XXI століття?», хоча мотивація, мабуть, вже інша. По-перше, композиторська практика XX століття є завершеною, втім найбільш цікавим і визначальним для аксіологічних суджень є не Автор-творець, а скоріше виконавець як носій актуального буття музики. Від нього залежить, чи буде звучати музика композитора, і не лише.

По-друге, на «живий текст» академічної вокальної музики, що складає левову частку виконавського мистецтва сучасності, «накладаються» багато інших творчих практик співу/музикування. Отже, цитата зі статті Ю.Холопова, добре обізнаного на специфіці композиторської практики останньої третини минулого століття, що для нашого дослідження обрана *висхідним пунктом розбудови новітньої теорії мелодики – панмелосу*: «... мелодика ХХ століття виявляє картину великої строкатості – від архаїки найдавніших пластів народної музики (Стравінський, Барток), своєрідності позаєвропейських культур (негритянської, східноазіатської, індійської), масової естрадної джазової пісні до сучасної тональної (імена), новомодальної (О.Мессіан, М. Черепнін), 12-тонової, серійної, серіальної музики (імена) та інших, ще більш крайніх течій і напрямів. *Ні про який загальний стиль і ні про які загальні принципи мелодики тут не може бути й мови*» (курсив мій – В.Д.) [167, с.523].

До того ж був час, коли термінологічно мелодію напряду пов'язували з інтонацією, вважаючи їх синонімічними поняттями, або звужували до «одноголосно вираженої думки» (І.Способін) і тим самим обмежували розуміння терміну стилем пісенного одноголосся. Була тенденція і до недооцінки категорії «тематизм», в якому мелодія або була провідним голосам, або віддавала свої функції ладо-гармонічному та тембро-ритмічному комплексу, на підставі чого стверджувалась думка про «смерть» мелодії. Насправді, це – обмежені теоретичні уявлення про сутність мелодії як способу мислення, які в нових жанрово-стильових та мовних умовах розвитку звукообразного мистецтва мають діяти відповідності до творчої практики.

Представимо накопичений історіографічний матеріал для обґрунтування вчення про мелос в нових соціокомунікативних умовах ХХІ століття на потребу іншомовним виконавцям, які приїждять до України на навчання. Згодом це вчення будемо корегувати з позицій потреб виконавської практики та теорії (інтерпретології).

«В історії теоретичного музикознавства мелодії явно “не пощастило”. Незважаючи на багаторазові спроби, що робляться вже без малого три століття, – писав М. Арановський, – “вчення про мелодіку” так і не склалося в цілісну і струнку теорію, подібно до тих, які виникли про контрапункт, гармонію або музичну форму» [9, с. 3]. Яким чином можна аналізувати мелос неакадемічної традиції співу, існуючої у виконавських формах сьогодення у синхронії з академічними формами та жанрами?

Подальша логіка викладу та розв’язання завдань дослідження – надати аналіз існуючих музикознавчих концепцій мелосу, «відставання» якої від новітньої творчої практики можливо подолати на ґрунті синтезування форм академічної та традиційної культури в інтегральну теорію, предметностями є історично усталені співочі практики, які залишаються «живими текстами», – **народнопісенна традиція – церковний спів (монодія) – академічний спів**⁴.

Як справедливо вказує Н.Супрун-Яремко у своєму ґрунтовному дослідженні, «...народні пісні творилися в Україні і поодинокими талановитими співцями, і гуртом – під час вечорниць, весілля, родинних свят, робіт у полі, у хаті, – через що історично склалися два способи їх виконання: *одноосібний* (сольний жіночий і чоловічий) та *гуртовий* (жіночий, чоловічий, парубочій, дівочий, мішаний). Саме в надрах гуртового гуртового народного співу сформувалося таке найцікавіше художнє явище, як **українське народне багатоголосся**, аналога якому нелегко знайти з-поміж народнопісенних культур світу. На довгому історичному шляху українське багатоголосся набувало нових рис, що було зумовлено як еволюцією самої народної пісні, так і, опосередковано, розвитком церковного та світського музичного мистецтва України, котре зазнавало впливів іноетнічних музичних культур – античної, західноєвропейської, східної. Але усі впливи творчий геній українського народу самобутньо перетворював згідно із сутністю свого етнічного духу» (курсив і виділення мої – В.Д.) [156, с.342].

⁴ Різновиди естрадної пісні та масової культури в дисертації не вивчаються.

На Слобожанщині китайський дослідник має справу з двома генетичними джерелами професійної музичної культури: пісенний фольклор і церковний спів. Виокремлено способи існування вокального мелосу в полікультурному середовищі: *сольний* (на прикладі фольклору пісенного зразка традиційної культури України); *багатоголосся* (підголоскове, гармонічне); *вокально-інструментальний* (в подальшому буде розглянуто на прикладі обробок мелодій китайських народних пісень та вокального циклу Чжао Цзіпіна для голосу та симфонічного оркестру).

Вочевидь, жанр постає когнітивним інструментом наукового аналізу зразків музичного фольклору. В українській народнопісенній традиції констатуємо доволі чітку жанрово-родову диференціацію (відмежування обрядової і необрядової пісенності, виокремлення епосу як окремого роду українського музичного фольклору і т.д.). Вбачаємо за доцільне більш детальніше зупинитися на розгляді різновидів жанрової класифікації української народнопісенної творчості з метою осягнення її специфіки дослідниками – іноземними громадянами.

Жанрова класифікація (в якості групування споріднених явищ) базується на розумінні жанру як системної категорії, що наділена рядом ознак (семантичні, музично-стилістичні, структурні, функціональні і виконавські). Жанрово-класифікаційні різновиди виформовуються шляхом групування за комплексом ознак, таких як, наприклад:

- родові ознаки (епос, лірика, драма),
- приналежність до певного обрядового контексту (приміром, жанри календарної обрядовості),
- середовище функціонування (наприклад, рекрутські пісні, весільні пісні) і т.д.

Іншими словами, жанрова класифікація української народної музичної творчості є внутрішньо диференційованою і, водночас, синкретичною. Дану тезу можна підтвердити наступним фактом: зустрічаються жанри, як належать одразу до кількох груп, так звані «жанри-біфункціонали» (за

визначенням Л. Новикової), які зазнали функціонального переосмислення (зокрема, окремі зразки стройових солдатських / рекрутських пісень).

Як констатують дослідники, функція як критерій класифікації є вагомою підставою (з огляду на саму специфіку музичного фольклору) для того, щоб допоїти дійти консенсусу для творення вчення про мелос. Відтак, «функціональний критерій має ту особливість, що за його допомогою можна систематизувати пісні різних народів: пісні у всіх народів світу можуть бути різними, але їх місце – функція – в житті людей нерідко співпадає» [71, с. 13]. Слід, однак, вказати і на той факт, що в кожній пісенній культурі усної традиції будь-якого народу існують унікальні жанри, притаманні лише йому (в українській народнопісенній традиції це жанри коломийки, щедрівки, думи). Отже, жанр – це поняття царини теорії музичного фольклору, яка вивчає типологію родів і видів (або жанрів) художньо-комунікативної творчості певного народу, її зміст, структуру, поетику і стилістику як елементів інтегрованої системи традиційного художнього мислення народу – його «етнічної картини світу». Це термін, яким прийнято означати групу пісень певного роду, для якої визначальним є функціональний (почасти, функціональний і тематичний) критерій (див. про це: [71, с. 14]).

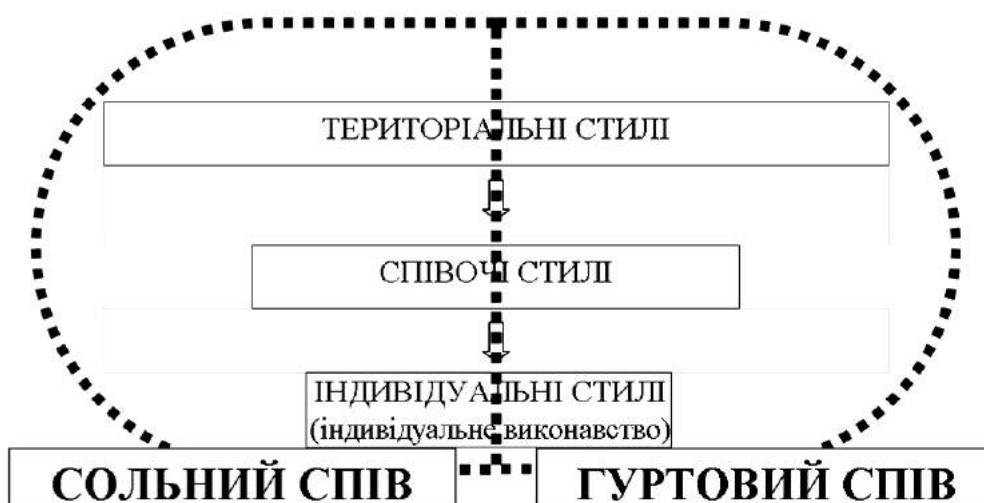
Інтерес до теоретичних і практичних проблем, пов'язаних із особливостями народного виконавства, становить предмет досліджень етнофонії (термін К. Квітки) як окремої, допоки малорозробленої, галузі фольклористики. Спираючись на дослідження А.Іваницького стисло окреслимо загальні положення щодо стилів співочого виконавства, що виформувалися в українській пісенній культурі усної традиції [71]. Як відомо, наявна розмаїтість співочих стилів народнопісенної традиції України зумовлена рядом чинників, серед яких як визначальний виокремлюється територіальний (втілюється у феномені певного територіального стилю). В свою чергу, в рамках окремого територіального стилю можемо говорити про наявність різних виконавських традицій (із самобутніми особливостями репертуару і співу), спричинених специфікою соціального середовища. Такі

особливості втілюються безпосередньо в явищі тих чи інших співочих стилів [71, с. 272–273].

Вихідною «одиницею» у даній системі співочого виконавства постає індивідуальний стиль як явище і першоджерело народного виконавства. Задля більшої наглядності спробуємо схематично представити окреслену ієрархію співочих стилів:



Далі: у представленій системі співвідношення територіального, власне співочого й індивідуального співочих стилів можлива внутрішня диференціація на два типи виконавства: гуртовий (колективний стиль) і сольний (одиначний стиль). Схематично це можна зобразити так:



Як послідовно вказує А.Іваницький, сольний спів в українській народнопісенній традиції представлений трьома основними різновидами:

- кобзарство і лірництво (кобзарсько-лірницька традиція);
- міський побут (пісенно-романсовий стиль);
- сільська виконавська традиція (див.: [71, с. 273–280]).

І, врешті, пісенний селянський стиль (третій різновид сольного, одиночного співу) піддається розмежуванню на: *жіночий* і *чоловічий*⁵ [там само].

Обраний для аналізу у даному підрозділі дисертації зразок української рекрутської пісні як приналежний до сільської виконавської традиції, записаний на Слобожанщині, надамо наприкінці викладу наступних теоретичних положень.

Слобожанщина (або Слобідська Україна) – це самобутній історико-етнографічний та етнокультурний регіон з самобутніми особливостями пісенного фольклору, локального (слобожанського) музичного діалекту та стилю виконання. Край охоплює східну частину України, включаючи території сучасної Росії (західні райони Білгородської і Воронежської областей). Для традиційно-побутової культури Слобожанщини загалом характерними є ознаки козацько-селянської степової України.

Етимологія назви Слобожанщини походить від *слобод* – вільних земель, заселених у період XVII – XVIII століть переселенцями з інших місцевостей Правобережної й Лівобережної України. Отримавши тимчасове звільнення (так звані «свободи») від податків на землю та торгівлю, слободи формувалися з селянських та козацьких громад. Саме від характеру поселень походить назва краю з його військові аванпостами – козацькими слобідськими полками (Харківським, Охтирським, Сумським, Острогозьким, Чугуївським, Ізюмським).

⁵ По аналогії – гуртовий (колективний) спів в українському музичному фольклорі за статевим (і віковим) складом розподіляється на: жіночий, чоловічий, дівочий, парубочий і мішаний.

Слобожанщина привертає увагу багатством традиційної духовної і матеріальної культури. Її невід'ємною складовою є народнопісенна творчість у багатоманітності її жанрів, яка увиразнює культурний простір досліджуваного регіону. Визначальним, за твердженням В.Осадчої, для формування народнопісенної культури Слобідського регіону, яка, в свою чергу, вирізняється унікальними особливостями стилю виконання, став «...пізній компактний характер заселення, напіввійськовий лад життя укріплених поселень, слобід та хуторів. <...> Етнокультурній традиції притаманний інтровертний (спрямований на саморозвиток) характер побутування. В умовах прикордонного компактного заселення він набуває вирішального значення щодо формування і розвитку фольклорної традиції, яку можна визначити поняттям “новопоселянська”» [130, с. 9].

Непроста політична ситуація Слобожанщини у різні періоди історії України, зміна етнічних кордонів, міграційні процеси на цих землях відобразились на характері традиційної народної музичної культури.

Підсумовуючи, вкажемо, що новопоселянська народнопісенна традиція (за визначенням В.Осадчої) – це тип фольклорної традиції, складеної з переселенських громад із уже сформованою обрядовою та епічною культурою, але спроможний створювати нові сюжети, пісенні тексти, жанрові утворення, взаємодіяти в культурному плані із сусідніми громадами новопоселян. Характерні риси – пізній компактний характер заселення, дво- або кількамовність, залежність розвитку від суспільного складу і мотивації заселення [130, с. 173].

Одним із осередків збереження перлин музичного фольклору Слобожанщини в сучасних умовах є діяльність ряду інституцій та установ, таких як: навчальна лабораторія фольклору Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, лабораторія досліджень нематеріальної культурної спадщини Харківського обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтва, а також приватні зібрання харківських фольклористів. Як зазначає І. Романюк у інтерв'ю щодо

діяльності навчальної лабораторії фольклору ХНУМ імені І. П. Котляревського (до 100-річного ювілею навчального закладу)⁶, цінним надбанням даної інституції став унікальний аудіофонд записів найрізноманітніших зразків традиційної культури Слобожанщини, зібраних студентами у навчальних фольклорних експедиціях у межах фольклорної практики (починаючи з 1976 року).

Фундатором кабінету музичного фольклору (при кафедрі історії музики) Харківської консерваторії став О. Стеблянка⁷ – відданий поціновувач і дослідник слобідської народнопісенної творчості. Працівниками навчальної лабораторії було обрано стратегію зосередження уваги на обстеженні і планомірному дослідженні окремого топографічного локусу, яким постала Слобожанщина. За час діяльності навчальної лабораторії фольклору було проведено біля 80 експедицій, результатом яких слугує аудіо-зібрання зразків музичного фольклору різних співочих стилів (сольний та гуртовий спів), які представляють досить широкий жанровий спектр народнопісенної та інструментальної традиції даного етнокультурного регіону на Сході України [139, сс. 197, 199]).

Актуалізація вивчення музичного фольклору на початку ХХІ століття в Україні втілена у поширенні творчої практики, що покликана привернути увагу до пісенної культури усної традиції шляхом репрезентації засад народного виконавства (в його природному вигляді) у діяльності фольклористичних гуртів. Проявом відтворення «звукового ідеалу» (О.Козаренко) традиційної музичної культури у виконавській практиці з метою збереження її живого звучання у сучасному мистецькому просторі

⁶ Надруковано в жанрі статті [139] Романюк І. Аспекти діяльності Навчальної лабораторії фольклору Харківського національного університету мистецтв. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів, 2017. Вип. 66. С. 195-204.

⁷ Стеблянка Олександр Іванович (1896–1977) – композитор і фольклорист. Народився в Лебедині на Сумщині. У 1926 році закінчив Харківський музично-драматичний інститут (клас композиції Семена Богатирьова). Згодом працював викладачем теоретичних дисциплін в музичному технікумі. Працював завідувачем кабінету музичного фольклору (з 1947 року) і викладачем народної творчості Харківської консерваторії. Автор і упорядник збірки народнопісенних зразків Слобожанщини «Українські народні пісні» О. Стеблянка («Музична Україна», 1965) – результату багаторічної експедиційної діяльності фольклориста, що став вагомим внеском у розвиток вивчення традиційної музичної культури України.

сьогодення у Харкові слугує діяльність творчих колективів (провідний і найстаріший – гурт «**Муравський Шлях**»⁸ (заснований у 1983 р.), який став першим дослідницько-виконавським фольклористичним гуртом на теренах Східної України; а також студентський виконавський рух: гурти «**Стежка**» (2009-2016) ХНУМ імені І. П. Котляревського, «**Фарби**» Харківської державної академії культури та деякі інші, які в системі професійної академічної музичної освіти репрезентують народну пісню як феномен національної музичної культури) та спілок (зокрема, Харківський кобзарський цех).

Виконавці-дослідники в умовах поглибленого вивчення специфіки аутентичного виконавства та форм мистецького втілення пісенності, з-поміж іншого, орієнтуються у своїй творчій діяльності на «відповідність народним еталонам яскравого відкритого звука (виконавський стиль), що втілюється в оволодінні локально-музичного діалекту»⁹.

Зауважимо, що актуалізація вивчення самотності регіональних пісенних стилів традиційної музичної культури України з урахуванням специфіки регіональних етнокультурних традицій викликана з необхідності пізнання внутрішньої природи музичного фольклору (глибинне занурення у Традицію) та осмислення його неминаючих цінностей із позиції сьогодення.

«Українські народні пісні» О.Стеблянка¹⁰ можна назвати одним із документальних джерел пісенної скарбниці Слобідської України. Зразки у збірнику систематизовано за жанровим принципом у такі розділи: І. обрядові;

⁸ Дослідницько-виконавський гурт «Муравський шлях» (керівник – заслужена артистка України Галина Лук'янець) діє при лабораторії нематеріальної культурної спадщини Харківського обласного організаційно-методичного центру культури та мистецтва. Репертуар гурту складають понад 100 унікальних ліричних, козацьких та солдатських пісень Лівобережної України, а також безліч зразків календарно-обрядового та родинно-обрядового фольклору, традиційної інструментальної музики, записаних учасниками гурту у фольклорних експедиціях теренами Слобожанщини та Полтавщини.

⁹ думка І. Романюк, зав. кабінету Слобожанського фольклору ХНУМ імені І.П.Котляревського, надрукована у «Віснику ЛНУ [139, с. 201].

¹⁰ Стеблянка Олександр Іванович (1896–1977) – композитор і фольклорист. Народився в Лебедині на Сумщині. У 1926 році закінчив Харківський музично-драматичний інститут (клас композиції Семена Богатирьова). Згодом працював викладачем теоретичних дисциплін в музичному технікумі. Працював завідувачем кабінету музичного фольклору (з 1947 року) і викладачем народної творчості Харківської консерваторії. Автор і упорядник збірки народнопісенних зразків Слобожанщини «Українські народні пісні» О. Стеблянка («Музична Україна», 1965) – результату багаторічної експедиційної діяльності фольклориста, що став вагомим внеском у розвиток вивчення традиційної музичної культури України.

II. історичні та суспільно-побутові; III. родинно-побутові. У свою чергу, блок родинно-побутових пісень поділяється на пісні: про кохання, про сімейне життя, жартівливі пісні, пожовтневі (новотвори). У середині розділів пісні також згруповано за ознаками жанрової спорідненості. Всі пісні подано з відповідними паспортними даними (відомості, де і від кого їх записано).

Отже, перейдемо до розгляду обраного прикладу української народної пісні зі Слобожанщини у записі О. Стеблянка (укладач Л.І.Новикова [128, с.109]).

Приклад 1.1

ОЙ ЗИМА, ЗИМА, ЗИМА ЛЮТАЯ

Помірно
Один

Хор

Ой зима, зи-ма, зи-ма лю-та-я,
про-шу я те-бе: не змо-розь ме-не.

<p>Ой зима, зима, Зима лютая, Прошу я тебе: Не зморозь мене.</p> <p>Прошу я тебе: Не зморозь мене. З походу йдучи, Зброю несучи.</p>	<p>Коня ведучи, Зброю несучи. Зброя не моя— Государева.</p> <p>Зброя не моя— Государева, Доленька моя Нешасливая.</p>
--	---

«Ой зима-зима» (запис О. Стеблянка) – рекрутська пісня, що відноситься до пласту українських соціально-побутових народних пісень, народна записана фольклористом у с. Деркачі (нині м. Дергачі під Харковом). У пісні зображається нелегкий військовий побут у похідних умовах. Тематика таких пісень вказує на їх авторство: як правило, їх творцями були самі рекрути (чоловіча виконавська традиція).

На противагу постає інший пласт рекрутських пісень, зміст яких не втілює солдатське життя, а заснований на змалюванні примусового набору до війська, прощання з родиною тощо. Авторами і виконавцями таких пісень,

пронизаних відчаєм і горем, були переважно жінки (матері, сестри, наречені рекрутів) – жіноча лірика кантиленного типу, вказує А. Іваницький [71, с. 175]. Як відомо, для рекрутських пісень притаманні тексти і наспіви, означені виразними міжнаціональними взаємовпливами [там само, с. 177]. Даний факт обумовлений соціальними передумовами: армія царської Російської та Австро-Угорської імперій складалась із поліетнічного населення. «Більшість наспівів, що мають ознаки міжнаціональних сплавів, переінтоновано у стилі української національної мелодики. Але деякі наспіви живуть і досі, зберігаючи риси угорського, чеського, словацького, російського мелосу» [там само].

Рекрутська пісня «Ой зима-зима» засвідчує вказану ознаку на рівні вербального тексту, виявляючи взаємозв'язок із відомою російською народною солдатською піснею «*Ой мороз-мороз, не морозь меня*». Цей зразок зафіксований у варіанті гуртового співу (гомофонно-гармонічний тип багатоголосся). Багатоголосна фактура загалом відповідає принципам виконання чоловічого або мішаного (чоловічо-жіночого) гурту. У дво-(три)-голосному викладі увиразнюється функціональна логіка.

Можливим є виконання даної пісні і в сольному варіанті (про що свідчить зміст тексту).

*Музично-виконавські особливості*¹¹. Зразок мелосу слобожанської традиції належить до наспівного ліричного типу, що увиразнюється в розспівній мелодиці (пісенний тип мелодики, на противагу іншого різновиду маршових солдатських пісень – що представляють моторний тип мелодики), наспіви повільно-помірного темпу.

Складо-числовий розмір вербального тексту представлений десятискладником (5+5):

¹¹ Для вивчення виконавських особливостей чоловічого співу слід було залучено викладачів-керівників гуртів, які діють в Харківських навчальних закладах (кандидата мистецтвознавства, заслужену артистку України В.О.Осипенко – Харківська державна академія культури; заслужену артистку України О. Л. Шишкіну – Харківський коледж культури).

Ой зима-зима / зима лютая / (5+5)

Прошу я тебе / не зморозь мене // (5+5).

перед нами – ізометрична строфа. Строфіка пісні втілює дворядкову форму (А Б). Лад – діатоніка іонійського ладу. Спостерігається змінність устою (D – A).

Мелодика формується на підставі логіки тоніко-домінантових співвідношень. Можемо говорити про наспів квінтакордової будови (квінтакордова ладова основа, розширена за рахунок верхньої сексти).

Порівняльний аналізу манери автентичного співу на китайському ґрунті надасть автору дослідження більш широкого осмислення пісенності двох різних ареалів існування мелосу – східнослов'янського (в системі європейського) та азійського (китайського).

«Слобожанський текст» як прояв народнопісенного мелосу становить предмет дослідження подальших розробок харківських музикологів. Втім хочеться вказати на дослідження Ю.Медведика, який ще у 2000 році видав статтю «З історії духовно-кантової культури Слобожанщини XVIII століття», у якій зазначив думку про необхідність вивчати явища як у міжнаціональному, так етнорегіональному контекстах: «...це дозволить проводити повномасштабні студіювання етнорегіональної специфіки українського духовного канта, більш чіткіше проаналізувати наскільки помітним був вплив російського кантового мистецтва на місцеву творчість.

Цікаві відомості вчений наводить щодо кантів на тексти Григорія Сковороди та особливо двох текстів слобожанського походження: канти на прославу богородичних чудодійних ікон в Охтирці (Сумська область) «Склонітєся, віки всі, со чоловіки» та у с.Каплунівка (Краснокутський район Харківської області) «Глас возносим красно» [113, с.337]. Ю.Медведик зазначає, що названі канти До Охтирської та Каплунівської ікон як на Слобожанщині, і на всій Левобережній Україні користувалися великою популярністю, причому не тільки у XVIII ст., але й у XIX та щонайменше на

початку ХХ століть. Ці тексти активно побутували...приміром серед українців Воронежської губернії<...>Згодом їх доволі часто включали до свого репертуару лірники та кобзарі [113, с.338]. Отже, духовнопісенна творчість Слобожанщини ще чекає на своїх дослідників.

Тепер час перейти до обговорення специфіки церковної монодії як предмету вчення про мелос. Приводом такого ракурсу дослідження слугує практика стародавнього візантійського церковного співу, подвижником якого в м. Харків є Ігор Леонідович Сахно, кандидат мистецтвознавства, регент, академічний співак за фахом.

Концепція мелосу в церковному співі належить І.Єфімовій [41], яка влучно єднає цю категорію співу-наспіву з сутністю слова, якою є логос, в богословському дискурсі: Логос як імя Бога (*«Вначале было слово»*) є атрибутом православного вчення про молитву. Важливо зазначити для усвідомлення співаків, які беруться за відтворення молитовного стилю в творчих практиках (в тому числі і концертних), що мелос в церковному співі наділений символізмом, притаманний всім формам православного віросповідання, отже, і його текстам. Тієї ж думки дотримується Л. Шаповалова: «Тон – Образ (Логос) був, є і залишається в науці про музику предметом аналізу (етімон грецького слова “аналіз” означає с-ходження до Істини) [194]. За словами свт. Миколи Сербського, «... фізичний світ є видимий образ невидимого духовного світу. Тому фізичний світ є символ, а духовний світ – сенс символу, дух і реальність. Таким чином, є дві реальності – внутрішня і зовнішня. Зовнішня – це природа, що для музиканта означає – те, що звучить, інтонується, об'єктивується у внутрішній простір життя звуку як сенсу – приховане в знаках і символах духовне поле / вимір свідомості. Внутрішня реальність – це творчість, розумова дійсність, яку потрібно «перевести» з віртуальної у актуальну форму буття. Виняток з творчості як особливої реальності становить літургія (Служба Божа) як практика, що впливає на композиторські витвори («Літургія» і «Всеношна» С. Рахманінова, «Запечатаний ангел» Р. Щедріна; «Три хору з музики до

спектаклю “Цар Федір Иоанович”» Г. Свиридова, «Три духовних хори» А. Шнітке). *Літургія в сакральному просторі Церкви являє собою особливу реальність життя, відмінну від творчості і мистецтва* [194, с.17].

Що важливо усвідомити з контексту монодійного співу в аспекті теорії мелосу? По-перше, піснеспів є «мелодичною іконою» свого словесного першообразу, що існують у множинності своїх невичерпних версій смислу (за виразом І. Єфімової). Як наслідок, усі поспівки (інтонаційні сліди) сконцентровані біля колоподібної енергії як логіки виявлення Єдиного. Дослідниця називає цей принцип накопичення численних модифікацій Єдиного «інтонаційною однорідністю», що є загальною властивістю знаменного розспіву [41, с.190].

По-друге, символіка знаменної монодії містить у собі духовно-енергійну сутність молитовного спілкування віруючої людини (*homo credens*): власне через спів відбувається онто-психологічний метод концентрації людської енергії душі задля синергії з Богом. Тому інтонаційні «згущення» мело-формул знаменного розспіву наслідують символіку імені Бога та його аналогів: Світло, Любов, Благо, Істина.

Резюме. Мелос і Логос співвідносяться як зовнішній вираз внутрішньої сутності. Мелодія наспіву наслідують і розкриває інтонаційними засобами властивості слова молитви. У взаємообумовленості мелодії та слова молитви увиразнюється енергія природно-фізичного прояву «єдиного генетичного коду» (термін К.Свасьяна): його втіленням слугує генеральна інтонація піснеспіву. Стадії увиразнення Божественного слова у мелосі (який О.Лосєв називав «ейдосом») утворюють синтагми цілісного наспіву, його структуру (зовнішню форму).

І. Єфімова вважає, що аналізу піддається тільки ця аналітична вираженість сутності – внутрішнього логосу. Єдність словесного та музичного планів молитви становить церковна монодія. «До проявів логосу відноситься усе, що стосується оформлення, структурування словесно-інтонаційної форми... Це – конкретна, письмово закріплена, “відлита раз і

назавжди” форма втілення принципу і методу молитовної синергії, закону об'єднання енергії Божественної і енергії людської. Відповідно, в співі як мелодійної іконі молитви до проявів логосу слід віднести все, що має на увазі структурно-аналітичний аспект музичної форми: лад, гармонія, метр, масштабно-синтаксичні структури ... композиція, фактура (за В.Медушевським)» [41, с.195].

Дослідження харківського музикознавця В. Зінченко може бути цікавим для теорії мелосу тим, що авторка виявила в різних аспектах закономірність щодо вищої форми мелодичного мислення в церковній співтворчості – **фіти**. Зокрема, авторка пише про універсальність фіти як функції в молитовному співі, і водночас про мобільність її внутрішнього складу, оскільки «... фіти кожної співочої книги не представляли окремого, замкнутого циклу мелодичних формул, ізольованого від інших книг. Тому українські фіти Октоїха представляють собою *корпус* – таку сукупність явищ, яка, з одного боку, об'єднана спільністю застосування і частково проявляє ознаки циклічності, а з іншого – виявляє спільність з іншими жанровими книгами Мінеї і Тріоді» [68, с. 368]. Розміщення одних і тих самих фіт в текстах різних жанрів і річних кіл свідчить про широку амплітуду їх використання, універсальну музичну стилістику, що долала межі жанрових циклів. Як пише дослідниця, фіта являє собою різну за тривалістю і складністю мелізматичну будову і є одним з трьох основних структурних елементів знаменного розспіву.

Специфіка фіт полягає у відсутності у фітах словесного тексту і *самостійному значенні мелосу* (курсив мій – В.Д.). Семантика фіт визначається втіленням образів Небесної сфери: існує прямий зв'язок між назвою фіти і виспівуваним словом, а також регістром («світлим»). Наприклад, фіта «чудова» в Богородичному 2-го гласу розспівується на слово «чудо»/«чудесе», фіта «образная» в степенному антифоні 2.2 того же 2-го гласу – на слово «образом».

На відбір фіт в співах впливали літургійні, семантичні та стилістичні особливості гімнографічних текстів, в яких втілені догмати віри, молитовні прагнення віруючих. Зупинка в виспівуванні тексту в момент початку фіти дозволяє співвіднести фітний спів з вищим духовним піднесенням людини – станом мовчазної молитви.

Важливим жанровим «відгалуженням» співів з фітами є задостойники – ірмоси 9-ти пісень канонів двонадесятих свят, Лазаревої суботи, Великого Четверга і Великої Суботи. Крім того, фіти є і в тропарях тих святкових канонів, які співали повністю, виконуючи тропарі за зразком відповідних ірмосів. Нині можливо лише гіпотетично визначити причину розміщення фіт і ліц у шести догматиках: 2-го, 3-го, 4-го, 5-го і 8-го гласів. Причина може полягати в тому, вважає В. Зінченко, що догматики 2-6 і 8 гласів виконують (крім циклу «стовпи») по черзі в службах великої вечірні Світлої Седмиці – з вечора неділі Пасхи до вечора п'ятниці (відповідно до візантійської традиції). Як найбільш урочисті з богородичних, що звучать в свято «торжества торжеств», вони прикрашені фітами (крім догматика 6 гласу, виконання якого припадає на п'ятницю: в календарі християн – день скорботи, спогадів про муки Христа). В.Зінченко звернемо увагу читача, що в догматиках 1 і 7 гласів, які не виконуються в Світлу седмицю, фіти відсутні.

Щодо атрибуції фітних мелодій *української традиції*, то це одна зі складних проблем вітчизняної медієвістики. Зовнішньою ознакою фіти в лінійному записі є тривалий внутрішньослоговий розспів на один (рідше два) склад. Однак по лінійному запису неможливо визначити вид мелодичної синтагми, так як в знаменних мелодіях застосовували і поспівки, і нефітні «блоки». Необхідна точна атрибуція синтагм.

Порівняння фіт Октоїха дозволяє ставити питання про національні особливості фітного мелосу. Частина російських і українсько-білоруських версій фіт кінця XVI–XVIII століть збігається; частина являє варіанти / редакції загальних прототипів, тоді як лише 2 українських фіти – оригінальні і не поки знаходять аналогів в знаменних джерелах.

Отже, варіанти, редакції, різні версії фітних мелодій свідчать про певну автономність кожної східнослов'янської традиції.

Отже, резюмуємо гіпотетичну думку, що *предметності теорії є ширшими, ніж вони окреслені щодо явищ академічної вокальної музики.* «Предметний ареал» теорії мелосу Новітнього часу має охоплювати, окрім народнопісенної Традиції, також таке джерело історичної генези як **візантійську монодію**, існуючу нині як «живий текст» в системі сучасного співочого виконавства (поруч з іншими як європейськими, так і східними видами монодії), як історико-культурний «генокод» духовності.

Ще один приклад дії мелосу – з творчої практики храму «Трьох Святителів» (м.Харків), де відбувається **Літургія грецького розспіву**. Відомо, що піснеспівам літургії контраст є чужим, бо немає в ній головного і побічного, немає протиставлень, але є прагнення до єдності, повнота перебування в Бозі. Тут є своє, дуже напружене життя. Перше коло ("Велика Єктенія" – гімн "Єдинородний") являє собою першу пару (Прохання – Подяка) і входить в літургію оголошених. Велика Єктенія; 2-а молитва – псалом 102 «Благослови душа» та 3-я молитва – псалом 145 «Хвали душе моя Господа» є початковими і в стилістичному відношенні являють собою монодичний спів.

Основним принципом побудови композицій є псалмодія на певних мело-формулах (у Великій єктенії – це початкова строфа "Амін", в псалмі 102-му – мелодично змінений повтор трьох початкових строф). Цей принцип був характерний для канону в грецькій службі, отримав розвиток в VII-X ст. Структурують композицію строфи. Цим пояснюється те, що тактова риса проставлена на кінці кожної строфи. Кожному звукові відповідає склад (виняток становлять рідкісні розспіви на 2-3 звуку). Однаковість ритму (чергування половинних і чвертей) і відсутність метра створюють образний світ аскетичної, притаманний духовному строю псалмодичного співу.

Таким чином, молитви першого кола являють собою псалмодію, в основі якої лежать так званий принцип формул і центонна техніка в умовах силабики. Не випадково музичний простір літургії грецької служби так ясно дає розмежування стилістики літургії оголошених і літургії вірних: все, що відбувається в просторі літургії оголошених – ще земне, дольне. Тому і музична стилістика гімну "Єдинородний» не відрізняється від молитовної (центоновий принцип, переважання силабики, аскетизм).

Друге коло літургійної дії – наступний етап драматургічного процесу в літургії, хоча Малий вхід і його молитви не можна уявити по аналогії з першим колом у вигляді спіралеподібного руху. Навпаки, відбувається їх масштабне дроблення (всі молитви гранично малі і обмежені 1-2 фразами). Так відбувається перехід в інший онтологічний вимір – Вічність. При цьому, єктенія оголошених, яка звучить перед літургією вірних, з одного боку, замикає структуру літургії оголошених, утворюючи тим самим драматургічну арку з Великої єктенією. З іншого боку, єктенії оголошених – це той енергійний імпульс, завдяки якому відбувається вихід до горнього світу Христа. Тож зберігається синергійність молитовної пари "Єктенія - Подяка".

Відносно музичної стилістики особливий інтерес представляють прокимен і Алілуя, витримані в системі осьмогласія, де кожен голос відповідає певному тижню богослужбового календаря.

Вирізнимо два основних принципи, що оформляють голоси:

– *ладо-звукорядний* – співвідношення реперкусії і фіналіса. В даному випадку переважним виявляється терцієво-квартовий принцип;
– *ладо-мелодичний* – збереження поспівкового принципу організації голосів. При цьому, система "звук – склад" (силабіка) залишається переважаючою, не дивлячись на появу в кінці голосів розспівів (на 4-5 звуків).

Не стали винятком у цьому відношенні і інші молитви: «Прийдіте поклонімося», Єктенія оголошених, де поспівковий принцип організації також переважає і кількість розспівів мінімальна. У службі храму "Трьох Святителів" псалмодія попередніх співів замінюється так званим

"калофонічним" стилем (термін Є. Герцмана), який отримав свій розвиток в грецькій службі після XII століття. Цей стиль характеризується верховенством музики над текстом. Тож не дивно, що переважаючим принципом співвідношення слова і звуку стає широта мелодійних розспівів.

Мелодичні формули, що співали на один склад, не відрізняються широтою діапазону (амбітус в межах в. 3). Однак яскравою індивідуальністю при цьому мелодика не відрізняється. Її швидше можна назвати мелізматичною.

Ангельський спів, через яке Бог дарує людям свою благодать, стає "головною подією" всієї служби. Так, Херувимська, що відкриває перед людьми, що молилися царські врата, знаменує момент цієї зустрічі. Аскетизм і смирення поступаються місцем всепоглинаючої радості перетворення і Зустрічі. Замість безперервної молитви і покаяння (в літургії оголошених) звучать подяка і славослів'я (в літургії вірних).

Структура Херувимської ділиться на два стилістично єдиних розділу: 1-й: «*Ми, що херувимів*»; 2-й: «*Яко да царя*». Змінюється, перш за все, стилістика співу, бо херувимську співають не люди, а ангели. Їх спів не має бути схожим на попередні музичні образи. Багатоскладність прохань в літургії оголошених народжувала енергійний імпульс до онтотрансцензусу. В літургії вірних вони інші, бо «кінцева точка» духовного шляху – Благодать – вже досягнута. Прославлення Богородиці – свідчення того.

Образ матері Божої унікальний: для віруючої людини він є найбільш реальним – це живе втілення святості. Не випадково гімни Богородиці пройняті істиною радістю за людину, яка стала Богом. З іншого боку, в літургії Богородичні є *ліричної кульмінацією* циклу. Адже це – єдиний жіночий образ в церковній службі. Музична стилістика Богородичних створює ясне розмежування змінним і постійним піснеспівам. Так, гімни і задостойніки, які є осьмогласними, є стилістично подібними. Їх основу складає поспівкова техніка, яка визначає прості види інтонування: сілабічний і стіхірарний.

Наведемо приклад – піснеспів «Достойно есть» (з Євхаристичного канону):

Гласъ
Е

Достойно єсть гід-кш во істиннѣ блажі - ти та бо-го-р-ди-цѣ, присноблаженнѣ-ю і прене-по-р-очнѣ-ю і ма-терь бо-га на-ше-гш, чітнѣйшю хе-рѣ-вімъ і сла-ві-нѣйшю без-сравнѣ-ні-а се-ра-ді-мъ без-істлѣ-ні-а бо-га сло-ва р-о-жд-шю сш-щю бо-го-р-ди-цѣ та ве-ли-чѣ-ємъ

Монодія подібна до живого організму: базується на ладовому остові (квінта з субквартою), розквітає поступенними розспівами, колористичними обігруваннями основних ступенів (модальностями секундово-терцієвих поспівок). Як справедливо пише І. Сахно, «...від образу виконання канонічної мелодії залежить її сприйняття слухачами» [147, с.314].

1.2 Музикознавчі концепції мелосу/мелодії: етимон, дефініції, предмет, функція, суб'єкт

«...Тональність знаходиться у кризовому стані. Повертаються старовинні лади, за ними стрімко придуть східні у всьому їхньому розмаїтті. Все це надасть сили **мелодії, яка ледь животіє**<...>Гармонія має змінитися. Ми побачимо розвиток можливостей ритму, які до сих пір майже не використані. З цього всього бере свій початок нове мистецтво».
К.Сен-Санс¹²

Дослідницька література, що присвячена феномену мелодії, справляє подвійне враження. З одного боку, в останні 50 років теорія мелодики зазнала значного поповнення змін. Прагнення до системного аналізу досліджуваного явища призвело до появи цілого ряду праць про окремі сторони мелосу [2, 20, 38] та окремих періодів в її історії [72]. З іншого боку, кидається в око, стильова обмеженість історико-типологічними віхами класицизму та романтизму, поза якими мелодії відмовлено у сутнісних властивостях. Особливо це стосується новітніх технік письма (музичного аванрду), а також інших співочих практик, не пов'язаних з композиторською творчістю напряду (народнопісенна традиція, або церковні піснеспіви давніх часів).

Завдання підрозділу – порівняти дефініції мелосу в контексті вчення про панмелос як інтегральної теоретичної науки, яка вивчає ментальні закони інтонаційного мислення носіїв західноєвропейської та української (слов'янської) вокальної «ойкумени» у виконавській практиці ХХІ ст.

Почнемо з **етимону**. Термін «мелос» (гр. μέλος)¹³ перекладався у значенні «лірики», ліричної поезії: так давні греки називали поетичний твір, тісно пов'язаний з музикою та орхестикою; отже, будемо відштовхуватися від ключового слова «мелос» – «спів» на поезію як внутрішньої форми лірики.

Щодо праць фундаторів теорії мелосу у музикознавстві ХХ століття, то почнемо з Б. Асаф'єва, який перший сформулював власне бачення поняття, розкривши естетичне значення цього явища в широкому контексті музичної творчості та сприйняття: «... Мелодія – це поступове просування тонів, при

¹² Написано композитором у листі 1879 року [цит. за:67, с.17].

¹³ Реальный словарь классических древностей <https://dic.academic.ru/contents.nsf/lubker/>

якому кожний наступний тон, обумовлений попереднім, вступає з ним у контрастне (тією чи іншою мірою) відношення і викликає необхідність подальшого зсуву або замикання. <...> Вона веде за собою слух і послідовно, як протяжна лінія, розгортається перед свідомістю, яка сприймає музику. Від того і зорова проекція мелодії (зображення на площині) дає горизонтальну лінію різного малюнка. У загальномуживаних судженнях про музику мелодії завжди надається величезне значення: її називають «душею» музики, і оцінка творчості композитора зазвичай походить від оцінки його мелодичного дару» [7, с. 81-82].

Б. Асаф'єв зводить поняття інтонації і мелосу в ранг загальномузичних універсалій. Він використовує цілу групу однокореневих термінів, що мають різну широту узагальнення мелодійних явищ: саме широке поняття – мелос, далі – мелодійність, мелодія як форма мелосу, інтонаційно-мелодична лінія, малюнок. Але найголовніше – вчений робить величезний крок вперед на шляху пояснення таємниць мелодійної виразності, які він розкриває за допомогою теорії інтонації. «Мелос об'єднує все, що стосується становлення музики – її плинності і протяжності. З мелосу народиться і уявлення про горизонталь. Як інтонаційна сфера це поняття об'єднує рішуче всі прояви горизонтальності: в протяжній пісні, в мірній танцювальній мелодії, в декламаційних інтонаціях, в орнаменті, підголоску, у тематичній і лейтмотивній сфері, в італійській оперній специфічній мелодії (те, що переважно і називають мелодією). Таким чином, **мелодія виявляється окремим випадком прояву мелосу** або просто технічним терміном. Мелос властивий не тільки мелодиці або полифонічному стилю. Мелос пронизує звукоткань повністю» (виокремлено мною – В.Д.) [13, с.207].

«Музика є рух» [94, с. 35], – такими словами Е. Курт відкриває свою капітальну працю «Основи лівнеарного контрапункту», і надалі розкриває її зміст: «...ми повинні визнати приховане під чуттєвим враженням звучання відчуття руху за потік сили, що струмує через тони і сполучає їх; це відчуття руху вказує на первинні процеси музичного становлення, на енергії, характер

яких пізнається в станах психічної напруги, що прагнуть до розряду через рух [94, с. 37]. Мелодія є потік сили. Справжній основний сенс мелодичної лінії є становлення, постійно присутнє в ній прагнення до оформлення, яке має постійно відчуватися як жива енергія...» [там само, с. 41]. «... можливо говорити про “висхідну мелодичну енергію” або про “первісний імпульс”» [там само, с. 42]. «Напруга кінетичної енергії мелодичного формування виражається в лінійних фазах у вигляді єдиного, нічим не перерваного шляху різної тривалості і протяжності, так само як і різної інтенсивності діючої в ньому сили» [там само, с. 48]. Іншими словами, *Е. Куртом було відроджено докласичне уявлення про мелодію – як лінію багатоголосої тканини, що володіє властивістю першооснови музичного процесу. Звернення до поліфонічного мелосу Й. С. Баха сприяло розширенню поняття «мелодії» – з одного боку, а з іншого – розриву енергетичного погляду Е. Курта з традиційним уявленням про взаємодоповнення мелодії та гармонії, яка до цього часу практично стала малоплідним методом дослідження мелодії. Він протиставив логіку мотивно-мелодичного розвитку лінійної нескінченної мелодики Й. С. Баха і Р. Вагнера структурним принципам і прийомам розвитку мелодизму віденських класиків.*

На початку ХХ століття кульмінацією схоластичного уявлення про мелодію стала концепція Е. Тоха «*Учение о мелодии*» (1923), що побудована на основі формально-конструктивних методів аналізу досліджуваного феномена: «Мелодія може бути визначена як різноманітне по висоті і ритму чергування звуків [160, с. 11]. Е. Тох є одним із перших, хто пов'язав перетворення інтонаційної структури мелодики з новими явищами в гармонії. Характерною рисою сучасного мелодизму він вважав відмову від «мелодичної розробки однорідної гармонії», властивої «гармонічним мелодіям» Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, що було викликане більш інтенсивним ритмом гармонічних змін, так і розмаїттям самої гармонії.

Вищезазначені аспекти теоретичних розбіжностей у поглядах на феномен мелосу підсумував Л. Мазель у своєму підручнику: 1) «Мелодія у широкому значенні – це процес, що розгортається у часі» [106, с. 35]; 2) у вузькому значенні «мелодія – це музична думка, яка звучить в одному голосі. Вона може являти собою або одноголосний виклад музичного цілого (як у багатьох народних піснях), або головний голос багатоголосої думки, який володіє достатньою музично-виразною самостійністю [там само, с.12].

Л. Мазелю належить видатна роль у розробці вчення про *мелодію гомофонного типу*, сутність якого полягає в наступному: 1) вчений виробив особливу методику і термінологію для мелодичного аналізу, використавши її при дослідженні низки мелодичних стилів (Й. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шопена, П. Чайковського, С. Рахманінова); 2) він науково вирішив проблему «мелодія-гармонія», обґрунтувавши співіснування двох функцій мелодії і гармонії, співвідношення між історично варіативно-виразною і конструктивною. Л. Мазель показав, що посилення однієї з цих функцій б мелодії супроводжується послабленням її в гармонії. І, як наслідок, вчений визначив провідну тенденцію в розвитку сучасної мелодики, яка виражається в тому, що «мелодична лінія, якщо навіть вона спирається на підтримку інших голосів, більш очевидно і безпосередньо бере участь у конструюванні музичного цілого і самої себе [38, с. 199].

Тепер порівняємо цю дефініцію із формулюванням Х. Рімана: «Мелодія є послідовність осмислених по відношенню один до одного тонів, подібно до того, як гармонія є одночасне звучання тих же тонів. Основним принципом мелодичного в музиці є рух голосу вгору і вниз (підйом і сходження) і до того ж не стрибками, а послідовно, поступово <.> В гармонічному стилі найменші кроки голосу (на тон або півтон) називаються мелодичними, великі ж кроки (на терцію, кварту тощо) зазвичай називають гармонічними [137, с. 831].

У музично-теоретичному вченні Ю. Тюліна існує уявлення про ієрархічне співвідношення мелодії, гармонії і ритму. На вершині ієрархічних сходинок була піднята мелодія, по відношенню до якої «гармонія являється хоча й очень важным, но все же вспомогательным средством выражения». Інші «компоненти» музики мають другорядне значення [65, с. 39]. Вчений теж довів думку щодо сутнісної основи мелодії як увиразнення енергії процесуального руху «устой – неустой»: «... Мелодику в найбільш широкому сенсі треба розуміти, як координацію тонів в їх послідовному русі (горизонтальному аспекті). Специфіка цієї координації полягає в енергетичному зв'язку тонів, який є необхідною передумовою смислової сторони мелодії. Під енергетичною ми розуміємо такий зв'язок, в якому присутня напруженість енергетичного переливу одного тону в інший, що утворює мелодичну співучість» [161, с. 19].

Отже, «мелос» (Б. Асаф'єв), «енергія лінійного руху» (Е. Курт), «мелодичний наспів як координація тонів» (Ю. Тюлін) та «лінія звукової висоти» (Е. Тох) – це характеристики одного явища.

У 70 – 90-ті роки ХХ століття у музикознавстві посилюється інтеграція з іншими галузями гуманітарних наук; відповідно вчення про мелос збагачується аспектами порівняльного аналізу із психологією сприйняття музики (В. Медушевський [115; 118]); літературознавством («Мелодика» Л. Д'ячкова (1985) [61], В. Холопова [180]); лінгвістикою (М. Арановський «Синтаксическая структура мелодии» (1991) [9]). Як наслідок, розкриваються питання взаємодії мелосу з іншими принципами музичної мови (В. Задерацький [64], Н. Степанська [155], С. Грица [51, 52]), виявлено етимологію основних понять і категорій мелодики (Ю. Холопов [167]).

Грунтовні матеріали для статті «Мелодія» напрацював Ю. Холопов, який, викладаючи етапи історичної еволюції мелодії за критерієм епохального стилю, визначив думку про синхронізм мелосних форм сучасної картини їх буття у «згорнутому вигляді»: «...Високорозвиненість музичної думки (в умовах мажоро-мінорної тональної системи) втілюється в феномені

мелодійної структури, завдяки співіснуванню в ній генетичних шарів, які в стислому вигляді містять попередні форми мелодики:

1) первинна лінійно-енергетична стихія (у вигляді підйомів і спадів, конструктивного кістяка секундової лінії);

2) фактор метроритму, що цю стихію ділить на складові (у вигляді тонко диференційованих часових відносин на всіх рівнях);

3) ладова організація ритмічної лінії (у вигляді розробленої системи тонально-функціональних зв'язків на всіх рівнях музичної цілісності); або нової модальності, інших технік композиції в музиці ХХ століття,

4) акордова гармонія, спроектована на одноголосну лінію за допомогою використання для побудови мелодії нових <...> багатоголосних моделей. Стисла у лінію гармонія прагне придбати свою природну форму. Тому мелодія «гармонічної епохи» майже завжди народжується разом з гармонією, яка нею ж самою регенерується – з контрапунктуючим басом і середніми голосами. На думку П. Чайковського, «...мелодія ніколи не може з'явитися інакше, як з гармонією разом» [167, с. 522].

У дискусії з проблем мелодії, що розгорнулася на сторінках збірника статей «Критика і музикознавства» (1980), музикознавці висловлюють прямо протилежні думки. В. Медушевський відмовляє в мелодійності новаторським композиторським стилям: «Что же противостоит в логическом смысле мелодическому началу на современном этапе развития музыки? Это, прежде всего, красочность, сонорность, общие формы звучания. Мелодичный начало явно ослаблено» [116, с. 6].

К. Руч'євська, характеризуючи два полюси сучасної музики, теж вважає мелодичним лише один з них: «...на іншому полюсі професійної музики настільки ж очевидним є безпрецедентний в історії музики факт втрати мелодії, зникнення мелодичного початку як певної цілісності, як звукового об'єкта та організатора музичної форми [141, с. 35].

В. Холопова займає протилежну позицію, відзначаючи насичення мелодизмом різнорідних пластів фактури, наповненні їх цілющими соками [180, с. 23]. Розмірковуючи про роль мелодії в симфонічних та інструментальних творах, подібним же чином акцентує його верховенство і В. Задерацький: «... саме тематизм з інтенсивним мелодичним розвитком, де в складному інтонаційному комплексі мелос виступає в якості носія основної інформації, є найбільш поширеним в сучасному симфонічному мисленні, і, слід визнати, є найбільш властивим йому» [25, с. 109].

В праці «Теоретические основы мелодии» (1973) Д. Христов аналізує залежність мелодії від контексту. Справедливою представляється установка: «Чим яскравіша і багатша мелодія, чим складніше і тісніше взаємозв'язок її елементів, тим важче її аналіз. Дослідник мелодії стоїть перед небезпекою оголосити окремі її властивості, розкриті в процесі роботи, єдино визначальними, що повністю виражають її сутність ... Узкоконкретна аналітична ідея< ...> завжди буде показувати мелодію тільки під одним певним кутом зору. Потрібна узагальнююча ідея. Можливий лише такий аналітичний підхід, який знайде шлях до мелодичних проявів у всій їхній повноті, як дієвий при всіх їх можливих виразах [72, с. 15] Зрозуміло, чому автор надає такий підзаголовок – «досвід описання аналітичного підходу до окремої мелодії». Праця містить цікаві положення, які розвивають інтонаційну теорію Б. Асаф'єва. Д. Христов вводить поняття «рефлексія», яке «...фіксує надзвичайно важливе явище взаємодії мелодії і комплексу всіх інших елементів музичної мови - гармонії, фактури, ритму тощо. Рефлексія висловлює момент взаємовпливу спільного та конкретного (в тому числі, мелодичних особливостей) на звучання музичного цілого, і навпаки, взаємодію цього музичного цілого з мелодикою [там само, с.169]. Таким чином, пряма і зворотна залежність між мелодією і контекстом нині усвідомлюється як важлива і актуальна передумова когнітивного моделювання вчення про мелос.

Основу аналітичного нарису «Мелодика» В. Холопової складають ті засоби музики, «які представляються першочерговими, найбільш великими і найменш розробленими в теорії мелодики: мелодична інтонація, мелодична лінія і мелодичне формоутворення [71, с. 15], що специфічно проявляються в різних жанрово-стильових умовах. «Хоча мелодія – один з елементів музичної тканини, що допускає умовне фактурне відокремлення, в той же час вона сама володіє комплексністю, поліелементністю. Мелодія містить у собі те саме, що весь музичний твір: інтонаційність, лад і гармонію, ритм і метр, мелодичну лінію, фактурний малюнок, архітектоніку, динаміку. <...> Важливо не тільки те, що найчастіше підкреслюється, – осмислення мелодії через гармонію, а й множинність взаємодій подібного роду [71, с. 17]. Згідно В. Холопової, мелодія – це «певна змістовна цілісність і функціональна єдність» [70, с. 3]. У цьому понятті автор акцентує його органічний взаємозв'язок з повним багатоголоссям; властивості мелодійної лінії пояснюють її вихідні передумови і виводяться основні мелодико-лінійні моделі; в мелодійному формоутворенні розкривається дія найбільш активного елемента – мелодійної “лінійності”» [70, с. 3].

Авторка вирізняє чотири тези щодо специфічності європейської мелодії Нового та Новітнього часу:

- «1) одноголосна мелодія панує в творі, серед всіх його голосів;
- 2) принадність мелодичної співучості таїться в виспівуванні прихованої в ній плавної секундової лінії;
- 3) мелодичним співом переймається як людський голос, так і в не меншій мірі, музичний інструмент;
- 4) свою повну, до найменших деталей, осмисленість і виразність мелодія отримує тільки у взаємодії з усім багатоголосним цілим твору [70, с. 8].

Однією з ознак трансформації мелодії у творчій практиці композиторів ХХ століття став полімелодизм: мелодійне перестало концентруватися в одній лише кантиленній мелодії і до відмови наситило собою всі різноманітні, різнорідні пласти фактури аж до утворення «панмелодизму» (у

Стравінського, Шостаковича, Хіндеміта, Берга та інших композиторів). У найбільших же майстрів ХХ в. примітним властивістю «панмелодизації» стало те, що і в головних і в побічних голосах розгорнулися такі активні формотворчі процеси, які були помічені в композиторській практиці минулого. «Особенно много о качественной новизне мелодического формообразования в ХХ в. говорит охват линейно-мелодическими силами громадных, невиданных ранее построений (например, целого оперного действия)» [70, с. 86].

У праці Л. Д'ячкової «Мелодика» (1985), що за жанром є навчальним посібником, авторка обмежилась питаннями, що пов'язані з особливостями мелодики в сучасному музичному мистецтві і станом науки в області її вивчення. В самих загальних рисах розглядаються деякі теоретичні та історичні аспекти мелодичного феномену у співвідношенні її з живою сучасною художньою практикою. В структурі роботи є короткий історичний огляд вчення про мелодику, розглядаються особливості інтонаційного строю сучасної мелодики, конструктивні та виражальні можливості окремих її сторін (зокрема мотиву). На думку науковця, важливим поштовхом до зрушення в мелодиці став процес інтенсивного оновлення інтонаційного строю музики, активного проникнення в її тканину нових мелодико-ритмічних та ладогармонічних структур. «Саме інтонаційний утрій є тією магістраллю, котра в першу чергу визначає перебудову системи засобів музичної мови» [23, с. 24].

І це не випадково: «... інтонаційні уявлення, – пише В. Медушевській, – знаходили значущість в епохи ломки музичних мовних норм, що фіксуються шкільною наукою, коли на короткий час оголювалися вихідні основи музики [43, с.178]. Автор висуває низку нових особливостей, що пов'язані із зміною гармонії, які зводяться до такого:

- 1) нове трактування дисонансу, його емансипація;

2) виникнення нових акордових утворень, що допускають гармонічні вертикалі різного типу. Структурна єдність горизонталі та вертикалі на рівні універсальної закономірності;

3) нове відношення до хроматики, що формує специфічний тип координатної системи, яка на відміну від тональної базується на ідеї звукового оновлення;

4) переважання в сучасному мелосі інтервального, а не акордового способу організації матеріалу, що супроводжується самодостатньою конструктивною та фонічною роллю інтервалу.

Визначення *мелодії як семіотичного об'єкту* (тексту, що містить інформацію) надав М. Арановський: «...мелодія є лінія, що розгортається у часі й сприймається як послідовність об'єднаних інтонаційним зв'язком тонів, що володіє єдністю структури і змісту. Мелодією є горизонтальна координація тонів, що володіє смисловою і структурною самодостатністю і виконує функцію висловлювання» [7, с. 37-38]. Книга «Синтаксическая структура мелодии» М. Арановского (1991) містить авторську теорію мелодики і оригінальну методичку аналізу мелодійного первня в музиці.

Окреме питання, яке нерідко ставиться в наукових працях, присвячених теорії мелодії, – питання про її зв'язки з мовою/мовленням, з авторським висловлюванням. У розгорнутій передмові автор докладно доводить необхідність перегляду всіх сформованих в теорії музики поглядів на природу мелодії. Найважливішим положенням теорії М. Арановського – цілісність музичної форми мелодії поряд з її індивідуалізованістю, потенційну здатність до самостійного існування. Мелодія є «музичний твір, даний у формі його первісної цілісності», що створює музичний образ, містить в собі головну думку, створює автономність мелодії як акту музичної мови. Це твердження автор аргументує посиланням на фольклор, в якому **мелодія існує в самостійному вигляді в жанрі пісні** (виділено мною – В.Д.). Так формується основна методологічна установка М. Арановського:

«мелодія є первісна форма музичного висловлювання», первісної одиницею якого є, аналогічно до мови, речення, а в ньому – слова і синтагми; критерій розчленування, таким чином, – найважливіший інструмент аналітичних операцій мелодії як «словесного» акту.

Визначальний термін – «висловлювання»: «Збіг горизонтальної структури або з твором в цілому (монодія, фольклор), або з його найбільш важливим компонентом (гомофонний виклад) дозволяє застосувати до неї методологічно важливе для нас поняття “висловлювання”. «... якщо горизонталь виконує функції висловлювання, вона неминуче набуває властивості відносно закінченої, але абсолютно цілісної (в часі) форми; і навпаки: цілісність форми може розглядатися в якості показника, ознаки висловлювання [4, с. 15-16]. По суті, тут ми стикаємося з двома різними проблемами. – подібності та відмінності мовної та музично-мелодійної інтонації; подібності та відмінності двох процесів: природного оформлення людської мови – і становлення мелодійної лінії. Очевидно, що і в тому, і в іншому випадку як подібності, так і відмінності виявити нескладно. Настільки ж очевидно, що друге питання, знову ж таки, багато в чому відноситься до сфери формоутворення в цілому.

У розвиток думки М. Арановського, А.Вінніченко – молода дослідниця сучасних форм мелосу в хоровій та інструментальній музиці ХХ століття (зокрема, новацій А. Пярта та В. Бібіка) справедливо констатує наявний стан речей: «...не дивлячись на значиму роль мелодики у музичному мистецтві останніх чотирьох століть, її вивчення не склалося в самостійну наукову традицію, подібну, наприклад, до теорії гармонії або музичної форми. З впевненістю можна говорити лише про широке коло індивідуальних дослідницьких проектів» [40, с.84]. «Проблематика вчення про мелодію, – пише А.Вінніченко, – породжується самою музичною практикою ХХ–ХХІ століть і вибудовується у відповідності з характером свого історичного часу. В умовах сучасної стильової множинності спалахують дискусії про долю

мелодії, про художню правочинність її новітніх форм, про широту явищ мелодичного мислення, які охоплюються цим поняттям. Чим більше еволюціонує мелодія, тим сильніше вона піддається сумнівним питанням з боку апологетів традиційного мислення: *«А чи існує вона досі? Чи зменшується роль мелодичного первня на сучасному етапі, чи просто невпинно змінюються форми його втілення?»* [40, с.83].

Іншими словами, вчення про мелодію виявилось «розсосередженим» серед вчень про гармонію і лад (у навчальних курсах з гармонії), або у контрапунктичних розділах «Поліфонії нового стилю»; частково в курсі «Аналізу музичних творів», коли йдеться про стильовий аналіз музичного твору, або композиторського мислення в цілому. До речі, існує корпус монографічних праць, що присвячені мелодиці окремих композиторських стилів: М. Арановського про мелодику С.Прокоф'єва [7], С. Григор'єва про мелодику М.Римського-Корсакова [49], В. Задерацького про І. Стравінського [64], Л. Мазеля про Шопена [104] та ін.

Наведемо зміст поняття М. Папуша, в якому автор висуває думку про згортання на мелодії функціональних відносин цілого: «Мелодія в багатоголосній музиці – переважно головний голос музичної тканини, який виражає цілісну музичну думку-характер, є основним осередком інтонаційності твори і на якій згортаються всі функціональні відносини цілого (гармонічні, метроритмічні, фактурні, архітектонічні [56, с. 174]. В цьому випадку мелодія набуває занадто широкого змісту і збігається із категорією «інтонація».

Влучні думки щодо мелодії як необхідної та достатньої форми в музиці висловлює а сторінках свого підручника С.Шип. Оскільки «багатозначність терміна «мелодія» становить перешкоду для наукового визначення пов'язаних з ним музичних явищ, науковець вважає за необхідне розрізнати три різних значення, пов'язаних із цим явищем:

- 1) мелодичну лінію;
- 2) мелодію як таку;

3) мелодійність як якість музичної інтонації [198, с.142]. І далі автор доводить, що ознака одноголосності викладу музичної думки – це формальний параметр, оскільки «мелодія не обов'язково є реальним, чутним одноголоссям Вона може засновуватися на «уявному одноголоссі», тобто на принциповій спорідненості і збігові інтонацій усіх голосів або інструментів» [198, с.143].

Отже, слід розрізнити мелодичну лінію як «інтонаційну послідовні, виражену однією-єдиною звуковисотно-ритмічною структурою». А мелодію слід називати інтонаційну послідовність, виражену однією звуковисотно-ритмічною структурою, яка дозволяє відрізнити її від будь-яких інших інтонаційних явищ. Переважна більшість утриманих культурною пам'яттю людства мелодій, – пише С. Шип, – мають своє, тільки їм властиве звуковисотне і ритмічне «обличчя» [198, с. 144].

На питання «чим зумовлюється якісна своєрідність, індивідуальність мелодії» автор відповідає нагадуванням етимону слова «мелодія» – спів, пісня вказує на зв'язок цього поняття з жанром пісні, з *наспівністю*, якості якої суттєво залежать від артикуляції звуку (незмінність тембру і артикуляції інтонування). Цей аспект якості інтонаційного мовлення, «прив'язаний» до пісенності, С. Шип пропонує визначати терміном «мелодійність» [198, с.146]. Нарешті, «мелос» як категорію вчений окреслює найбільш широким семантичним колом: це – «узагальнені характеристики мелодій конкретного стилю, жанру, національної культури, історичної епохи» [198, с.146]. І надалі за критерієм зміни епохальних стилів названі типи мелосу – монодія, гомофонна мелодія, а також вокальна та інструментальна специфіка інтонування. Серед вокальних провідними є типи декламаційної і розспівної мелодика. «Інструментальний мелос – це мелодії, природні і зручні для виконання на конкретних інструментах<...>Інструментальне походження мають також орнаментальні мелодичні звороти, підказані зручними рухами пальців на клавіатурі, грифі струнного інструмента чи клапанах духового» [198, с.149].

Отже, мелодія виконує такі функції в музиці європейської традиції:

1) бути закінченим твором (монодія у церковній культурі або традиційній пісенній культурі);

2) мелодія як компонент багатоголосного звучання;

3) мелодія-тема;

4) мелодія – символ жанру, стилю, способу композиції (письма): наприклад, у музичній практиці ХХ століття виникли Klangfarbenmelodie; у творчості А.Пярта – tintinabuli.

Резюме. Для теорії музики важливо визнання того, що мелос обумовлений не тільки філогенезою, але й загальними закономірностями музичного мислення інтонацією – архетипом співу («із тона – в тон» – «in-tonation»).

Лінійною першоосновою мелодії є *інтервальна будова лада як сполучення тонів і півтонів*. У процесі історичного розвитку вирізняються два типи системних опорних звуків: кварто-квінтові і тризвучні координації.

У сучасній музиці відбувається індивідуалізація ладових систем: лад ототожнюється з певним комплексом інтонацій, розрахований композитором як авторське письмо. На першому плані слух розрізняє траєкторію руху: лінія визначає мелодичний рельєф. Виразність мелодичної лінії має визначатися наступними параметрами:

- напрямок і загальна конфігурація мелодичного руху;
- дистанційність мелодичного руху і його протяжність;
- діапазон;
- інтервальна щільність;
- ладо-функціональна диференціація тонів;
- особливості фактури.

Важливо визначити кульмінації і акценти в процесі мелодичного розвитку.

Звертає на себе монотемність або калейдоскопичність музичного матеріалу – нетипові рівновеликі підйоми і спади.

Подвійною силою зчеплення володіють лінеарність і лад. Співвідношення поступенного руху і стрибка: важлива умова пластичності мелодійної лінії – стрибок з його заповненням. На зв'язок з мовним інтонуванням вказують репетиції, повтори або тривало протягнені звуки. Спосіб викладу мелодичної лінії: лінійність, точечність, об'ємність. Закономірності часового членування мелодики. Елементарною синтаксичною одиницею членування є мотив. Всі елементи знаходяться в ієрархічному підпорядкуванні – за мірою об'єднання від дрібних до великих.

Всі структурні одиниці діють у взаємозв'язку: мотив – фраза – речення – період. Інтонаційними моделями мелодії можуть слугувати поспівка, мотив, фраза, фігура, інтонаційний комплекс.

Способи розвитку мотиву: повторність (закріплення початкового ядра) і видозміна (варіантність і вариационність). При видозмінненні відбувається орнаментация або колорування, а також перегармонізація мотиву, образно-жанрова трансформація. Таким чином, функція мотиву як композиційної одиниці в музичному процесі обумовлена можливістю розчленування мелодійних побудов на мотиви, виділення певної кількості повторюваних мотивів, їх зіставлення. Самі ж прийоми мотивної техніки – варіювання, розробка, проростання мотиву – і складають основу мистецтва мелодичного розвитку.

Структурна функція мотиву «вписується» у драматургічний розвиток, виражений тріадою $i: m: t$ (Б. Асаф'єв), де i — імпульс, m — рух, t — завершення (висхідний, розвиваючий, завершальний мотиви). Оскільки ж мотив являє єдність ритмічних, мелодичних, гармонічно-ладових, інтервальних, звуковисотних факторів, то кожен з перерахованих аспектів мислення може бути прийнятим за основу класифікації мотивів. Виходячи з цього, за ритмічним принципом в європейській традиції вирізняють ямбічні і хореїчні мотиви. За конфігурацією мелодичну лінію розрізняють на хвилеподібні, поступально-спрямовані (вершина-джерело, висхідну, спадну).

При сприйнятті незнайомого песенного матеріалу, співак (так само як і слухач) відштовхується від того, що йому знайоме з попереднього досвіду. Як правило, таким досвідом для людини є його рідна мова (інтонаційно-вербальний чинник семантики) і заснована на їх знанні культура в цілому. Тому найбільш доцільним шляхом осягнення ментально-«чужої» інтонаційної мови для співака є жанровий аналіз музичного змісту.

Перейдемо до цього аспекту як одного з винаціальних при вивченні мелосу в різних комунікаціях сьогодення.

1.3 Лірична свідомість вокальної музики: жанровий аспект

Як відомо, поділ образного змісту мистецтва на три роди – епос, лірику і драму – в європейській культурі належить Аристотелю. Інші філософи запозичили категорії родів з його робіт для подальшої розробки в інших видах мистецтва і підтвердили життєздатність лірики розкривати життя різних народів в різних історичних епохах. Іонійцям приписують творення епосу та елегії, внаслідок особливої вразливості та відображення явищ зовнішнього світу. Еолійці, сприймаючи враження зовні, відрізнялися більшою глибиною почуттів і створили новий рід мелічну поезію, в якій поет втілював бемосередньо власні думки та почуття. Спосіб вираження у порівнянні з рапсодіями та елегіями потребував співу та менш спокійного метру. За напругою чуття природно впливає ослаблення і зупинка, звідси з'явилася мелічна строфа, що складається з декількох коротких повторюваних віршів, за якими йдуть один або два заключних вірша з дещо іншим метром (сапфічна, алкейська строфа). Спів супроводжувався грою на струнному інструменті. Початок і наступний розвиток еолійської поезії відноситься до кінця VII-го і 1-ї половини VI століття до Різдва Христового.

У російській літературі XIX століття визначення лірики як художнього роду надав В. Белінський. Лірика, – пише критик, – «там, де на першому місці <...> суб'єктивне, внутрішній світ, *душа, яка роздумує і відчуває, але не переходить до дій*, а затримується у себе як внутрішнє життя [16, с. 218] <...>

в стані рефлексії *людина розділяється на дві особи*, з яких одна живе, а інша – спостерігає за нею і судить його [16, с. 218]<...> [там само, с. 444] (курсив мій – В.Д.).

В російській музиці релігійно-філософська традиція визначає **мистецтво як єдність трьох духовних сутностей: Любові, Бога і Людини**. Людська здатність думати і міркувати отримала визначення «рефлексія» – властивість людського розуму, здатність до судження й оцінки – була особливо затребуваною у європейських філософів і поетів (класичні приклади, «Фауст» Й.В.Гете, «Манфред» Байрона).

У філософському трактаті «Феноменологія духу» філософ Г.В.Ф. Гегель поділяє досвід свідомості на *свідомість* (відношення до об'єктивного світу одну людину) і *самосвідомість* (ставлення до самого себе) і, нарешті, абсолютний суб'єкт, який охоплює розум, дух, релігію і абсолютне знання («Бог», в китайській термінології «Дао») [42].

В монографії Л.Шаповалової сформульовано теорію рефлексії як способу ліричного роду авторського висловлювання (на матеріалі західноєвропейської інструментальної лірики (з вокальних прикладів – лише «Двійник» Франца Шуберта). Вирізнимо основні риси рефлексії в музиці. По-перше, це показ духовного життя душі у всій повноті (почуття, синтезоване з думкою). По-друге, напруженість думки, «зосередженість автора на внутрішньому *Я* надають висловлюванню риси філософського висловлювання, що виражається у відмові від кантілени, широти дихання і звернення до мовної декламації [193, с. 29-30].

Показову назву, в якій відбивається філософія не тільки однієї душі, але всієї нації, містить вірш Михайла Лермонтова «Дума». Таку ж точно назву містить вірш Лі Бо «Думи місячної ночі», створеної в епоху Тан. Тема самотності і любові до далекої батьківщини є близькою до мандр у європейській музиці (тема мандрівника або подорожнього, які подорожують в світі, далеко від рідного краю), так само як і українському романсу

(солоспів). Наприклад, у відомій пісні українського філософа XVIII століття Григорія Сковороди «Всякому городу нрав і права» міститься роздум: погано живеться тому, хто не має рідної домівки.

Як відомо, за європейською традицією, лірика у вокальній музиці виражається через мелодію. У камерно-вокальній музиці в Західній Європі склалася багатюща система композиторських стилів: це була доба музичного романтизму XIX ст. (австро-німецька школа «Ф. Шуберт – Р. Шуман – Й. Брамс – Х. Вольф – Г. Малер»); трохи пізніше – російська школа (М. Глінка – О. Даргомижський – П. Чайковський; в XX ст. – С. Рахманінов – Д. Шостакович). Переважним принципом музичної драматургії в камерно-вокальному жанрі стала циклізація пісень-романсів (Lied) на основі програмної (узагальненої) сюжетності. Альтернативою слугував опусний (несюжетний) принцип об'єднання пісенних мініатюр в пошукувану художню цілісність.

Лірику (спосіб авторського висловлювання) буде розглянуто на матеріалі одного з найяскравіших зразків китайської вокальної музики – пісні «Думи місячної ночі» Цінь Хі Хена в аспекті заявленої проблеми ліричної свідомості (слова Лі Бо) (Див. Додаток А №1) для подальшого порівняння, як повертався мелос в стилі Е.Денисова (раннього періоду) в аналогічних умовах – звертання до віршів давньокитайських поетів.

Завдання аналітичної розвідки – встановити спорідненість і доцільність застосування лірики як генетичної ознаки мелосу в ментально-чужому інтонаційному середовищі.

Поетична основа вокальної мініатюри «Думи місячної ночі» Цінь Хі Хена малює образ подорожнього, який страждає від туги за батьківщиною. Йому допомагає місяць, з яким він розмовляє (мотив рефлексії). Тонка душа людини нудьгує і страждає, але це не заважає їй цінувати красу кожної миті життя. У такій медитативної заглибленості зовнішнього і внутрішнього міститься мудрість поета. Іншими словами, в китайській поезії середньовіччя

(епохи Тан) живе чистий філософський дух. Тому її дослідники відзначають наявність в ній ліричної споглядальності, принципу гармонії людини і природи, відданості своїй землі і Батьківщині.

Поетичний роздум виливається в спокійну красиву мелодію, поява якої передуює темі інструментального вступу, якій притаманні високий регістр і світлий тембр. Стійка ритмічна формула немов місячне світло сходить на землю і в його сяйві починається мелодія *canto* (*canto* партія вокалу). У ладовому відношенні є важливим інтервал чистої квінти: вона задає стійкий характер цій пейзажній мініатюрі на початку композиції. У момент розвитку музично-поетичного образу квінта мі-мінорного ладу залишає основну висоту і в акордовому викладі, як хвиля душевної тривоги, йде на новий устої (g).

Характерним є обігрування VI високого (дорійського) ступеню ладу в партії фортепіано (друге речення). Немов душевний підйом героя намагається протистояти негараздам (іній, мороз – ознаки холоду) і знайти спокій. Але марно: заключне (4-е) речення простої двочастинної форми повертає в тонічну квінту, немов злет душі в небо закінчується поверненням до реального життя (ліжку бідняка-поета).

Підкреслимо, що другий розділ, починаючись в мажорній тональності (в басу підкреслено тон «g»), дає світло надії. Змінюється стилістика і ускладнюється фактура. У вокальній партії звучить найвищий тон (g₂), підкреслений часовою тривалістю в цілий такт (4/4). Діалог інструменту і голосу чергується за принципом відлуння і втрачаючи початковий зв'язок.

В цілому будова мелосу за формулами ангемітоновості (мала терція + велика секунда вгору або вниз) утворює мелодичний візерунок з досить довгих (кантиленних) фраз. Однак їх внутрішній склад досить вузький (велика секунда + велика секунда або мала терція вниз) і вказує на мовні звороти. Стислість також підкреслює несиметричний синтаксис, в той час як в партії фортепіано, навпаки, відчувається квадратність, типова для

європейської музики в зв'язку з опорою на функціональні зв'язки гармонії і роль синтаксису (кадансів).

Ускладнення гармонічної мови в розвитку фортепіанного тематизму підкреслює його автономність: зображувальність інструментально-тембрової семантики розкриває програмний задум поетичного тексту, доповнюючи конотаціями вокал, в якому слух вільно спрямовується в глибини філософського змісту цієї прекрасної поезії. Іншими словами, у вокальному творі співіснують два світи – об'єктивний, зовнішній (звучання інструменту) і суб'єктивний внутрішній (людський голос, який уособлює Я поета). Їх органічний синтез відображає діалектику світу видимого і невидимого: душевне життя серця, що співає, розкриває гармонію людини в китайській картині світу.

Дуже важливо відчутти ладо-гармонічну специфіку цієї вокальної мініатюри, оскільки в ній міститься сонорний ефект – постійні зчеплення великих секунд в акордах, відсутність терцієвих тонів, які давали більш чітке розуміння мажорного або мінорного ладу (вуалювання їх), фактурні педалі на основі подвоєнь октавних звуків акордів в цілому малюють досить архаїчну картину. Така стилістика споріднена до музичного імпресіонізму (завдяки звуконаслідуванню і полімодальному з'єднанню в акордовій вертикалі терцієвих і секундових сегментів, а також еолійського і дорійського ладів в єдину «ладову матрицю».

Трактування фактури як способу викладу музичної думки (композиторського письма) вказує на ліричний спосіб світогляду автора музики, спровокований геніальною поезією. Тонкий звукопис, лінійні «павутинки» в оксамитовому верхньому, дзвінкому регістрі фортепіано немов доспівають вокальну партію. В цілому не виникає враження, що звучить гомофонно-гармонійна фактура. Більш відповідний термін – «контрапункт» – означає рівність звучання всіх ліній, людського голосу і фортепіано.

Резюме. Образ Поета, який уособлює душу й дух своєї нації, а також сюжети з його внутрішнього життя об'єднують поезію різних країн і народів. Можна зробити висновок, що рефлексивна лірика обумовлена мотивами філософсько-духовного буття та його цінностями. Мелос при цьому набуває рис оповідності, величі та епічності, розкриваючи свідомість до більш концептуальних речей, пов'язаних з народом, ніж традиційна сфера лірики – ерос індивідуального чуття – Я-свідомості.

Тепер розглянемо жанрові риси китайських пісень та здійснимо спробу простежити, по-перше, втілення ознак мелосу тих чи інших зразків жанрів, зокрема, у їх зв'язках з ладовими і метро-ритмічними складовими вокального інтонування.

Першим зразком обрано пісню «**Кін Юань Чун. Сніг**» (слова Мао Зедонга, музика Тянь Фена) – Див. Додаток А № 2 . У тексті пісні йдеться про красу та велич Північного Китаю, отже, вона за жанровим змістом фактично є гімнічною, патріотичною піснею, хоча і з рисами пейзажної лірики. Перший з названих прообразів надає музиці ясно вираженого урочисто-піднесеного характеру, який втілюється в усіх параметрах музичного тексту. Темп пісні в європейській термінології позначено як *Moderato*. Тональність – G-dur, мажорний лад також підкреслює величальний характер музики.

Відкривається пісня розгорнутим фортепіанним вступом, який одразу задає піднесений, небуденний тон музичного висловлювання. Він починається з тритактової фрази, яку викладено октавним унісоном в середньому та нижньому регістрах. Мелодія окреслює тони мажорної пентатоніки від G, тобто її побудовано на ангемітонних зворотах. Вказана тритактова фраза далі варіантно повторюється, вже в акордовій фактурі, що викликає принаймі у слухача, вихованого у європейській музичній традиції, асоціації як із звучанням ансамблю мідних духових інструментів, що веде за собою образ урочистої ходи та, водночас, такий фактурний виклад надає темі

рис хоральності, що викликає певний сакральний підтекст у європейського слухача.

Вокальна мелодія має також певні риси маршу. Це втілюється перш за все у відповідних ритмічних формулах. Зокрема, кожне речення першого періоду у вокальній партії починається із затактової пунктирної ритмічної формули (восьма з крапкою – шістнадцята). Пунктирні фігури далі зустрічаються й в середині тактів – як чверті з крапкою та восьмі, так і восьмі з крапкою та шістнадцяті. Але, незважаючи на наявність маршевих ритмічних формул, метрична структура пісенної мелодії не підпорядковується принципу рівномірного чергування сильних та слабких долей та ритмічних фігур. У пісні присутній змінний метр: розмір 4/4 постійно змінюється на 5/4 або 6/4, що веде за собою нерегулярність метричних акцентів, та створює відчуття метроритмічної свободи, що є властивим вже не маршу, а оповіді.

Урочистий характер, притаманний як оді, так і гімнічним жанрам створюється також і завдяки інтервальній структурі мелодії. Вона складається з висхідних стрибків на терцію, кварту (у поєднанні з затактованими пунктирними ритмоформулами), ходів по тонах тризвуків з загальним висхідним напрямом. Разом із рухом акордовими тонами в мелодії містяться й ангемітонні звороти, традиційної для китайської музики.

Піднесений, навіть героїчний музичний образ в цій пісні втілюється й у партії фортепіано, яка після октавних унісонів та хоральних послідовностей вступу отримує досить різноманітний фактурний розвиток. Так, у ній з'являються арпеджовані акорди, що нагадують про звучання струнно-щипкових інструментів (ще один знак епічного), тремоло, що надають партії фортепіано оркестрового об'єму. Після першої вокальної побудови йде масштабне фортепіанне соло, що складається з так званої «крупної техніки» – каскадів акордів та октав, викладених при цьому шістнадцятими тривалостями. Далі в супроводі зустрічаються широкі арпеджіо, що

охоплюють декілька регістрів і нагадують про звучання ліри (арфи), натякаючи на жанровий прообраз гімну.

«Китайська земля» за поетичною тематикою також відноситься до патріотичних пісень, маючи жанрові риси гімну з характерним урочисто-піднесеним тоном висловлювання (див. Додаток А № 3). Тональність пісні – F-dur, однак тут превалує не стільки героїчний тип висловлювання, скільки вже суто ліричний. Його вже на самому початку задає фортепіанний вступ, що містить фактурні прийоми, які вже зустрічалися у пісні «Сніг»: викладення мелодії октавними унісонами (при цьому мелодія фортепіано починається з висхідного стрибка на сексту), широкі арпеджіо, що стрімко «злітають» з нижнього у верхній регістр, арпеджовані акорди – знову знак епічного.

Вокальний мелос має інтервальну будову, в цілому аналогічну тій, що була у попередній пісні. Вокальні фрази в багатьох випадках починаються з висхідних стрибків на терцію. Однак на відміну від попереднього зразка, у мелодії цієї пісні відсутній рух тризвуками, провідною є роль пентатонних зворотів. Від мелодії пісні «Сніг» мело-формули пісні відрізняє велика кількість нисхідних стрибків на широкі інтервали (квінту, сексту). Вони збільшують діапазон мелодії, додають відчуття широкого дихання та тяж працюють на створення урочисто-піднесеного характеру гімна чи оди. З характерних мелодичних зворотів у цій пісні – також стрибки на висхідну квінту та сексту.

Ритміка пісні «Китайська земля» відрізняється від ритміки попереднього зразка ще більшою свободою, плавністю та пластичністю. Тут також присутній змінний метр – 2/4 – 5/4 – 4/4, але відсутні різкі пунктирні фігури. В цій пісні значно більше довгих тривалостей, зокрема, мелодія періодично зупиняється на половинних, більш жвавий рух реалізовано за допомогою восьмих тривалостей, фігур з восьмої та двох шістнадцятих, послідовностей з чверті з точкою та восьмої.

Нарешті, ліричний нахил висловлювання підкреслюється завдяки хвилеподібним триольним гармонічним фігураціям в партії супроводу. Таким чином, даний зразок має жанрові риси світлої ліричної оди або гімну.

Продовжує низку пісень, що прославляють красу рідної землі твір **«Вісімнадцять поворотів Жовтої ріки»** (Див. Додаток А, № 4).

Хуанхе – один з національних символів Китаю, оспіваний у багатьох художніх творах. Однак, незважаючи на близькість за тематикою до двох попередніх зразків, ця пісня має зовсім іншу жанрову стилістику. В ній синтезуються пісенність та танцювальність у своєму первинному значенні. Перше втілюється у дуже простій будові мелодії. Остання захоплює невеликий діапазон, рухається здебільшого плавно, подекуди, частіше за все наприкінці фраз, зустрічаються стрибки на терцію, кварту, квінту. Майже повністю вона будується на ангеітонних зворотах.

Плавність руху та невеликий діапазон роблять мелодію простою та природною для співу. Завдяки темпу *Andante* в слухача виникає асоціація з наспівуванням підчас ходи. Відносно повільний темп разом із мінорним ладом (тональність пісні – *h-moll*) додають музиці лірично-ностальгічного або меланхолічного відтінку.

Танцювальний рух виражається в декількох параметрах: метричній регулярності – протягом усієї пісні витримується розмір $2/4$; кратності синтаксичних структур, квадратності: $2+2=4$; $4+4=8$; підкресленні сильних долей завдяки використанню на них більш довгих тривалостей (четвертних) та акцентів на цих нотах. Крім того, танцювальну пластику створюють послідовності тривалостей чверть – дві восьмі та синкопи.

На відміну від попередніх зразків у цій пісні фактура супроводу дуже прозора і лаконічна. Протягом майже всієї пісні виклад акомпанементу зводиться до акцентованих акордів, у вступі до куплету – взагалі лише на сильних долях такту, що також підкреслює останні, створюючи танцювально-пластичний образ. У куплеті в партії супроводу подекуди

виникають ритмічні та мелодичні дублювання вокальної мелодії, а також – відносно самостійні підголоски.

«**Велика стіна**» (Додаток А № 5) – ще один китайський національний символ подано не в героїчному (або дифірамбічно-урочистому, як цього можна було б очікувати, виходячи з назви), а в ліричному модусі висловлювання. Про це свідчать відносно повільний темп (*Andantino*), плавність мелодичного та ритмічного руху. Так, діапазон мелодії цієї пісні також не виходить за межі октави. Стрибків небагато, більшість із них – на нисхідну або висхідну терцію, але зустрічаються й нисхідні стрибки на кварту або сексту. Мелодію побудовано переважно на ангемітонних інтонаційних формулах, але є й ходи по тонах тонічного тризвуку. Тональність *Des-dur*, що надає пісні світлого колориту.

Метроритмічна структура тут нагадує ту, яка застосовувалася у попередньому творі. Розмір є незмінним на протязі всієї пісні – 4/4. З тривалостей використовуються переважно чверті, восьмі та половинні, останні – для підкреслення цезур між фразами, на 3-4 долях їх заключних тактів. Як і в попередньому творі, танцювальність втілюється в цій пісні завдяки ритмічній періодичності, підкресленню сильних долей за допомогою більш довгих тривалостей, а також – за допомогою пружного руху синкопами у партії лівої руки фортепіанного супроводу. Як і у попередньому зразку наявна симетричність синтаксису, ділення на двотакти, що складаються у чотиритакти.

Інструментальний супровід пісні загалом також є досить прозорим, як і у попередньому зразку: партія правої руки дублює вокальну мелодію, партію лівої руки побудовано на синкопах та гойдальному русі восьмих тривалостей, що сприяє створенню як лірико-споглядального, так і просторово-асоціативного, танцювально-пластичного образу.

До цієї жанрової групи віднесемо також пісні «Жнива» (Додаток А, № 6) та «Красивая сестра» (№ 7). Їх між собою та з попередніми двома зразками поєднують спільні стилістичні риси: помірний або відносно повільний темп, метроритмічна регулярність, ясне відчуття сильної долі, переважна симетричність синтаксичних структур, відносно плавний, хвилеподібний рух, будова мелодії на ангемітонних зворотах.

Пісня «Жнива» відрізняється світлим колоритом (тональність Es-dur), відносно повільним темпом (Andante). Вона відкривається фортепіанним вступом з 7 тактів, де експонується лірична наспівна мелодія, що за характером навіть дещо нагадує європейський міський романс. Про це свідчить характер мелодики, її інтервальна і ритмічна будова. Мелодія спочатку «задумливо» зупиняється на чверті з точкою та восьмій (у т. 1), потім починає більш жваво спрямовується вниз восьмими тривалостями, виникає відчуття певної ритмічної свободи. При цьому мелодичний рух відрізняється плавністю, є лише один нисхідний стрибок на терцію.

Наступна синтагма (два такти) є повторенням перших двох на кварту нижче, тобто виникає нисхідна секвенція, що також наближає вступ до стилістики європейського романсу. Відповідно до неї вирішено й фактурний виклад вступу: тут наявні арпеджовані акорди та підголосок із хроматизмом в партії лівої руки, що супроводжують основну мелодію в партії правої.

До європейської песенно-романсової традиції відсилає і специфічний прийом ансамблевого викладу, коли фортепіано «доспіває» за вокалістом його тематичний матеріал, або буквально, або варіантно повторюючи останній. Вокальна мелодія, однак, за стилістикою істотно відрізняється від інструментального вступу. Її побудовано на традиційних для китайської пісні ангемітонних зворотах. Друге речення першого періоду закінчується не на I щаблі звукоряду тональності Es-dur, а на VI, тобто мелодія будується за принципом рівноправ'я усіх тонів ладу, що є притаманним не стільки тональній системі, скільки модальній, а також має місце ладова змінність, що

є характерною для багатьох традиційних музичних культур, в тому числі й слов'янських.

Натомість, ще одним знаком ліричності пісенно-романсової стилістики (як вплив європейської класичної традиції) є фактура партії супроводу у першій строфі, яку побудовано на м'якому «гойдальному» русі восьмими. Однак разом з цим друга та остання строфа демонструє й певну жанрово-стилістичну та образну модуляцію: від лірико-танцювального модусу до практично чистої танцювальності, поданої в піднесено-святковому ключі. Це відбувається завдяки динаміці та змінам у фактурі акомпанементу в бік її ущільнення: так, звучність нарастає від *p* та *mp* до *mf* і *f*, в партії фортепіано з'являються масивні басові ходи, викладені октавними унісонами, акорди, тремоло.

Таким чином, у цьому зразку синтезуються пісенні, танцювальні, романсові жанрові витоки.

На танцювальності, поданій у ліричному ключі, побудовано й пісню «Красивая сестра», в якій оспівується краса дівчини – сестри ліричного героя та краса навколишньої природи. Цей твір відрізняється від попереднього зразка більш жвавим темпом – *Allegretto*. Ключові знаки вказують на тональність *h-moll*, але основа звуковисотної організації тут радше змінний лад: еолійський від *h*, що переходить в іонійський від *d* у поєднанні з мінорною пентатонікою від *h*. На перше вказують тони, на яких зупиняється мелодія наприкінці фраз. Перший двотакт закінчується тоном *h*, другий – тоном *e*, третій – тоном *d*, четвертий – знову тоном *h*. Про друге свідчить інтерваліка мелодії, і ній переважають ангемітонні звороти, інтервальні послідовності з терції та секунди.

Мелодичний рух загалом плавний, що створює ліричний образ; стрибки, відповідно до пентатонічної ладової будови, переважно на терцію, лише наприкінці другого двотакту кожної зі строф мелодія робить нисхідний стрибок на квінту. Діапазон вокальної партії не перевищує октаву.

Танцювальність в цій пісні втілюється, перш за все, завдяки ритмічному рисунку. Його основою є послідовність тривалостей чверть-дві восьмі, чверть, як і в попередньому зразку, припадає на сильну та відносно сильну долі, підкреслюючи останні та створюючи притаманну танцювальній музиці метроритмічну регулярність.

Інша ритмоформула, що робить ритмічний рух значно жвавішим та працює на втілення танцювальності – це чверть та шість восьмих. Нарешті пружну танцювальну пластику мелодії створюють також синкопи.

Жанровий прообраз танцю та його стилістику підкреслює й партія фортепіано. Протягом майже усієї пісні в ній витримується остинатна ритмічна пульсація восьмими тривалостями.

При цьому фактура супроводу у перших двох строфах є досить прозорою: в ній викладено лише опорні тони мелодії октавними унісонами. Це також підкреслює лірико-танцювальний жанровий модус, надаючи звучанню легкості. Лише у третій строфі в партії супроводу з'являються власне акорди у басовому регістрі та тремоло у верхньому, але вони не виходять за межі нюансу *piano*, тобто легкість та прозорість звучання зберігаються.

Наприкінці другої строфи в партії фортепіано з'являється підголосок, що є варіантом вокальної мелодії і який водночас ще більше динамізує ритмічний рух, посилюючи відчуття танцювальності, оскільки в ньому з'являється ритмоформула «восьма-дві шістнадцяті».

У танцювальному русі подано й двотактову фразу фортепіано, що служить вступом до всієї пісні та відокремлює строфи одну від одної. Там також яскраво показано сильні долі завдяки використанню на них більш довгих тривалостей (чвертей), пружність ритмічному рухові надає й пунктирна фігура (восьма з точкою та шістнадцята). Як і в попередніх зразках, цю мелодичну фразу викладено октавними унісонами.

Наприкінці третьої строфи в партії фортепіано з'являється матеріал, що стилістично дещо дисонує як з вокальною мелодією, так і з попереднім гармонічним змістом супроводу, але який, водночас, підкреслює ліричний настрій півсні. Йдеться про хроматичний підголосок у середніх голосах, який контрастує з попереднім цілком діатонічним ладогармонічним змістом як вокальної партії, так і інструментальної.

До пісень, що репрезентують ліричний модус у поєднанні з танцювальністю належить і зразок під назвою «**Народна пісня Сінь Цзян**» (Додаток А, № 8). Загалом вона має риси, що були притаманні двом попереднім зразкам: відносно помірний, але не зовсім повільний темп (*Andante moderato*), переважну плавність мелодичного руху, переважну прозорість та легкість партії супроводу, підкреслення сильних долей за рахунок використання на них більш довгих тривалостей, наявність ритмічних фігур, що вказують на танцювальність: «восьма-дві шістнадцяті», пунктир («восьма з точкою та шістнадцята»), синкопа. Остання зустрічається в пісні в двох варіантах: як послідовність з восьмої чверті та восьмої та як фігура «восьма-чверть-дві шістнадцяті».

Разом із тим в тій пісні є й стилістичні риси, які споріднюють її й з піснями, які було розглянуто нами раніше, тими, що мають дифірампічний жанровий нахил, тяжіють до епічної розповідальності, гімнічної урочистості.

Серед таких рис – несиметричність синтаксичних структур, змінний метр (розмір $2/4$ подекуди перетворюється на $3/4$), ритмічна різноманітність: пунктирні фігури та синкопи вільно чергуються з рівномірним ритмічним рухом восьмим та чвертями, триолі поєднуються в межах одного такту з зупинками на половинних тривалостях. На тонах, що є вершинами мелодичних хвиль проставлено фермати, що створює певну агогічну свободу, відчуття імпровізаційності. Також і діапазон мелодії ширший ніж у двох попередніх лірико-танцювальних зразках, в ній знано більше стрибків на широкі інтервали, наприклад, на висхідні сексти, між куплетами наявний навіть стрибок догори на ундециму.

Ладова будова мелодії пісні ближча до тональної системи, ніж до модальної. В мелодичному русі та в гармонічному супроводі впевнено читається тональність F-dur. Наприкінці фраз мелодія переважно спрямовується до тону *F*, окреслює вводні тони звукоряду тональності F-dur. Стрибки у мелодії нерідко також нерідко виявляють інтервали, що входять до складу тоніки F-dur, наприклад, кварту f-c або сексту a-c. В цій пісні відсутні пентатонні звороти. Можемо припустити, вона представляє собою зразок більш пізнього фолькору, що вже зазнав впливу європейської тональної системи.

Таким чином, «Народна пісня Синь Цзян» синтезує жанрові риси лірико-танцювальної мініатюри та епічно-оповідальних жанрів.

Продовжують епічно-дифірамбічну лінію ще три пісенних зразки: «**Ян Ан**» (назва однойменного китайського міста), «**Народна пісня внутрішньої Монголії**» та «**Манчжурська пісня**» (9-11). Усі вони мають спільні жанрово-стилістичні риси з піснями «Сніг» та «Китайська земля», а саме – помірні та відносно повільні темпи, великий діапазон вокальної мелодії, наявність в ній стрибків на широкі інтервали, відносна метроритмічна нерегулярність, поєднання в структурі мелодії пентатонних зворотів та ходів тонами тризвуків, масивна акордова фактура в партії фортепіано, наявність в останній також арпеджованих акордів, тремоло, каскадів октав.

Пісня «Ян Ан» має епічно-оповідальний та урочисто-піднесений характер. Темп – *moderato*. Ключові знаки вказують на тональність B-dur, але мелодичний рух та гармонічний супровід вказують і на ладову змінність. Так, у фортепіанному вступі, а надалі й у вокальній мелодії (т. 2, 10) з'являються тони, які можна уявити не лише як III, I та II щаблі тональності B-dur, а й як V, III і IV щаблі тональності g-moll, що підтверджує й гармонізація: у партії фортепіано на цих тонах взято D7 до тональності g-moll, далі – t64, а в наступних тактах – S та S7 цієї тональності. Надалі в куплеті пісні використовуються діатонічні звороти, наприклад, послідовність III- D-T

тональності В-dur. Будова мелодії цього зразка поєднує плавний рух та стрибки: висхідні на сексту, нисхідні – на квінту, що також створює урочисто-піднесений настрій.

Водночас ритміка пісні відрізняється певною нерегулярністю: в ритмічному рисунку вокальної мелодії відсутні повторювані фігури як в піснях із танцювальною жанровою основою, сильні долі не підкреслюються, а навпаки вуалюються завдяки використанню на них більш дрібних тривалостей (восьмих), а також – нот з лігами. Таким чином виникає відчуття імпровізаційності, характерне для епічних жанрів.

Партію супроводу протягом усієї пісні викладено в щільній акордовій фактурі, при цьому акорди в партії правої руки арпеджовані, що викликає асоціації зі звучанням струнно-щипкових інструментів.

Фортепіанний супровід також дублює вокальну мелодію, що надає звучанню масштабу і робить загальний тон висловлювання ще більш урочистим; отже, ця пісня має жанрові ознаки гімну-дифірамбу та жанрів героїчного епосу.

«Народна пісня внутрішньої Монголії» є ближчою до епічно-оповідальних жанрів, ніж до гімну. Цей зразок характеризує відносно повільний темп (*Andante moderato*), загальний темний колорит звучання, оскільки тут використано тональність с-moll з елементами фригійського ладу, зокрема, у гармонічному супроводі з'являється П65 з пониженою прімою, а також – з елементами мажоро-мінорної системи, зокрема, гармонічний план включає й мінорний тризвук III щаблю.

Мелодію пісні викладено переважно довгими тривалостями, ритмічний рух є розміреним, неквапливим. Наприкінці фраз – зупинки мелодії на цілій тривалості, що сприяє ясному синтаксичному розчленуванню. Певного ефекту агогічної свободи додає використання наприкінці фрази ритмічної фігури з чверті з точкою та двох шістнадцятих. Інтервальна будова мелосу цієї пісні переважно ґрунтується на плавному русі, але є й стрибки на широкі інтервали. Так, перша фраза вокальної партії починається з висхідного

стрибка на квінту із подальшим повтором верхнього тону цього інтервалу, такий інтонаційний зворот нагадує мелодику пісень слов'янських народів. Надалі в мелодії пісні зустрічаються нисхідні стрибки на квінту та сексту. В ній також великою є роль ангемітонних зворотів.

Фортепіанну партію викладено переважно у фактурі, близькій до хоральної, хоча у процесі розвитку вона динамізується, з'являються мелодичні підголоски, тремоло, важкі октавні унісони у басу.

«**Манчжурська пісня**» поєднує в собі риси жанрів героїчного епосу та гімну-дифірамбу. Вона відкривається масштабним фортепіанним вступом, який викладено октавними унісонами, багатозвучними акордами. Ритміка вокальної партії, як і в попередньому зразку, переважно будується на довгих тривалостях, але в ритмічному рисунку присутні й фігури, що нагадують про стилістику маршу: пунктир (восьма з точкою та шістнадцята), фігура з восьмої та двох шістнадцятих.

Інтервальна структура мелосу містить в себе ангемітонні звороти, стрибки на широкі інтервали (зокрема, нисхідний стрибок на октаву). Ладова будова базується на поєднанні тональної та модальної логіки: присутня змінність паралельних мажору та мінору (D-dur / h-moll) із модуляцією наприкінці куплету в тональність A-dur.

Фортепіанна партія в цій пісні має багато фактурних деталей, що підкреслюють епіко-героїчний характер: це тремоло, триольна ритмічна фігура в акордово-октавному викладі, що нагадує сигнальну формулу духових інструментів, мелодизований бас, викладений пунктирними фігурами, дрібна пульсація шістнадцятими, що є навіть зображальним елементом – імітацією поривів вітру.

Висновки до Розділу 1

1. Методологію вчення про мелодіку у сукупності складають численні фундаментальні дослідження М. Арановського [7-9], Е. Курта [94, 95], Л. Мазеля [103-106], Є. Назайкінського [123-126], М. Папуша [132], Е. Тоха [160], В. Холопової [178-181], Д. Христова [72]. Однак ретельне вивчення окремих *історичних* (епохальних) періодів розвитку музичної історії (праці С. Скребкова [149-151], Л. Кирилліної [76], О. Маркової [108-109]), *національних* (О. Козаренко [81], Н. Горюхіна [47], та *індивідуально-композиторських* стилів (Т. Жаркіх про твір О.Мессіана [62], Л. Красинська [92], Лю Ніна про «Сонети Мікеланджело» Д.Шостаковича [101] та інші ще не привело до появи **загальноприйнятої теорії мелодії, яка б відповідала усім існуючим суб'єктам і предметам вокально-творчої практики минулого. Актуалізація вчення про мелодію породжується сучасною музичною практикою у відповідності до наукових парадигм свого часу.**

2. З наведених думок фундаторів теоретичного музикознавства радянського часу щодо вчення про мелос постає висновок про його «роззосерджений» (контекстуальний) статус. У мелоса виявляється багато предметностей. Питання: у якій супідрядності вони знаходяться один до одного: Що є критерієм побудови новітнього *вчення про мелос як парадигму саме вокальної творчості на сучасному етапі?* На це питання відповіді поки що немає. Тому слід здійснити власні аналітичні розвідки (див. Розділ 2 та 3).

Інакше кажучи, стан вивченості ролі мелосу як парадигмального явища творчої практики вокального виконавства ХХІ століття в двох країнах – Україні та Китаю – не можна вважати завершеним, і навіть достатньо обґрунтованим. Тому, що теорія (вчення) мелодії, напрацьована в академічній науці виробила ідеал, обмежений класицистично-романтичними нормами та стильовими стандартами, що затвердилися в репертуарі співаків європейської традиції, і які передаються в навчальні програми китайський вищих навчальних закладів. З огляду на множинність форм буття мелосу і полікультурний характер інтегративних форм музикування у різних

«субкультурах» (аж до мас-медіа комунікацій, в яких мелос має певний статус), поєднаних у єдності простору та часу єдиного мистецького середовища людства, слід визнати, що існує кілька різних вчень про мелодію, в яких мелос постає протиречивим по відношенню до свого «гену». Сучасний китайський вокаліст потрапляє у ситуацію, яку І. Земцовський влучно визначив що, правда, в іншому смисловому контексті) як «людина серед чужих культур як у середині своєї» таким я бачу в найближчому майбутньому Людину Музичну, ідеального *Homo Musicus* [67, с. 9].

3. Етимон вказує на функції та структуру мелосу на етапі генези європейського музичного мистецтва. Мелос – це єдність слова, наспіву та ритму (Платон); інтервальний рух звуків (Аристоксен); вираження душевного стану людини (Гвідо д'Ареццо). Синонімом до мелосу Августин вживає термін «*modulation*», завдяки чому підкреслюється не лише наспів, але його природа рухомості за законами «величин часу та інтервалів». Лад та його узгодження з ритмом також входять у змістовне коло терміну. Отже, мелос – це наявність *голосу, який співає* (спосіб музикування), *ритму*, який організовує час людської свідомості в процесі творення музичної думки, та *ладу* – міри, модусу (пізніше – гармонії як принципу єднання звуків за принципом числа). За структурою мелос розрізняється за кількістю голосів та способом їх викладу (монодія, багатоголосся, поліфонія, декламація, рецитація тощо). Серед ліричних модусів вокальної музики, спричинених розвитком історії європейської традиції, виокремлюються пісенний, молитовний, наративний (оповідальний), ліро-епічний, рефлексійний, ораторіальний, кантатний, поемний, споглядально-пейзажний, філософський.

Якщо мелос – це єдність слова, наспіву та ритму (Платон) для вираження душевного стану людини, то у **вченні про панмелос** має підсумовуватися розмаїття форм та жанрів сучасної виконавської практики (від церковно-храмової співочої культури, що відродилася), – до способів виконання естрадної та масової пісні в мас-культурному просторі, які теж впливають на розуміння феномену «мелос» і мають бути висвітленими.

Суб'єктом творення мелосу є ліро-епічна Я-свідомість (поета і як носія колективного образу «Ми»), притаманна пісні як «морфологічній одиниці» жанрово-стильової системи вокальної музики. Остання постає як мультикультурний феномен, в якому зразки китайського та слов'янського пісенного мелосу виявляються спорідненими за ладовими формулами.

3. Камерно-ліричний стиль проаналізованої вокальної мініатюри дозволяє віднести твір Цінь Хі Хена до зразків рефлексивної лірики. У цій пісенній мініатюрі китайського митця прославляється краса світу як першопричина гармонізації душі (навіть у складних ситуаціях життя людини). Рефлексія ліричного героя, закладена у вірші Лі Бо, визначила високий лад почуттів музичного перекладу і налаштовує на світле сприйняття (реприза). Важливою складовою, яка підтверджує наш висновок, є філософський мотив «туга за батьківщиною» – поемо-наративна складова ліро-епічної концепція твору, яка відповідає концепту «гармонії людини зі світом навколо себе» китайської філософської системи світогляду.

Специфіку мелосу у вокальних жанрах європейської традиції слід розглядати за трьома параметрами когнітивного пізнання мелосу як цілісності:

- наспів (мелодія як лінія, горизонталь, яку виокремлює слух та відслідковує його розвиток);
- лад (звуковисотна структура, звукоряд);
- ритм, рух тривалостей (впливи поетичного, прозаїчного тексту).

І якщо взаємообумовленість мелосу часовою організацією поетичного віршування) музичного мислення є фундаментальною, то її буде віднайдено на іншонаціональному ґрунті (наприклад, мелос китайської пісні), що складає перехід до наступного розділу дисертації.

Доведено, що усталені уявлення про сутність мелосу лише за ознаками класико-романтичної доби дещо звужують його ментально-національні функції уособлювати людину, яка співає (*homo cantor*) у повноті буття та форм спілкування зі світом. Функціонально-структурні параметри мелосу

складають поглиблену *теорію панмелосу* завдяки розширенню меж жанрово-стильової амплітуди традиційних форм виконавства (фольклорних та церковних) на етапі філогенези, які відродилися та звучать у синхронії в творчій практиці ХХ ст.

Отже, *homo cantor* своїм мистецтвом дозволяє провести лінію внутрішньої спорідненості між європейською та китайською свідомістю. Лірика як ментальна сутність духовної організації та її відтворення під час співу встановлює спорідненість людей через красу мелосу та зводить нанівець твердження деяких науковців про відмінності культурних цінностей людини Заходу і Сходу. Навпаки, відкривається перспектива розуміння і взаємодії міжособистісних спілкувань музикантів різних країн через причетність східної цивілізації до європейських цінностей, а слов'янських виконавців - до східного менталітету. Це актуально, зокрема, і для музиканта-дослідника: знайти науковий спосіб опису художніх принципів організації вокального твору як частки сучасної соціокультурної ситуації ХХІ століття й відчувати ґрунтовну підтримку Традиції (Вічності).

РОЗДІЛ 2

МЕЛОС КИТАЙСЬКОЇ ПІСНІ В СИСТЕМІ ВЗАЄМОДІЇ ФОЛЬКЛОРУ ТА КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

2.1 Ладо-гармонічний зміст китайського мелосу (на прикладі зрізків у сучасній обробці для голосу і фортепіано)

Перед тим, як розпочати функціональний аналіз, заявлений у формулюванні підрозділу, встановимо його структурний алгоритм у якості «точки відліку».

Як відомо, стародавні наспіви розвивались у двох напрямках: одним з них була притаманна безполутонова будова – ангемітоніка, а іншим – діатоніка з різним діапазоном: квартовим (тетрахордовим) або квінтовым (у обіходному ладі православних церковних піснеспівів – ширше октави).

Пра-ладом (що свідчить про архаїчний архетип культури любого народу) вважаються такі звукові структури, що складаються з малої терції, або кварта, з терцією всередині, пов'язані секундовими ходами. Їх звуть трихордами, оскільки вони містять три звуки. Безполутонові мелодичні звороти характерні для давніх наспівів, які відносяться переважно до календарно-обрядового кола пісень слов'янських народів¹⁴. Особливістю слухацького сприйняття таких поспівок є відсутність одного устою: він є перемінним. Один з тонів вирізняється слухом у якості головної опори завдяки тому, що на нього припадає метро-ритмічний акцент слова, що виспівується. Якщо такого акценту немає, ладовий зміст наспіву є варіабельно-нейтральним.

Крім поспівок кварто-терцієвої будови, вкажемо на роль поспівки «зщеплення двох секунд, що рухаються плавно», а також значущість великої терції усередині кварта – саме вони слугують основою більш розвинених ангемітонічних мелодій.

¹⁴ Див. про це: П. Сокальскій. «Русская народная музыка и ее строении мелодическом и ритмическом». Харьков, 1888; А.Кастальський [72].

Т. Бершадська пише в одній з своїх раних наукових розвідок про російську пісню: «...оскільки у сучасних піснях усіх областей в цілому спостерігається тенденція до формування повних діатонічних (гемітонних) ладів, то є припущення про два шляхи розвитку ладів в російській пісні. Один шлях – то шлях так званого нашарування трихордів, що створює розвинену пентатонічну систему і вже через неї приходять до повної діатоніки. Інший шлях – шлях розвитку повної діатоніки через оспівування опорних тонів» [19, с.19] (переклад мій – В.Д.). Вищезазначене стосується фундаментальних узагальнень російської пісні, однак з боку логіки ментальної будови ладу (як «згорнутої мелодії») вони є універсальними. Про це свідчать фольклористи-дослідники української пісенної традиції: С. Грица [51, 52], А. Іваницький [69-71], К. Квітка [74], Ф. Колесса [84], І. Мацієвський [110-112], Л. Новикова [128]. Залишається перевірити цю методику ладових архетипів на новому інтонаційному матеріалі із зовсім іншим національно-менальним змістом.

Отже, у репертуарі китайських вокалістів представлено багатючу палітру пісенних типів мелосу. Однак в теорії мелодії існує «біла пляма» відносно врахування етнічної специфіки мелосу та ритміки китайських пісень, з одного боку, а з іншого – відсутні порівняльний аналіз ознак музичного мовлення, що споріднюють їх із фольклорною та професійною практикою інших національних культур (для нашого дослідження актуальним є слов'янський пісенний ареал).

Музична стилістика китайської народної пісні заснована на синтезі мелодичних, ладових і ритмічних особливостей традиційної китайської музики з європейською музичною лексикою, що сформувалась у функціональній (мажоро-мінорній) системі звуковисотної організації. Важливим при цьому є квалітативна (тактова) ритміка, що містить жанрові формули і прийоми фактурного викладу (різні форми багатоголосся). Матеріал порівняльного аналізу є пісенна традиція Китаю в розмаїтті існуючих в нотації автентичних і сучасних зразків. Для співака важливим є

не теоретичний аналіз мелосу китайської народної пісні: предмет його аналітичного вслуховування – це мелос *в його зв'язках з іншими принципами вокального інтонування*.

У більшості обраних зразків китайських пісень виявлено модальний принцип звуковисотної організації, характерний не тільки для народної музики, але й для європейської професійної музики добарокового періоду, який органічно переходить до тонально-функціональної системи європейського мислення. Проілюструємо цей принцип модальності на кількох прикладах: слід простежити, *яким чином відбувається перехід від одної звукорядної системи до іншої?* Як це позначається на мелосній природі наспіву?

У «**Пастушій пісні**» (інша назва – «Пастораль») в запису вказана тональність G-dur (ладотональність e-moll). Однак більш уважне вивчення музичного матеріалу дозволяє зробити дещо інший висновок: не стільки про так характерне для європейської класико-романтичної гармонії тяжіння до єдиного тонального центру, скільки про опору на декілька рівноправних тонів-підвалин: h, e, a і d в експозиції, що представляють просту двочастинну форму **AB** та **e і g** (другий розділ).

Ефект рівноправності тонів досягається, по-перше, за рахунок того, що у вокальній мелодії відсутні хроматизми і напівтони до певного ступеня, а в партії фортепіано – дисонуючі акорди зі своїм розв'язанням. По-друге, кожен із зазначених тонів періодично збігається з сильною долею такту, а також виявляється виділенням за рахунок часової тривалості: мелодичний рух часто-густо зупиняється на них більше, ніж на один такт.

Мелодико-гармонічний зміст розділу А вказує на те, що його ладова структура являє собою міксодіатоніку, що поєднує в собі звукоряди мінорної пентатоніки від тонів h і e, а також еолійський звукоряд з нижнім тоном e.

Мелодія спирається на характерні пентатонічні формули – h-d-e-fis (наприклад, у тт. 1-4), e-g-a-h (у тт. 5-8). У той же час в фортепіанній партії з'являється і тон *c* – терція мінорного тризвуку від *a* – відсутній в мінорній пентатоніці, але який є сходинкою еолійського ладу від *e*.

В акордиці фортепіанного супроводу пісні присутні слабко виражені риси гармонічної функціональності, характерної для західноєвропейської тональної системи. Так, перше речення фортепіанного вступу, що спирається на тони *h* і *e*, гармонізовано розкладеним мінорним тризвуком від *h* (т. 1,2), а вже потім мінорним квартсекстакордом – зверненням мінорного тризвуку від *e* (тт. 1,2). Вся будова нагадує плагальний зворот в тональності h-moll: t-s6/4. Однак всупереч очікуванню слуху, вихованого на європейській тональності, звучить не тонічний тризвук h-moll, а мінорний тризвук від тону *e*.

Аналогічним чином гармонізовано і друге речення вступу, за допомогою плагальних зворотів. У тт. 5-6 звучить мінорний тризвук від тону *e*, далі мінорний тризвук від тону *a* (тт.7-8), що дає в сумі *quasi*-функціональний оборот t-S в тональності e-moll.

Резюме. Проаналізована в пісні гармонічна послідовність не є функціональним зворотом (у повному сенсі терміну, що належить вченню про класичну гармонію), втім розкриває модальну основу звуковисотної організації китайської мелодії.

Розділ **B** «Пастушої пісні» спирається на дещо іншу ладову основу. Так, в темі опорними тонами мелодії (=устоями) є звуки *d*, *g*, *a* (тт. 17-20). Гармонізація цієї фрази розкладеними мажорними тризвуками від *g* (тт. 17-18) і *a* (тт. 19-20) свідчить про опору на лідійський лад від тону *g*.

Друге речення розділу **B** (тт. 22-24) спирається на тони *e* і *g* і звукоряд мажорної пентатоники з нижнім тоном *g*. Ця фраза-наспів гармонізована мінорним тризвуком від *e* (тт. 20-22) і мажорним – від *g* (т. 22-24). Якщо взяти до уваги характер мелодійного руху (а саме – те, що мелодія, як у вокальній, так і в інструментальній партії, зупиняється на тоні *g* на півтора такту), то цю мелоформулу можна мислити як свого роду плагальну

каденцію, де мінорний тризвук від тона *e* виконує функцію слабкої субдомінанти (= тризвук VI ступеню G-dur), а мажорний тризвук від *g* – функцію тоніки.

Те, що саме тон *g* і мажорний тризвук від нього виконують в цьому розділі і в пісні в цілому функцію устою (або тонального центру, що затверджується в процесі розвитку), свідчить і музичний матеріал коди. Тут опорними тонами мелодії є *g*, *e*, *a* і знову *g*, в фортепіанної партії відповідними тризвуками – мажорних від *g*, мінорним від *e*, мінорним від *a*, потім знову – мажорних від *g*.

Прикінцеві такти мелодії пісні (27-31) представляють собою кадансову мелодичну фразу, гармонізовану послідовністю акордів, що нагадує плагальний акордовий зворот: тризвуки від *e* (VI щабель тональності G-dur), *a* (II ступінь G dur), *g* (T). В цілому в цій пісні, не дивлячись на «острівки функціональності», лад мислиться не як система акордів і їх функціональних відносин («лад тонального типу»), а як звукоряд і «мелодія модель» (за Ю. Холоповим [169, с. 97]).

Вельми своєрідною є і звуковисотна організація пісні «**Мій колір**» (Додаток А, № 12). Ключові знаки в цьому зразку не виставлені. При цьому мелодійне і гармонійне зміст п'єси вказують на досить химерне взаємодія модального і тонального принципів звуковисотної організації. Показово з цієї точки зору розгорнутий фортепіанний вступ (7 тактів), в якому в стислому вигляді міститься весь тематизм пісні. Перша побудова (3 такти), відносно завершена у мелодичному відношенні, спирається на іонійський звукоряд від тону *c*. Про це свідчить і гармонічний зміст, в якому ознаки функціональності виражені значно яскравіше, ніж в попередньому пісенному зразку. Так, в тактах 1-2 фортепіанного вступу мелодія і супутні їй голоси складають по вертикалі мажорний тризвук від *g* (з пропущеним терцієвим тоном), а потім – мажорний тризвук від *c*. Обидва тризвуки виявляються на сильних долях, і ця послідовність цілком може бути ідентифікована слухом

як автентичний оборот D–T в тональності C-dur. Про присутність саме цієї тональності свідчить подальший гармонічний розвиток: друга доля (див. такт 2) гармонізована неповним (без квінтового тона) септакордом від тону *e*, який потім, на сильній долі наступного такту, переходить в мажорний тризвук від *f*. Так виникає quasi-відхилення в субдоміанту (діатонічна послідовність в тональності C-dur – септакорд III ступеня і тризвук субдомінанти). Потім звучить послідовність акордів, яка цілком може розглядатися як D₇ з секстою, що розв’язується в тризвук VI ступеню в C-dur.

В основній темі такти 5-6 являють собою ясно виражений автентичний каданс в тональності d-moll. Тут бас рухається по V-ому, VII- натуральному, потім VII # підвищеному ступеням, виникає спочатку натуральний, потім гармонічний D₇, що переходить в D₅₆.

Якщо ладогармонічну зміст вступу розглянути під кутом модальності, тоді ладовою структурою цього мотиву виявляється міксодіатоніка, що по'єднує в собі звукоряди іонійського лада від *c* і дорійського – від *d* з VII-м підвищеним ступенем у кадансі; а з точки зору тонального принципу звуковисотної організації – як рух з тональності C-dur в тональність d-moll.

Про наявність ясно виражених функціональних відносин між акордами свідчить наявність диссонуючих акордів, які отримують дозвіл (чого не спостерігалось в «Пастушій пісні»). Про досить ясно відчувається тональному центрі свідчить і подальше гармонійний розвиток: тематичний матеріал фортепіанного вступу повторюється протягом пісні в незмінному вигляді тричі: в приспіві, потім фрагментарно в інструментальному ритурнелі, що розділяє куплети; і в коді, де комбінуються матеріал ритурнелю і приспіву. В усіх випадках присутній автентичний каданс в d-moll. Крім того, каданс в *d-moll* з аналогічним гармонічним змістом завершує і перше, і друге речення пісні. Так, в тт. 9-10 – зворот D₃₄–T; в тт. 15–16 до устою *d* підводить плавний хід в басу від V ступеня до I-го, гармонізований у такий спосіб: d_{нат.}–D₂–t₆–D₃₄–T.

Незважаючи на ясно відчутний тональний центр і функціональність гармоній, в цій пісні присутня і модальність. У куплеті, як і фортепіанному вступі, поряд з натуральним і гармонійним d-moll'ем присутні елементи дорійського ладу від d, в мелодії куплета також чутні звороти, які спираються на звукоряд мінорної пентатоніки від d. Однак в цілому в цій мелодії тональний принцип звуковисотного організації все ж переважає над модальним.

У звуковисотній організації «Сузурі Сурі¹⁵» («Пісня на воді») очевидною є опора на класичний тональний принцип (A-dur ясно відчувається на протязі всього тематичного розвитку), а в гармонії – впливи романтичної і імпресіоністичної стилістики. Акорди-арпеджіо, барвисті гармонічні фігурації в партії фортепіано асоціюється з пізніми творами Ф. Ліста (наприклад, п'єса «Фонтани вілли д'Есте» з циклу «Роки мандрів»).

Інструментальний вступ починається з колоритного зіставлення тонічного квартсекстакорду з доданим тоном *fis* (з функціональної точки зору можна розглядати і як VI₂) і квінтсекстакорда III ступеня. Потім DD₉, в повній відповідності до законів європейської класичної гармонії розв'язується в домінантовий тризвук. Далі обігрується домінантова гармонія (квінтсекстакорд, який теж розв'язується в тонічний квінтсекстакорд).

Тоніка зміцнюється за допомогою автентичних функціональних зворотів (T-D7-DD-D-T). Потім слідує досить протяжний (довжиною в 13 т.) фрагмент, витриманий практично повністю на тонічній гармонії (тільки один раз змінюється на D₇), викладеної у вигляді фігурації, з додаванням колорованого тону (*fis*; секста). Такий спосіб фактурного викладу нагадує фортепіанні твори Ф. Шопена, а принцип тривалого «перебування» в тонічній гармонії – про стилістику фактури творів С. Рахманінова (наприклад, Прелюдія D-dur op.23 № 4; Музичний момент Des-dur op.16 №5).

¹⁵ Додаток А, № 13

У той же час, *відсутність* активного гармонічного розвитку, яке в європейській музиці є втіленням дієвості, та *споглядальність*, увиразнена в точному (або варіантному повторі тематичного матеріалу, в тому числі гармонійних структур), характерні для більшості музичних культур Сходу.

Тільки після закінчення основного мотиву з'являється коротке відхилення в паралельну тональність *fis-moll*, і знову повертається висхідна тональність. З цього моменту і до самого завершення пісні гармонійна вертикаль будується на чергуванні тонічних і домінантових гармоній (лише в т. 44 з'являється тризвук VI ступеню). У цьому зразку модальний принцип звуковисотної організації практично відсутній; можна говорити лише про елементи модальності, що втілені через побічні тризвуків і септакорди.

У пісні «**Давно тут не був**» (Додаток А, №14) поєднуються тональний і модальний принципи звуковисотної організації. У цій мелодії з самого початку і до кінця звучить діатоніка, заснована на звукоряді еолійського ладу *g* з епізодичними вкрапленнями дорійського ладу, а в заключних тактах пісні – ще й фригійського (в кадансі використовується натуральний *d*₆₅ зі зниженою квінтою). У той же час амбітус мелодія проаналізованої пісні часом абсолютно ясно окреслює мінорну пентатоніку з нижнім тоном *g* (див. т. 1). Дія класичного тонального принципу позначається в тому, що гармонічний план п'єси заснований на постійному поверненні до устою *g* (у вигляді мінорного тризвуку), який відтіняється натуральної домінантою (мінорний тризвук від тону *d*) і тризвуком натурального VII ступеня, що також слугує тут у якості слабкої домінанти. Крім цього, тоніка підкреслюється і за рахунок використання плагальних кадансів (наприклад, у такті 28 знаходимо зворот *S*_{dur} — t).

Звернемо увагу на гостро дисонуючий акорд – *S9* з підвищеною прямою і ноною в басу (т. 75). Якщо розглядати ладову структуру пісні з позицій модальності, то це – міксодіатоніка, що поєднує в собі звукоряди еолійського, дорійського і фригійського ладів від *g* і мінорну пентатоніку з

тим же нижнім тоном. Однак, з огляду на ясно виражену гармонічну функціональність і тяжіння до єдиного центру-встою *g*, основою звуковисотної структури пісні все ж слід вважати натуральний *g-moll* з елементами дорійського, фрігійського ладів і пентатоніки.

Гармонічний план ліричної пісні відрізняється від двох представлених вище зразків. Якщо «Пісня пастуха» гармонізована одними тризвуками (аскетичний стиль), в пісні «Мій колір» використовувалися типові для класичної гармонії акорди (хоча і з пропусками тонів або не зовсім типовими подвоєннями), то акордіка пісні «Давно тут не був» найбільш близька до ладогармонічної стилістики «східних образів» музики О. Бородіна, і навіть французьких імпресіоністів. Про це свідчать акорди з доданими тонами (наприклад, *t* з тоном *c* – тт. 1-3; з тим же тоном в тт. 4–5 тощо), а також тризвук із пропущеною терцією, які, завдяки фактурному викладу вже є співзвуччями нетерцової структури – кварт- і квінтакордами (тт. 25, 31). Асоціація зі стилістикою російських композиторів в творах на тему Сходу виникає завдяки використанню побічних септакордов I-го, IV-го ступенів і медіанти (тризвука III ступеня). У цьому зразку поєднання тонального і модального принципів звуковисотної організації є найбільш органічним.

З точки зору синтезу різних звуковисотних систем – тонального і модального принципів звуковисотної організації – представляє інтерес пісня «Гарне місто Кан Дін» (Додаток А, №15). У нотному тексті обробки цієї мелодії виставлені ключові знаки тональності *G-dur*, що підтверджує каданс пісні в цій же тональності. Велика частина її тематичного матеріалу тяжіє до цього тонального центру, однак, інструментальне вступ до пісні починається в іншій тональності – *C-dur*, а устої *G-dur* виникає лише в заключній фазі (т. 9). Отже, перші такти вступу звучать в тональності *C-dur*; в т.4-5 знаходимо автентичний зворот *D7-T* в тій же тональності. У той же час в першому реченні вступу зустрічаються і модальні елементи (побічний тризвук VI-го ступеню в т. 2), а також елементи змінного ладу: в тт. 6-7 послідовність з

малого мінорного септакорду від тону «а» і мажорного тризвуку від «е», які можна зіставляти з тонікою C-dur і розглядати як **t** і **D** в тональності a-moll. Далі мажорний тризвук від тону «е» зіставляється з мажорним тризвуком від тону «h».

Останній акорд можна трактувати по-різному: як **D** тональності E-dur, що не розв'язана, або e-moll або як мажорний тризвук III-го ступеня в G-dur, як домінанту в цій тональності, оскільки наступною гармонією якраз є її тоніка. Попередній акорд – мажорний тризвук від е – можна також розглядати не тільки як **D** тональності a-moll, але і як мажорний тризвук III ступеня в C-dur. Інакше кажучи, у вступі до пісні «Гарне місто Кан Дін» спостерігається синтезування класичної тональності, модальності і розширеної тональності.

Примітний з цих позицій і гармонічний план коди, де колористична і функціональна сторони гармонії та елементи різних звуковисотного систем взаємодіють між собою. Так, перехід від приспіву до коди виконаний цілком класично: D розв'язується в T. Потім слід дещо незвичайна з точки зору європейської класичної гармонії акордова послідовність: T₆ зіставляється із VI_{6/4}, далі йде D, що переходить в D₂, який, однак, не розв'язується в тонічний сектакорд (T₆), але переходить у VI_{6/4}. На другій долі такту звучить домінантовий ундецімакорд, що розв'язується не в тоніку, а в тризвук VI-го низького ступеня, котрий затем переходить у тоніку.

З функціональної точки зору ця послідовність поєднує в собі функції перерваної каденції і заключного плагального кадансу. Як бачимо, в цьому фрагменті барвисто-фонічна сторона гармонії і модальний принцип рівноправності ступенів превалюють над класичною функціональністю при наявності окремих елементів останньої. Подальший гармонічний план аналізованої пісні побудований за тонально-функціональним принципом. Тематичний розвиток не виходить за рамки тональності G-dur, протягом перших 5 тактів куплета витримується тонічний органний пункт, на який

нашаровуються тонічний тризвук із доданими тонами, потім – D₉. З акордів субдомінантової групи задіяно септакорди I-го и VII-го ступенів.

У пісні «Ніч в прерії» (Додаток А, № 16) виразно відчувається тональна опора. Гармонічний план побудований переважно на барвистому чергуванні тоніки і тризвуку VI ступеня з епізодичними вкрапленнями інших акордів. Протягом пісні кілька разів зустрічається плагальня каденція з альтерованою субдомінантою, остання може розглядатися і як сегмент лідійського лада. У вокальній партії також простежуються елементи модальності – від звукоряду мажорної пентатоніки.

Резюмуємо: в цьому вокальному творі тональний і модальний принципи звуковисотної організації поєднуються досить органічно. Загальний гармонічний колорит пісні викликає асоціації з музикою М. Римського Корсакова (зокрема, з третьою частиною симфонічної сюїти «Шехеразада»).

Пісня «Скажи від щирого серця» (Додаток А, №17) спирається на тональність (C-dur) і функціонально ясний план з автентичними кадансами (наприклад, повна каденція в фортепіанному вступі). Разом з тим класичний остов мелодії «підфарбовується» пентатонними зворотами: тризвуки основних функцій «підсвічені» доданими тонами, використовуються також побічні септакорди. Фактура в деяких моментах гармонізації насичена послідовностями подвійних нот (паралельними квартами), що створює додатковий колорит. Протягом усієї пісні панує діатоніка, лише в т. 13 знаходимо коротке відхилення в G-dur. З функціональної точки зору фінал пісні – розімкнутий: останнім акордом є не тоніка **C-dur**, а домінанта з доданим тоном *e*.

2.2 Ритмічні особливості китайської пісні (на матеріалі сучасних обробок мелодій для голосу і фортепіано)

В українському музикознавстві накопичено великий досвід аналітичних досліджень в області мелодики і ритміки, типологізовано мелодико-ритмічні моделі, характерні для фольклору, і для професійної музики. Ще в 1906-1907 роках опубліковано дослідження українського фольклориста і композитора Ф. Колесси про ритміку українських народних пісень [85], а згодом про мелодику українських народних дум [84].

Звернемося до структурно-функціонального аналізу зразків китайського пісенного фольклору в жанрі обробки мелодій (для голосу і фортепіано) – тих самих, що було проаналізовано в аспекті ладо-гармонічного змісту у підрозділі **2.1**.

Завдання даного підрозділу – виявити типові ритмо-формули та інтервальні структури китайської народної пісні і на основі їх структурно-функціонального аналізу наблизитися до розуміння діалектики національно-специфічного і універсального в мовно-пісенній лексиці.

В останній третині ХХ століття в музичній науці сформувався стійкий інтерес до музичного фольклору різних країн, в тому числі і до позаєвропейським музичним культурам. На пострадянському просторі фундаментальні дослідження в галузі музичної ритміки належать В. Холопової [176, 177, 182], яка розробила основні параметри методики аналізу музичної ритміки в композиціях професійної європейської традиції.

При дослідженні музики поєвропейських культур вчені звертають увагу не тільки на ті особливості, які характеризують національну своєрідність, але і ті, що відображають **універсальні підстави музичного мислення носіїв традиції**.

Для китайських вокалістів, які виконують автентичну пісенну продукцію в якості обов'язкової складової професійної освіти в Китаї, актуальним є теоретико-методологічне обґрунтування мелодійних, метро-

ритмічних і ладових особливостей національної вокальної музики в контексті загальноєвропейської системи інтонаційно-образного мислення і сприйняття музики.

У «Пісні пастуха» некваплива оповідь відбита у повільному темпі в переважанні великих тривалостей. Мелодія має ясний синтаксис (2 + 2) (2 + 2) завдяки зупинок на великих длительностях (половинної або чверті з точкою). Другий двутакт в мелодійному і ритмічному відношенні є варіантом першого. У фортепіанному вступі перший такт двутактової структури має ритмічний малюнок з двох чвертей, де друга слігована з половиною на першій (сильною) долі наступного такту.

Ритмічний малюнок другого двутакт відрізняється від малюнка першого дробленням першої долі; замість однієї чверті виникає формула з двох шістнадцятих і вісімки, повторюючись у другому реченні фортепіанного вступу. Вокальна мелодія містить варіантний розвиток ритмічної ідеї зі вступу. Якщо перші такти двутактових структур залишаються незмінними, то другі видозмінюються: замість зупинки на половинній звучить фігура «чверть з крапкою та восьма». У ритмічному відношенні звертає увагу фіналіс: плавний рух мелодії порушується за рахунок фігури «дві шістнадцяті і чверть з крапкою» – так званого «зворотного пунктиру», що створює синкопування.

Другий розділ куплета в ритмічному плані також є варіантом першого: якщо перший двутакт 1-го речення повторює малюнок обох речень, то другий вже містить синкопу (чверть з крапкою, що йде після восьмої, залігована з першої восьмий сильної долі нового такту).

У другому реченні перший двутакт починається з повтору двох чвертей, друга з яких залігована з першою долею наступного такту. Новий двутакт відзначений ритмо-фігурою «дві восьмі і чотири шістнадцяті», а потім зупинкою на половинній тривалості.

Таким чином, ритміка «Пастушої пісні», з одного боку, досить проста, з іншого – відрізняється внутрішнім варіантним перетворенням одних і тих же ритмо-формул. Заліговані ноти, що утворюють синкопи і зворотні пунктири, сприяють вуалюванню сильних долей і квадратності синтаксичних структур, створюють умови для імпровізації і свободи висловлювання.

Ладовою основою «Пастушої пісні» є міксодіатоніка, що включає в себе звукоряд мінорної пентатоніки від тонів h і e – в першій частині куплета і звукоряд мажорній пентатоніки від тону g – у другій. Інтервальний склад мелодики заснований на сполученнях висхідних терцієвих і квінтових стрибків з плавним рухом. Наскрізним мотивом, що пронизує всю мелодійну структуру «Пастушої пісні» епічністю висловлювання, є мело-формула, утворена з висхідного стрибка на терцію з подальшим плавним рухом в тому ж напрямку (сегмент мінорної пентатоніки).

Приклад 2.1



Ця мело-формула двічі повторюється спочатку в фортепіанному вступі від тонів h і e; потім вже і у вокальній партії (з вищеописаними ритмічними змінами). Такий тип мелодичного розвитку різниться від емотивного (хвилеподібного), властивого європейській музиці, при якому скачки, як правило, заповнюються плавним рухом в протилежну сторону (приклад 1):

Нарешті, звернемо увагу на не характерний для європейської музики мелодичний хід, що складається з двох висхідних стрибків на чисту квірту. З нього починалася тема фортепіанного вступу, а потім приспіву (приклад 2).



Крім того, в мелодиці пісні зустрічаються фігури, що містять оспівування.

Метроритмічна організація пісні «Мій колір» з точки формального порівняння перегукується з ритмікою попередньої пісні. Так, в обох зразках діють дводольний метр (2/4) і загальні ритмічні фігури: «восьма – дві шістнадцяті» і група з чотирьох шістнадцятих. Для обох пісень характерний ясний синтаксис, завдяки особливостям ритмічної сітки: закінчення фрази збігається з появою більшої тривалості, ніж у попередніх (послідовність з двох половинних, слігованих між собою). На цьому схожість закінчується, оскільки подібні ритмо-фігури обох пісень поміщені в різний інтонаційно-образний контекст.

Якщо «Пастушья пісня» відрізнялася лірико-епічним характером, то «Мій колір» явно тяжіє до танцювальної. В ритміці переважають дрібніші тривалості – восьмі і шістнадцяті. Ритмо-фігура «восьма – дві шістнадцяті» використовується в цьому зразку в поєднанні з групою з двох восьмих, або з групою з чотирьох шістнадцятих, а також з прямим пунктиром (восьма з крапкою та шістнадцята), що надає мелодиці жвавості і пружності. Практично відсутні заліговані ноти і синкопи, завдяки чому сильні долі не вуалюються, а ясно відчуються при слуховому сприйнятті.

Будова мелодії має спільність з «Пастушою піснею»: в ній присутні пентатонні звороти. Наприклад, в т. 2 (в партії фортепіано) і в т. 18 (вокал) звучить сегмент мажорної пентатоніки від тону *g* (від II-го до V-го ступеня). Виникає мелотип, що складається з ходу на секунду вниз, а потім – на секунду вгору і двох стрибків – на терцію вгору і на кварту вниз. Це

інтервальное поєднання розосереджено по всій пісні: зокрема, воно зустрічається в кадансах, де «заокруглення» закінчення фраз у вокальній партії (приклад 3). Аналогічні мело-формули будуть зустрічатися і в інших проаналізованих зразках.

Приклад 3



«Пісня на воді» являє собою зразок світлої пейзажної лірики з елементами танцювальності. У вступі, що складається з імпровізаційної каденції фортепіано і вокального зачину, панує розмір 6/8. Мелодія рухається плавно: тут присутня ритмічна фігура «восьма – дві шістнадцяті», проте вбудована вона всередину групи з трьох восьмих. Одним з основних є рух по звукоряду пентатоніки з висхідної терції і низхідної кварта (знайомий по пісні «Мій колір»). Фортепіано, завершуючи вступ, обіграє повний звукоряд пентатоніки.

В основному куплеті розмір змінюється на 2/4: переважають різні поєднання фігури «восьма – дві шістнадцяті» і її інверсії з групами з двох восьмих або пунктиром, а також з групою з чотирьох шістнадцятих. При цьому ясно відчуваються сильні доли. З точки зору інтерваліки «Пісня на воді» являє собою сплав різних елементів. З одного боку, в ній присутній пентатонний зворот з висхідною терцією і низхідною квартою; з іншого – зустрічалася в «Пастушій пісні» послідовність з висхідної терції і висхідної секунди, а також характерні для європейської класичної музики кроки по тризвуку. Цікаво, що мелодія прикрашена форшлагами і мордентами, які зустрічаються не тільки в інструментальній, але і у вокальній партії.

Пісня «Давно тут не був» представляє синтез ліричного і танцювального жанрових первнів. Вступ до пісні має зачин (з двох фраз, першу з яких співає фортепіано) і розгорнутий наспів в партії соліста (з двох

речень: 8 + 10). Зачин відрізняється імпровізаційним характером і примхливою ритмікою. Нерегулярність створюється завдяки чергуванню дрібних і великих тривалостей, а також слігованих нот.

Вкажимо на послідовність груп з половинною, з восьмої і чотирьох трінадцятих і половинної. При цьому перша половинна слігована з першою вісімкою у групі. Зустрічається поєднання половинної, залігованної з першою шістнадцятою в фігурації, що містить шістнадцяту і дві трінадцяті і восьму. Тут спостерігається як регулярний, так і нерегулярний ритмічний розподіл: звернемо увагу на фігуру з половинною, яка залігованної із восьмою з точкою, після якої звучить тріоль з трінадцятих. Крім цього, у вступі присутній вже знайома (із попередніх пісень) фігура з восьмої і двох шістнадцятих в поєднанні з двома вісімками (приклад 4).

Приклад 4



У пісенній мелодії містяться складні ритмо-формули, що ні разу не повторюються: поєднання пунктиру і фігури з двох восьмих, фігури «восьма – дві шістнадцяті» і дві восьмі, а також «чотири шістнадцяті». У той же час ритмічний розвиток в цій пісні більш дискретний, за рахунок частих зупинок на другій долі такту. З'являються і нові ритмо-формули: синкопи, що складаються з восьмої, чверті і восьмої (або з восьмої, чверті і двох шістнадцятих). Крім того, у вступі до вокальної партії присутній укрупнений варіант пунктиру з інструментального зачину: «чверть з крапкою – тріоль

шістнадцятими», а також зворотний пунктир (аналогічний тому, що зустрічався в «Пісні пастуха»).

Інтервальна структура мелодії «Давно тут не був» дещо відрізняється від попередніх зразків пісенного жанру. Тут більше елементів, пов'язаних з рухом по тонах тризвуку; присутні стрибки на більш широкі інтервали – на сексту і на октаву. Мелодія має чітко виражену хвилеподібну будову: більшість стрибків врівноважуються або плавним рухом, або стрибками в протилежному напрямку. Хоча з'являються і нетипові елементи стилістики – трелеподібні фігури і речитація на одному тоні. Разом з тим в цій пісні зберігається і пентатонний сегменти (послідовність з висхідних секунди і терції), проте його роль менш помітна.

Звернемо увагу на мелодичні формули, що належать слов'янському пісенному фольклору, наприклад:

- висхідний рух по звуках тризвуку від I-го ступеня тональності (g-moll) з подальшим спуском до IV-го ступеня (приклад 5 «а»);
- висхідний рух від III-го до IV-го ступеня з подальшим стрибком на кварту вниз, до I-го ступеня (приклад 5 «б»);
- висхідний рух від IV-го до V-го ступеня з подальшим стрибком на квінту вниз, до I-го ступеня (приклад 5 «а»).

Приклад 5

А)

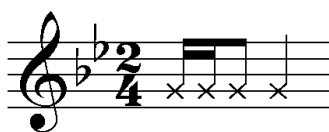


Б)



Приклад 6

формула а)



формула б)



формула в)



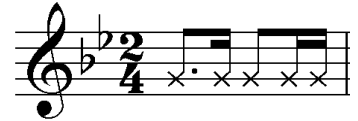
формула г)



формула д)



формула е)



Пісня «Гарне місто Кан Дін» має ліричний характер, на що вказує тип мелодичного руху – плавний, переважно хвилеподібний. Стрибки, які все ж іноді з'являються (на сексту і октаву вгору), врівноважуються плавним рухом в протилежну сторону. Мелодика і ритміка відрізняються простотою і невігядливістю. У ритмічній структурі переважають симетричні побудови. Так, в першому реченні куплета кожен перший такт складається з більш дрібних тривалостей, а кожен другий – з більш великих. Закінчення фраз підкреслюються завдяки «зависанням» на протягломому тоні. При цьому в серединних кадансах зупинка мелодичного руху триває один такт, а в каденціях, що завершують період, – два такти.

У пісні «Гарне місто Кан Дін» зустрічається ритмічна фігура «вісімка – дві шістнадцяті» в поєднанні з двома восьмими, а також – група з чотирьох шістнадцятих (переважно на другій слабкій долі). Як і в попередніх пісенних зразках, часто використовується пунктир на першій долі. В мелодії цієї пісні зустрічаються обороти, засновані на русі по звуках пентатоники, проте їх роль менш значима. З характерних особливостей, вкажемо на закінчення фраз: опори мелодії пов'язані не тільки з тонічною підвалиною, але і з II-м і VI-м ступенями тональності G-dur.

Ритмічний малюнок пісні «Ніч в прерії» також містить в межах одного такту поєднання фігур «восьма—дві шістнадцяті» з двома восьмими або пунктиром. З іншого боку, ритмо-такти з дрібними длительностями чергуються з більшими тривалостями (як у пісні «Гарне місто Кан Дін»). У звуковисотності велика роль відіграє пентатоніка. У каденціях зустрічається характерний низхідний хід від третього до першого ступенів з повторенням останнього.

Цьому передуює секундовий хід II-й— I-й ступені, що асоціюється зі східною стилістикою в російській музиці (наприклад, темою III-й частини симфонічної сюїти «Шехеразада» М. Римського-Корсакова). Однак при всій схожості цього зразка з попередніми, можна розчутити деталі, які виділяють його з цього ряду: активізація ритмічного руху в приспіві (пунктир «шістнадцята з точкою—тридцятьдруга» і дві шістнадцяті) і прийом *glissando* у вокальній партії, що раніше зустрічався лише епізодично (у пісні «*Давно тут не був*»).

Пісня «**Скажи від всього серця**» містить вже знайомі мелотипи, однак вони утворюють більш складне ціле, ніж в попередніх зразках. Оповідальний тон надають темп і ритміка. Мелодія відрізняється великим діапазоном: в ній багато стрибків на широкі інтервали: октава, велика секста і навіть мала септима (т. 8). Ритмо-формули всередині тактів подібні: дрібні тривалості (вісімки та шістнадцяті) напочатку такта чергуються з більш крупними (четвертями і половинними) в розвитку і кадансах (на 3-й або 4-й долях). Вариативність сполучень різних фігур визначає принцип нерегулярності та метричної свободи.

Вокальна мелодія складається з двотактів, відмежованих один від одного половинними тривалостями (3-я і 4-я доля кожного другого такту). Другий двотакт є варіантом першого. Часто зустрічаються сегменти пентатоники:

- висхідна велика секунда поєднані із нисхідною чистою квартою (варіант мело-формули, що складається з висхідної малої терції та нисхідної чистої кварта);
- висхідна м. 3 і висхідна велика секунда.

Характер мелодичного руху такий, що нерідко після стрибка в мелодії відбувається плавний рух в ту ж сторону (т. 8); за стрибком на малу септиму слідує висхідна велика секунда або два стрибка поспіль в одну і ту ж сторону.

В цілому мелодія має хвилеподібну будову: висхідні мотиви і фрази чергуються з нисхідними.

На завершенні аналізу метро-ритмічної будови обраних мелодій китайського мелосу зауважимо, що поза увагою залишився такий аспект, як відповідність складів слова (які в китайській мові дорівнюють одному ієрогліфу) часовимірній одиниці музичного тексту (на чому базуються методики аналізу ритміки пісенного мелосу європейської традиції). Цей аспект потребує окремого дослідження спеціалістами в сфері музичної синології.

«Ніч в прерії» – чудовий зразок китайської пісні для аналізу якісних характеристик її синтаксису, зокрема, розуміння не квадратності будови та мовної асиметрії. Двочастинна композиція

Музичний образ нічного пейзажу будується на принципі діалогу між розгорнутим інструментальним супроводом (партія фортепіано) та вокалом. При цьому інструментальний тематизм тяжіє до квадратності та повторення, чому сприяє тонічний органний пункт з характерним пунктиром як елементом зображальності образу Сходу.

Мелос вокальної партії – типовий з точки зору примхливості метро-ритмічної будови: чотири строки містять різноманітні ритмічні малюнки, що жодного разу не повторюються. Хоча є серед них основні, а є похідні, які варіюють основну інтонаційну ідею пісні.

Варіювання стосується і регістрів, і інтерваліки, і ладо-гармонічного розвитку пісні.

Тематичне ядро починається із середнього регістра: мелодія панує на тлі прозорих акордів терцієвих сполучень (I–III). Синтаксичні сегменти 3+3 складаються навколо терції основного ладу, мають виписані фермати в кадансі, на які «накладаються» фортепіанні репліки, які, наче відлуння, звучать у високому регістрі.

Друге речення, починаючись вище на октаву з основної поспівки, має варіативне продовження в нових звуковисотних та ритмічних умовах та призводить до іншого опорного тону (квінти «h₁»). Превалюють оспівування, терцієві ходи і лише один стрибок на чисту кварту, що підготовлює тяжіння до цього тону у кадансі. Утворюється цілісна велика фраза-речення, яка начебто підсумовує попередній розвиток (3+3; 6).

Наступні третє (7 т.) та четверте речення (6 т.), що виконують функцію розвитку (7+6) вже не розривні: вони не мають розподілу на репліки та перегуки із фортепіано: монолітне вокалу підтримане арпеджіато акордового суп роду. А в заключному реченні басові лінія надає втору наспіву вокального мелосу, посилюючи ефект ліро-епічності.

Варіювання метро-ритмічних формул містить навіть синкопу (т.35). Завершальний каданс на «м'яких» медіантових зворотах «згортає» мелодичний рух в тоніку. Як наслідок – пісня сприймається цілісно, образ мальовничий, монолітний, його розвиток – рухлива статика, що переливається «барвами» усередині, створюючи спокій та гармонію зовнішнього та внутрішнього.

Цікаві прояви діалогічності, що «працює» на спостерігаємо на рівні синтаксичної симетрії: третє речення наче утримує «темброву висоту» (амбітус $g_2 - g_1$); зато завершальне четверте речення «згортається» до рівня висхідного тону, утворюючи композиційну арку – ефект «вичерпаності» музичного висловлювання. В результаті у будові мелодії пісні утворюється профіль «сходження угору» і послідовне сходження назад, до першої точки (фігура «горизонтальної вісімки» як символ нескінченості).

Таким чином, неквадратний синтаксис та відсутність регулярних акцентів утворюють плинний спосіб музичного часу, надають характер спонтанності та непередбачуваності. Європейський слух сприймає такі речі саме так.

Варто перейти до огляду загально-жанрових форм трансформації пісні-мелосу як роду лірики та порівняти усталені теоретично-естетичні уявлення щодо лірики в двох творчих практиках професійної академічної сфери – західній та східній. Прикладом слугуватиме жанр вокальної кантати, у авторському визначенні якої міститься вказівка на пісню як генетичний код твору великої симфонічної форми.

2.3 Форми жанрового синтезу: вокальна поема Чжао Цзіпіна «Вісім пісень на давньокитайську поезію» (2011)

Знайомство з сучасними мелодіями китайської вокальної традиції ставить перед її дослідниками завдання – пізнати специфіку іманентних законів її художньої організації. Нас цікавить творчий досвід жанро-і формотворення, коли китайський композитор спирається на пісню як малий жанр, але вибудовує при цьому велику форму з концептуальним рішенням авторського задуму. Це встановить свого роду «композиційну арку» до історичної еволюції пісні у складі вокального циклу, який був природньо *монологічним* (ліричний герой був один і співав одним тембром, увиразнюючи образ Поета). Однак в творчості пізніх романтиків відбувається монументалізація вокального циклу за рахунок **зміни виконавського хронотопу** – введення замість камерного супроводу фортепіано симфонічного оркестру (або різновиду) і відповідно методу симфонізації (аж до трансформації висхідного образу).

Коротко розглянемо такий зразок у німецькій вокальній музиці, який був чи не першим в творчій практиці ХХ століття – твір молодого А.Шенберга «Gurre-Lieder» («Пісні Гурре»). У подальшому це дозволить нам провести відповідну культуротворчу паралель з китайською піснетворчістю, яка (так само як і Lied 150 років назад) попадає в нові симфонічні умови художньої екзистенції та перевтілюється з камерно-вокального на

концептуальний жанр вокальної поеми (в нашій термінології – як підтвердження дії панмелосу).

«Gurre-Lieder» представляє собою циклічний твір для солістів, читця, двох хорів (чоловічого та мішаного) і великого складу оркестру. Цей грандіозний твір композитор створював протягом одинадцяти років: розпочав складати «Пісні Гурре» в березні 1900 року в Відні. У його творчості цей твір займає місце між струнним секстетом «Просвітлена ніч» і симфонічною поемою «Пеллеас і Мелізанда». Закінчив же його в 1911 р., коли перебував на другому етапі свого творчого шляху – атональному.

23 лютого 1913 р. у Відні відбулася прем'єра під керуванням Франца Шрекера, яка принесла композитору перший великий успіх.

Партитура складається з 8 флейт (з них 4 *piccolo*), 5 гобоїв, 7 кларнетів, 5 фаготів, 10 валторн (з них 4 – вагнеровські туби), 7 труб, 7 тромбонів (1 альтовий, 4 басові, 1 басовий в *Es* і 1 контрабасовий), туба, 6 литавр, великий і малий барабани, тарілки, трикутник, дзвіночки, ксилофон, тріскачка, кілька великих залізних ланцюгів, там-там, 4 арфи і челеста; перші і другі скрипки місцями розділені на 10 голосів, альти та віолончелі. Крім 5 солістів-співаків і оповідача, згідно партитурі, потрібні 3-4-голосних чоловічих хори і восьмиголосний мішаний хор.

Тяжіння А. Шенберга до вокально-симфонічному циклу (на тлі типових для романтиків *монотембрових* вокальних циклів у супроводі камерних умов з фортепіано) отримало повне вираження в «Піснях Гурре». Ґрунтовний аналіз твору А. Шенберга в аспекті драматургії циклу, слова і музики належить Б. Асаф'єву. Зокрема, автор зазначає значення оркестрового стилю письма, приналежності до німецького національного стилю (в паралель з творчістю Вагнера). Цінним є зауваження про жанрову природу твору: «...партитура *Gurre-Lieder* (при всій громадності необхідного для неї оркестрового апарату і своєї розкинутості) не створює враження в'язкості, нагромадження і ваговитості. Її стилістичної базою залишаються лірична пісня і балада, а не героїчний театралізований епос.

Тому, незважаючи на елементи вагнерізма, незважаючи на чужі для Шенберга у майбутньому довготи і, часом, емоційну багатословність, партитура *Gurre-Lieder* сповіщає нову еру. Шенберг в своїх *Gurre-Lieder* піднявся до *симфонізації пісні*, до перетворення *циклу окремих пісень в монументальну пісенну кантату*, в стрункий, пов'язаний лейтмотивами, глибокий цілісний твір (курмив мій – В.Д.) [39, с. 72]. Як пише Н. Власова, «...прихильність Шенберга до ідеї “абсолютної музики” аж ніяк не означає, що в процесі твору слово ігнорувалося. Навпаки, вокальна музика Шенберга свідчить про уважне, чуйне ставлення композитора до тексту, починаючи від його синтаксичної структури і розстановки наголосів і закінчуючи окремими непомітними, але досить очевидними звукозображальними деталями» [там само]. Озвучуючи поетичні тексти, Шенберг фактично трактує їх як прозу, виходячи з граматико-синтаксичних одиниць, а не поетичних рядків і рим.

Композиція циклу *Gurre-Lieder* вельми незвичайна. Її специфіка полягає в тому, що виходячи з програмності і жанрового вибору (*Lied*, а не розповідь) три частини циклу нерівні за масштабом. Перша частина є експозицією образів короля Вальдемара і юної дівчини Тове. Розвиток любовно-ліричних відносин героїв призводить до конфлікту і трагічної кульмінації (смерть Тове).

Друга частина являє собою лірико-драматичний монолог Вальдемара, який обрамляється оркестровим вступом і кодою, що виконує функцію авторського роздуму.

Третя частина – масштабний фінал. Його можна умовно розділити на 2 картини: «дике полювання» і «ранок». Отже, пісенний цикл в даному творі відрізняється такими ознаками, як:

- 1) зовнішня *непропорційність* масштабно-структурних розділів цілого (2-а і 3-я частини в сукупності рівні 1 частині, яка виявляється найбільш розвинутою, як балада);

- 2) жанрової одиницею кантати як художнього цілого виступає пісня;
- 3) великий виражальний план має зображальність («музика для ока»).

Всі названі ознаки будуть притаманні так званій поемній драматургії великої вокальної форми, до якої звертаються сучасні китайські майстри.

Перша частина «Пісень Гурре» відкривається оркестровим вступом (до тональності Es-dur) – вишукана «музика вечора». На тлі тремоло струнних і арпеджію арф на піаніссімо *ppp* звучить прозора мелодія флейти. Далі на тлі тоніко-квінтового органного пункту звучать по черзі акорди першого ступеня споріднення – VI щабель (c-moll), Субдомінанта (As-dur). Після дворазового повторення теми додається підголосок у кларнета, кришталеве звучання дзвіночків і трикутника.

Поступово ущільнюється фактура, тонічний органний пункт змінює доміантовий, на тлі якого чергуються доміантовий тризвук і зменшений септакорд з високою терцією. Основна тема починає активно розвиватися, ускладнюється гармонія, посилюється динаміка, тема драматизована. В кінці розвитку повертається світлий, споглядальний характер. Після цього, чергуючись, проходять 5 пісень Вальдемара і 4 пісні Тове. Поділ на пісні є умовним, виходячи з жанрового позначення всього твору. Висновком слугує оркестровий перехід і прониклива траурна пісня (lamento, плач) лісного голуба. Це дивовижне епічне *lamento* належить до кращих сторінок всієї музики Шенберга і вказує на глибоко ліричні її властивості.

Таким чином, центр ваги припадає на першу частину (любовна драма в межах першого розділу). Можна провести паралель з сонатно-симфонічним циклом, в якому перша частина (в більшості випадків) виконує основну функцію в драматургії циклу.

Друга частина відкривається оркестровим вступом трагічного змісту. Драматичний розвиток призводить до кульмінації, після якої викладається Шоста пісня Вальдемара – точніше, монолог (жанрові ознаки рефлексії після

дії – homo meditatius, що дозволяє уподібнити його ліричній частині сонатно-симфонічного циклу).

У першій картині третьої частини сольні висловлювання Вальдемара, селянина і блазня Клауса чергуються з інструментальними і хоровими епізодами. Першу картину («дике полювання») можна порівняти з третиною сонатно-симфонічного циклу – скерцо (функція гри).

Друга картина третьої частини відкривається оркестровим епізодом, тихе звучання якого малює перед нами картину пробудження природи. Оркестровий епізод переходить в розповідь читця, який призводить до монументального хорового завершення всього циклу. Друга картина («ранок») – розв'язка сюжетної лінії вокально-симфонічної драматургії, її фінал.

В основу твору А. Шенберга покладено кілька семантичних комплексів. Перелічимо основні з них, виходячи з сюжетної послідовності:

1) лейт-інтонація трагічного кохання; 2) лейтінтонація «тривожного передчуття»; 3) лейт-інтонація ліричного образу Гове; 4) лейт-інтонація «втраченого щастя»; 5) лейт-інтонація лісового голуба.

Важливо відзначити, що представлені в I частині семантичні комплекси отримують драматургічний розвиток в наступних частинах циклу. Надамо короткий аналіз семантики музичного тематизму та його інтервальної та тембрової символіки в аспекті жанрового-мелодичного та темброво-фактурного втілення А.Шенбергом. Це встановить граничну точку історико-стильової динаміки розвитку німецької Lied: від *сольної* пісні у супроводі інструменту, з її належністю до камерного хронотопу музики міського побуту – до *симфонічного твору великої форми* з розвиненим сюжетом, однак в якому залишається істотне місце звучання людського голосу у жанровому вимірі пісні! І цей хронотоп вже належить духовно-онтологічному виміру з інтенціями вищого порядку (хоча у випадку не

тільки з А. Шенбергом. Поруч були написані вокальні твори Р.Вагнера, Й.Брамса, Г. Малера «Пісні про померлих дітей»).

Лейтінтонація трагічного кохання в Першій пісні Тове. проводиться в оркестрі двічі і являє собою висхідний мотив в обсязі квати з характерним ритмом: «чверть з точкою – вісімка» і «дві вісімки» в розмірі 2/4 (партитура ц. 1). Потім ця інтонація з'являється у Другій пісні Вальдемара і у вокальній партії, і в оркестрі. У кульмінації цей інтонаційний комплекс звучить у збільшенні, на *fff*, в партіях соліста і оркестрі (партитура ц. 3). На цій інтонації побудовано оркестрове завершення Другої пісні Вальдемара.

Другу пісню Тове відкриває оркестровий вступ, в основі якого лежить тема кохання. Ця тема неодноразово з'являється на протязі всієї пісні. Цікаво відзначити, що оркестрове завершення Другої пісні Тове побудовано на темі любові. У наступній Третій пісні Вальдемара тема кохання з'являється в вигляді ритмічної трансформації (партитура ц.4), а потім і в партії оркестра в Четвертій пісні Вальдемара. У своєму первісному ритмічному вигляді тема повертається в П'ятій пісні Вальдемара (в оркестрі). Неодноразово тема любові прозвучить у симфонічних епізодах і навіть в темі оркестра, що супроводжує монолог Лісового голуба.

Лейтінтонація «тривожного передчуття» вперше проходить в оркестрі у вступі Четвертої пісні Вальдемара. Це хроматизована тема з ламаним пунктирним ритмом (ц. 5). Двічі з'являється ця інтонація протягом пісні. Останнє її проведення зустрічаємо в монолозі Лісового Голуба.

Лейтінтонація Тове відкриває Третю пісню Тове і являє собою висхідну мелодію з широкими стрибками (на велику септиму вгору, дециму вниз і велику сексту вгору) на тлі синкопованого акомпанементу в повільному темпі (ц. 6).

Вона ж з'явиться в кульмінації Четвертої пісні Тове. Трагічно звучать окремі елементи теми в момент смерті героїні (симфонічний епізод), які звучать у соло гобоя на *pp*.

Лейтінтонація Лісового Голуба з'являється в монолозі Лісового Голуба. Цю тема характеризує, перш за все, тембр флейти та тріольний наспів в високому регістрі (ц. 7). Лейтінтонація «втраченого щастя» експонується в Четвертій пісні Тове. Для неї характерно триразове повторення одного звуку, після якого чуємо квінтовий стрибок вниз і поступенний висхідний рух (ц. 8). Широкий розвиток тема отримує в симфонічному епізоді в момент смерті Тове. Ще раз тема проходить в оркестрі в монолозі Лісового Голуба. Представлені в першій частині інтонаційні комплекси драматургічно розвиваються в наступних частинах. У другій частині в оркестрі проходить лейт-інтонація «тривожного передчуття». На ній побудована кульмінація монологу Вальдемара.

Третя частина *Gurre-Lieder* відкривається лейтінтонацією «тривожного передчуття», яка потім завершує Восьму пісню Вальдемара.

Сьому пісню Вальдемара відкриває лейт-інтонація «дикого полювання», яка слугує завершенню його Дев'ятої пісні. В основі теми – акорди мідних духових інструментів (ц. 9). Тема потім з'являється спочатку Другого хорового епізоду. У Дев'ятій пісні Вальдемара в оркестрі з'являється лейт-інтонація способу Тове. Вона ж звучить у монолозі читця в оркестрі. На завершення в оркестрі проходить лейтінтонація «втраченого щастя».

Отже, твір А.Шенберга – документ жанрової трансформації пісні, яка відбувається з цим малим за хронотопічною природою жанром, коли він стає увиразником концептуальної форми – вокальної кантати з рисами поемності через розгорнутий сюжет та розвинену систему лейтмотивів.

Відомо, що пісня – то є носій «національного духа», «ментальний образ світу», який синтезує минулий час і час Теперішній та встановлює спадкоємність як важливий концепт світовідчуття китайської філософії. Автор вокального цикла «*Вісім пісень на поезію династії Тан*» (2011) Чжао Цзіпін¹⁶ відомий як один из яскравих представників сучасної композиторської

¹⁶ Чжао Цзіпін – голова Китайської асоціації музикантів; президент Китайського товариства кінематографічної музики, декан Сіанської консерваторії, професор, доктор наук. Він є автором двох

школи Китаю. Майстер втілення національних образів в різних жанрах, і в цьому творі він запропонував оригінальну концепцію, в якій поєднання пісень на ґрунті мініатюризації циклу відбувається в умовах оркестрового супроводу мішаного типу, призводячи до симфонізації малої жанрової форми пісні. Результат дії цих двох протилежних тенденцій отримав жанрове ім'я – вокальна поема: це різновид циклічної форми вокально-інструментального твору, чия інтонаційна драматургія базується на поетичному слові.

З одного боку, поема як *принцип жанрового і структурного мислення* у вокальній сфері став втіленням прагнення композиторів до об'єднання кількох вокальних мініатюр в єдиний музичний організм на основі наскрізного образу Поета засобами звукопоетичної концептуалізації.

З іншого боку – значущі філософсько-релігійні ідеї та почуття, що містяться в обраних композитором текстах, відображають не тільки його особистість (Я-свідомість), але і загальнонаціональну ідею, менталітет і психологію світовідчуття всієї епохи – *епіка часу Історії*. Це рідкісна риса поезії – з'єднати особистість (Я) і суспільство (Ми) в «національний образ світу» – напевно складає специфічну сутність давньокитайської поезії епохи Тан (зокрема, всесвітньовідомих Лі Бо і Ван Вей, чії тексти «перевів» на мову музики Чжао Цзіпін). Виявлення жанрово-драматургічних закономірностей «Восьми пісень» є актуальним аспектом парадигмального вивчення мелосу як чинника сучасного композиторського мислення в китайській практиці ХХІ століття.

Новизна отриманих результатів жанрово-семантичного аналізу обраного вокального циклу полягають в пошуку дефініції, продиктованої художньою концепцією композитора - вокальна поема кантатного типу (в партитуру введений камерний хор). Серед її критеріїв – опора на оркестровий супровід, темброве варіювання кожної пісні циклу, поємності, що

симфоній, симфонічної сюїти, картини і поеми, Концерту для віолончелі з симфонічним оркестром, музики до кінофільмів.

продиктована наявністю образу Поета, символізація поетичної та інтонаційної мови, культурний хронотоп, який об'єднує Час історії і його включення в музичну культуру ХХІ століття.

У другій половині ХХ століття з'явився новий композиторський підхід до організації пісень в художнє ціле – поемність як принцип музичної драматургії, похідний від літературного жанру. Наскільки нам відомо, ніхто з дослідників не пише про жанр поеми у вокальній музиці як втілення новаційного змісту (на етапі романтичної культури чуття, або в Новітній час). У статтях О. Белоненка (про вокальну поему «Петербург» Г. Свиридова [17]) і Т. Жаркіх (про «Poemes pour Mi» О. Мессіана [63]) проблеми жанру поеми не розробляються, йдеться про інші дослідницькі акценти розуміння вокального твору.

Жанрова визначеність, що впливає на семантику авторської концепції вокального твору в цілому, має стати предметом спеціальної уваги у зв'язку з лінією спадковості пісенного циклу від австро-німецькій культурі ХІХ ст. до вокально-симфонічної поеми в творчості російських митців і, в першу чергу, Г. Свиридова. Так, сказане О. Белоненком про сутнісні якості поеми як жанрового типу («... винайдений Свиридовим, він дає можливість з'єднати різнопланові речі: лірику і епос, пейзаж і драматичну сцену. Притому, що <...> немає єдиного сюжету, кожна пісня самостійно по темі, образу, настрою, твір відрізняється великою і органічною внутрішньої цілісністю» (курсив мій – В.Д.) [17, с. 10]) легко проектується і на стильові ознаки вокального твору Чжао Цзіпіна. Зазначені іншими авторами ознаки жанру будуть прийняті до уваги у подальшому викладі.

Безумовно, Чжао Цзіпін не перший звертається до класичної поезії давньої китайської династії Тан, інтерес до якої – найбільш стійка традиція композиторської практики не тільки в Китаї, але і в країнах Західної Європи, навіть в Україні. Однак «Вісім пісень» за своїм художнім результатом настільки не схожі на вже відомий європейський досвід міжвидового

перекладу поетичних першоджерел Лі Бо, Ван Вей на мову музики, що викликали дослідницький інтерес (насамперед, у китайських співаків) до визначення жанрової семантики високохудожнього творіння з метою його пропаганди і введення в науковий та концертний обіг.

Увага до тембру – одна з характерних рис композиторського стилю митця. Його прагнення до оригінальності в тембровому вирішенні драматургії твору призводить до поєднання в одній партитурі традиційних етнічних і європейських академічних інструментів. Такий творчий підхід розширює уявлення сучасного слухача про «інтонаційний образ» китайської картини світу, перш за все, за рахунок інструментально-тембрової аури твору. Так, в музиці до фільму «Жити і підняти червоний ліхтар» композитор використовує баньху, сюнь і шен, об'єднуючи їх із західноєвропейським оркестром, що, за свідченням Джоани Лі, «забезпечило йому визнання критиків» [201]. Подібна темброва ідея міститься і в концепції вокального циклу «Вісім пісень на вірші китайських поетів».

Приваблює нетрадиційний виконавський склад у вокальному циклі. «Вісім пісень» Чжао Цзіпіна написані для сопрано в супроводі мішаного оркестру (що містить парні групи струнних і дерев'яних духових (без фаготів), а також арфу та ударні (великий барабан, трикутник, там-там). До них додаються традиційні китайські інструменти (*xiao*, *cymbals*, пайбан, ди-цзи, гучжен, піпа, що утворюють темброві пари). При розширеному інструментальному складі «Восьми пісень» – 20 різних інструментів (не рахуючи подвоєнь дерев'яних духових), які утворюють 5 тембрових груп – ні в одній з частин драматургії циклу вся «сім'я тембрів» не задіяна цілковито. Всі пісні, за винятком фіналу, за звучанням є камерними; втім у кожній з них представлено унікальний ансамбль.

Сюжетна лінія начебто відсутня між частинами циклу, але завдяки темброво-інтонаційним та семантичним зв'язкам і «натякам», «пунктиром» окреслено оповідь від імені Поета, який перебуває у вигнанні. Через його

свідомість зображено картини суспільного життя, особисті почуття на тлі природних явищ, типових для «сонорного ландшафту» Китаю.

Розкриємо зміст частин циклу (у вільному перекладі).

У № 1 «**Старе місто**» (вірші Ван Вея) співається про весну в душі героя, який спостерігає за цвітінням верби. В №2 «**Вежа жовтого журавля**» йдеться про політичне вигнання товариша, який «...у прекрасний місяць березень відправляється в Янчжоу. У небі видно самотні вітрила; подивіться, як води Янцзи течуть до краю неба! ».

У №3 «**У віддаленому місці**» (вірші Лі Бо) красива дівчина хмуриється і закриває фіранку. «*Бачу сльози на її обличчі; кого ж вона так ненавидить?*» – запитує герой.

№4 «**Я сумую за коханим**» (*Усякий раз, коли настає сезон відпусток, я сумую за рідними. Знаю, що вони святкують далеко від мене. Я ж сумую на самоті*»).

№5 «**Місячна пісня**» (вірші Лі Бо): «*Восени місяць висить на горі Емей. Тінь місяця відбивається в річці. Нічний потік біжить в три ущелини. Я не бачу тебе і можу лише знайти уздовж річки*».

В № 6 «**Нін Бі Ши**» йдеться про те, що «*Країна зруйнована і дикий дим всюди ... Пусто у дворі, тільки листя евкаліпта. Бунтівники відзначають перемогу святковим оркестром*».

№7 названий символічно «**Три Чин Пін Тео**» (ім'я поезії на давньокитайською мовою»).

Нарешті, епілог №8 – «**Думи місячної ночі**» являє собою «слово від Автора» в загальній драматургії циклу на славетний вірш Лі Бо. Герой самотній в чужому краю; він шукає розради в своїх думках, в мріях про можливість щастя на батьківщині, щоб знайти бажаний мир і спокій. У заключній пісні циклу звукообразний концепт вокального циклу змінений: замість соло-сопрано, який уособлює Поета-мандрівника – звучить камерний чоловічий склад хору. Композитор відсилає слухача до наскрізного мотиву класичної старокитайської поезії – соборного єднання Поета зі своїм

народом, своєю землею, і тому робить модуляцію образної драматургії з ліричної в епічну.

За винятком завершальних частин, в партитурі постійно присутні гучжен (zheng) та піпа (pipa) – традиційні китайські щипкові інструменти, перший з яких нагадує цимбали по структурі корпусу і розташуванню струн, а другий – близький до лютні. Незважаючи на схожі темброві характеристики, вони трактовані по-різному: піпе переважно доручаються підголоски або контрапункти до партії вокалу в №№ 1-5 (хоча в №№ 6-7 вона безпосередньо дублює вокальну лінію), тоді як гучжен озвучує різноспрямовані глісандуючі пасажі і тільки в № 6 розділяє функцію з піпою.

У групі духових Чжао Цзіпін залучає ді-цзі¹⁷, вказуючи *xiao*. Обидва інструменти є різновидом бамбукових флейт, проте дещо відрізняються за строем і забарвленням звуку. Сяо, продольний інструмент, володіє більш широким і коротким корпусом і відповідно, більш низькою теситурою і приглушеним звучанням, що нагадує українську флюяру.

Тембр поперечної флейти ді-цзі сприймається як більш дзвінкий, іноді навіть з «писклявими» нотками; вона вища за теситурою, ширше за діапазоном і ближче до звучання європейської флейти (в складі академічного оркестру). Найбільш розповсюдженими різновидами сяо є інструменти в строї *G* або *F*, а ді-цзі може бути в строї *G* або *D, E*. У партитурі вони не є взаємозамінними, як можна було припустити, виходячи з запису. Швидше за все, композитор передбачає участь одного виконавця, який, в залежності від тембрового задуму тієї чи іншої частини циклу грає або на ді-цзи, або на сяо. При цьому композитор задіює ді-цзі лише одного разу (№ 2), вважаючи за краще її темброве звучання, ніж сяо (№ 1, 3, 4).

¹⁷ Назва інструменту «бамбукова флейта» має різні переклади-транслітерації в російській мові: крім ді-цзи (що ближче всього за звучанням до китайської вимови), зустрічаються дізі, або ді.

В свою чергу, сяо виступає в якості єдиного духового інструменту, який постійно звучить в першій половині циклу. У трактуванні інструментів також спостерігається відмінність: якщо сяо може дублювати вокальну партію (№№ 1, 3, 4), то ді-цзі ніколи не звучить синхронно з голосом, а виконує мелодизовані підголоски до основної лінії. Можливо, це обумовлено різними тембровими якостями інструментів, більшою м'якістю і співзвучністю сяо до вокалу.

Ще один традиційний китайський інструмент пайбан (paiban) – єдиний «непарний», який належить до групи ударних. Це так званий «клаппер» (від слова clap – «клацати, клацати»), звук на якому утворюється ударами декількох плоских шматочків бамбука або твердої деревини один об один. За звучанням він близький до кастаньєт або навіть тріскачці (в залежності від кількості пластинок). Використовується пайбан тільки в першому номері «Восьми пісень», підкреслюючи окремі сильні долі такту і межу куплету і приспіву (т. 7).

При розширеному інструментальному складі «Восьми пісень» Чжао Цзіпін залучає 20 різних інструментів (не рахуючи подвоєнь дерев'яних духових), які утворюють 5 тембрових груп, що ні в одній з частин циклу не задіюється повністю як «сім'я тембрів».

Всі пісні, за винятком фіналу (до складу якого включено чоловічий хор), сприймаються як камерні. При цьому в кожній з пісень представлений унікальний ансамбль. Так, особливість експозиції вокального циклу – включення пайбана, до якого пізніше підключаються ді-цзі (№2), а в №3 сяо, гучжен і піпа. Крім того, композитор використовує принцип чергування, не звертаючись до одних і тих же тембрових груп в сусідніх частинах циклу: ударні (тарілки, трикутник, дзвіночки) звучать в №№ 2, 4, 7; дерев'яні духові (флейта, гобой, кларнет) в №№ 6 і 8. В цілому, в кожній з восьми пісень, із єднання яких складається драматургія поеми, композитор розкриває все нові

звуко-темброві ідеї, збагачуючи прихований (латентний) сюжет символікою звукових картин як музично-поетичною оповіддю.

Відкривається цикл вокальною мініатюрою № 1 «Старе місто» (вірші Ван Вея), в якій панує весняний стан душі Поета-мандрівника, який спостерігає за цвітінням верби. Пісня являє собою двічі повторену строфічну форму AA_1 . Характерною особливістю внутрішньої пульсації музичного часу є зміна метра всередині строф (4/4 - 6/4 – в першому куплеті; 4/4 - 2/4 - 3/4 – у другому). Дорійський лад (із віссю обертання на тоні «*d*») надає провітленість, напоєний легким смутком «звукопису», що збагачений гетерофонію (в міру варіантного розвитку оркестрових голосів).

Короткий інструментальний вступ починається в високому регістрі (з дубліровка *xiao* і піпи), готуючи звучання сопрано. Його мелодія відрізняється синкопою на сильній долі з тривалим вслуховуванням в «першо-ідею-двигун» з подальшим «захопленням» верхньої терції (пізніше кварта) і секундовим кадансом на слабкій долі. Тембри-голоси оркестру то вторять основній темі сопрано (варіанти висхідного тематичного зерна), то вступають з нею в контрапунктичні діалоги. У зоні кадансу квінтовий стрибок ступенів (V – I) посилює не тільки тонікальність, а й сувору архаїку теми, що відповідає образу старого міста.

Мелодика пісні (партія сопрано) легко «лягає на слух» завдяки опорі на основний тон, що «притягує» до себе м'яко-закруглені секундові і малотерцієві формули. Синтаксис вокальної мови вельми своєрідний: внутрішньослогові розспіви мають несиметричну природу: **A** (2+2—3+1) **B** (3+3). При цьому каданс одного розділу «накладається» на наступний, створюючи безперервність поліфонічної «течії». Функцію «знаків пунктуації» виконує пауза-цезура в партії *canto* (т. 13), за аналогією з європейською практикою композиції, поряд з ритмічним сфорцандо у великого барабана з характерною синкопою, запозиченою з тематичного зерна.

Другий розділ теми сопрано (*B*), із впізнаваною синкопою на тоніці в вигляді октавного «злету», містить семантично важливий нисхідний хід в басах, несподівано «розмикаючи» тоніку дорійського ладу в короткочасний *B-dur*. (Зауважимо, що цей тон уникався в експозиції як такий, що суперечить основному ладу). Звучання сопрано – немов вільний політ після внутрішньо-стримуючого механізму «роботи душі» – охоплює амбітус великої нони, з відходом від тоніки на квінту, яка надовго «зависає» в повітрі, даючи «дихання» інструментальній постлюдії (ефект дзеркального відображення).

Повтор другої строфи семантично відрізняється від першої більш прозорою оркестровкою і темброво-фактурним «вбранням»: сопрано і піпа виводять тематичні «візерунки» в паритетному дуєті, на тлі тиші – мовчанні інших голосів оркестру (немов звучачі грона втратили свій наряд, оголивши красу фарб тихого ранку пізньої осені).

Такою є темброва семантика експозиції циклу, і думається, що вибір автора музики не випадково впав на тиху меланхолію і стриманість поетичної замальовки. Стан філософської мудрості відрізняє музичне втілення поетичного тексту. Звертає на себе увагу трактування сяо, який слугує своєрідним «продовженням» людського голосу, вступаючи до вокальної партії і заговкаючи на час куплета. За діапазоном, теситурою і характером мелодичної лінії вони фактично ідентичні.

Єдина відмінність в партії сяо – це оксамитові морденти в завершеннях фраз, які імітують вокальне вібрато. В результаті етнічна флейта сприймається як інструмент якщо не еквівалентний виразному потенціалу людського голосу, то досить співзвучний, що відповідає пошукам багатьох композиторів ХХ століття, які використовують принцип тембрових «двійників». Це явище можна спостерігати в умовах разнотембровие ансамблю, починаючи з «Місячного П'єро» А. Шенберга (1921). Так, у П. Булеза («Молоток без мастера», 1954), Дж. Крама («Ночь четырех лун», 1969) в такій ролі слугує альтова флейта, відповідаючи теситуре контральто,

у А. Волконського («Сюїта дзеркал», 1960) і Е. Денисова («Сонце інків», 1963) – флейта. Однак партія сяо в циклі Чжао Цзіпіна не є настільки самостійною, як у зазначених вище авторів, щоб грати роль самостійного «персонажа»: вона постійно дублюється струнними, а в завершальному куплеті – ще й голосом.

У другому номері циклу (№2 на вірші Лі Бо) контраст вносить еолійський лад від тона «h» з елементами модальності і «вкрапленнями» пентатоники в оновленому інструментуванні супроводу (тт.9-10 і далі). Тематичні елементи сприймаються як нові, оскільки спираються на тризвуки і функції акордів, що характерні для європейської тональної системи (тема в оркестрі і вокальної партії повторюється за принципом «відлуння»). Однак композитор знаходить засоби, як підкреслити національну самобутність мелодії. За рахунок синкопи на третій долі він веде розвиток в новий устій (IV щабель ладу, т. 11) і обіграє діатонічний VII ступінь, як рівноцінний тоніці (див. каданс, т. 12).

При зовнішній простоті висхідних мотивів наспів сприймається як новий за рахунок прийомів варіювання (інтервально-ладових і ритмічних «осередків» тематизму). Типова для китайського мелосу синтаксична асиметрія (2 + 2 + 3) ускладнюється через кадансові розбіжності, фактурні нашаруванням.

У № 2 композитор вводить цілий ряд нових тембрів – тарілки, трикутник, дзвіночки, ді-цзі та піпу. Ударні інструменти композитор використовує дуже економно, сприймаючи їх як елемент звукопису. Їх партії – це окремі звукові точки, що підкреслюють або сильну долю, або синкопу на останній долі такту. Протягом всієї частини інструменти звучать по черзі, лише одного разу збігаючись у часі (т. 17, трикутник і дзвіночки) і сприймаються як різні відтінки одного і того ж тембру.

На противагу колористичній функції ударних інструментів, духовим доручається *експонування основної теми*. У початкових питаннях-відповідях ді-цзі та піпи звучать інтонації, які випереджають інтонемі вокальної партії. На час вокального куплета ді-цзі замовкає, поступаючись діалогу сопрано з піпою. В свою чергу Гучжен супроводжує спів арпеджірованими фігураціями і колористичними глісандо. Струнні, як і ударні, лише доповнюють звукову палітру оркестровими педалями з епізодичним підключенням мелодизованих підголосків, які дублюють піпу або «заповнюють» паузи в партії гучжена.

У наступних номерах драматургії циклу № 3 і 4 композитор залишає на першому плані діалог двох пар інструментів. У середині кожної з них тембри представлені не ізольовано, а як різні відтінки однієї і тієї ж фарби. Сопрано і сяо зливаються в єдиній мелодичній лінії, що виконується в унісон. Їм контрапунктують щипкові, піпа і гучжен, яким доручаються різні функції: у піпи звучить мелодизовані підголоски, що активізуються на час замовкання сопрано, а гучжен комплементарно доповнює їх нерегулярними (різноспрямованими) *glissandi*, що розкривають віртуозний потенціал інструменту. Вони готують вступ вокальної партії (т. 4), підкреслюють каданси, або протяжні тони в мелодії.

Третій номер – один з найбільш прозорих за фактурою інструментального звучання, оскільки струнні смичкові не затьмарюють прозорого колориту строф, підключаючись тільки в інструментальних «відіграшах»-постлюдіях.

У п'ятій з «Восьми пісень» гучжен замінюється арфою, однак тут вона трактується досить скромно: їй доручаються арпеджіато, а сопрано веде діалог з піпою. Духові (флейта, гобой, кларнет) підключаються тільки після завершення другого куплета, вносять різноманітність в каданс і відокремлюють його від інструментального заключення.

В № 6 використовуються досить незвичайні для європейського слуху темброві дубліровка: голос звучить в унісон по черзі то з піпою, то з гучженом. У той час як один з щипкових інструментів повторює мелодію сопрано, інший грає контрапункт, комплементарний по ритміці. Подібний прийом з точністю повторюється в обох куплетах. До діалогу підключаються і струнні, які відкривали пісню, а тепер дублюють окремі фрази піпи.

В № 7 композитор вперше вводить тембр валторн, які звучать у вступі з інтонацією, близькою «золотому ходу», а також гармонійно підтримують сопрано. Піпа, подібно попереднім частинам, контрапунктує до мелодійної лінії, в той час як арфа орнаментує її арпреджированими фігураціями.

У фіналі (№ 8) тембровими засобами композитор створює яскравий внутрішній контраст. На початку строфи фактурі властива прозорість: арфі доручені розгорнуті арпеджіо, які супроводжують сопрано, в той час як інші інструменти замовкають. Друга строфа тематично аналогічна експозиції, проте інструментування (щільне звучання духових з фігураціями смичкових і чоловічого хору) створює епічний тон розповіді. У третій строфі повертається камерність: арфу замінюють струнні, що доповнюють мелодію сопрано.

Так, особливість експозиції вокального циклу зумовлена включенням пайбана, пізніше ді-цзи (№2), сяо, гучжен, піпи – в №3. Композитор залучає принцип чергування, не звертаючись до одних і тих самих тембрових груп у суміжних частинах: ударні (тарілки, трикутник, дзвіночки) звучать в №№ 2, 4, 7; дерев'яні духові (флейта, гобой, кларнет) в №№ 6 і 8.

У кожній з восьми пісень-фрагментів задіяні нові темброві сполучення інструментально-сонорного звучання, складаючи наскрізний розвиток *поемної драматургії*, яку об'єднує образ *Поета*. Творчий синтез вокального та інструментального першоджерел характеризує органічна єдність національних та європейських принципів мислення, що ставить перед виконавцями складні технічні та психологічні завдання, затребуючи

досконало розвиненого слуху, оркестрово-тембрового і гармонічного ансамблю, тембрового діапазону і звуковидобування, асоціативного мислення, інтелектуалізму та інтуїції.

Привертає увагу епілог №8 «Думи місячної ночі» Лі Бо – «слово від Автора» в загальній драматургії циклу. Герой самотній на чужині; він шукає розради в своїх думках, у мріях про можливість щастя на батьківщині та знайти бажаний мир і спокій. У заключній пісні циклу звукообразний концепт вокального циклу змінений: партію соло-сопрано замінено на камерний склад хору, що уособлює ідею єднання Поета зі своєю батьківщиною і спрямовує ліричну свідомість в епічну сферу.

Таким чином, темброва драматургія циклу характеризує як камерний, так і оркестрово-хоровий спосіб мислення. Це дозволить не тільки проводити паралелі і з більш масштабними жанрами (зокрема, вокальною кантатою), а, врешті-решт, пояснити специфіку вокально-інструментальної символіки в творчості Чжао Цзіпіна через вплив принципу поємності, оркестрового мислення, обумовлених світоглядними реаліями «китайської картини світу».

Чжао Цзіпін на відміну від інших не прагне до використання «чистих» тембрів. Наприклад, голос і сяо можуть дублюватися і духовими, і щипковими, і струнними. Крім того, на відміну від традиційних уявлень про різнотемброві ансамблі, композитор підбирає контрастні тембри, які виявляють спільність на основі асоціації, і створює однотемброві групи: піпа + гучжен + арфа + трикутник + дзвіночки + тарілки, з тим, щоб варіювати смислові відтінки поетичного тексту. Ця «співзвучність» близька асонансам в поезії (від *assono* – «звучу в лад»), що в музичному контексті становить тембровий асонанс.

Прагнення до об'єднання інструментів в групи нерідко обумовлено необхідністю досягти щільного звучання (наприклад, в № 5 або фіналі, де задіяні всі дерев'яні духові).

Звертає на себе увагу, що традиційні академічні інструменти композитор прагне об'єднувати у темброві групи (струнні, духові), тоді як етнічні часто виконують індивідуалізовану функцію. Наприклад, такою є функція гучжена, з його можливістю до виконання нерегулярного глісандо (№№ 2-4).

Оркестрова щільність звучання одночасно з поступовою «академізацією» тембрів зростає з другої половини циклу (№5) до фіналу (№ 8). Сяо замінюють духові та мідні (з № 5), а етнічні щипкові витісняє арфа, якій попервах доручають окремі колоритні арпеджіато (переважно в кадансах; див.: № 5) або мелодизований контрапункт до вокальної партії (див.: № 7), нарешті, розгорнутий акомпанемент (див.: № 8).

Поступове нарощування тембрової багатовимірності фактури має і «зворотний ефект», оскільки поєднується з посиленням тембрової контрастності в завершальних частинах циклу і в результаті «загостренням» камерності. Найбільш камерною виявляється частина № 6: тут вперше замовкають духові, використані тільки два щипкових етнічних інструменти (піпа і гучжен).

Кульмінація «камерності» приходить на першу строфу фіналу, де звучить лише дует голоса і арфи. Розподіл інструментальних тембрів у «Восьми піснях» Чжана Цзіпіна відображено у таблиці:

Групи	№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7	№ 8
Духові	сяо	ді-цзі	сяо	сяо	Флейти Гобої Кларнети		Валторни	Флейти Гобої Кларнети Валторни
Ударні	Пайбан	Тарілки Трикутник дзвіночки		Тарілки Трикутник -			Тарілки трикутник дзвіночки Там-там	
Щипкові	Піпа	Піпа Гучжен	Піпа Гучжен	Піпа Гучжен	Піпа арфа	Піпа гучжен	піпа арфа	Арфа
Голоси	Сопрано	Сопрано	Сопрано	Сопрано	Сопрано	Сопрано	Сопрано	Сопрано Хор
Струнні	+	+	+	+	+	+	+	+

Як бачимо, в тембровій семантиці тематичної драматургії циклу діють принципи як камерного, так і оркестрового мислення. Це дозволяє не тільки провести паралелі з більш масштабними жанрами (вокальною кантатою), але, врешті-решт, пояснити специфіку широко розповсюдженої звукової символіки – системи знаків-тембрів, яка діє в творчості Чжао Цзіпіна. Як наслідок, виникає асоціативна низка звукообразів до створеного синтетичного вокально-інструментального письма, що обумовлене національними особливостями інтонаційного мислення (автентичних до китайської традиції; ширше – світоглядних чинників і реалій «китайської картини світу»). Об'єднані в єдину художню цілісність твору з «Восьми пісень»-мініатюр з масштабним хором у фіналі вони постають як вокально-інструментальна поема – на зразок австро-німецької традиції.

Висновки до Розділу 2

1. Запропонований аналіз обраних зразків мелосу китайської пісні виявив специфіку ладогармонічного змісту. Безумовно, пентатоніка є одним з найбільш уживаних ладів китайської музики (і традиційної, і сучасної популярної), однак вона присутня і в музичному фольклорі інших народів. Еолійський лад зустрічається як в традиційній музиці різних регіонів світу, так і в європейській музиці докласичного і посткласичного періодів. Це дозволяє говорити про універсальність певних ладо-мелодичних і гармонічних структур, які об'єднують музику різних національних культур.

Мелодика проаналізованих китайських пісень заснована на типових формулах, які окреслюють звукоряд мажорної (мінорної) пентатоники: послідовності з висхідної малої терції (м. 3) або великої секунди (в.2) і низхідної чистої кварта (ч. 4), висхідної малої терції (м. 3) і висхідної великої секунди (в. 2).

Особливу своєрідність мелодиці надають поєднання висхідних стрибків і плавного руху в одну і ту ж саму сторону; або ж поєднання двох стрибків підряд. Разом з тим, викристалізувалися інші стилістичні мелоформули, властиві західноєвропейській музиці (ходи по звуках тризвуку, висхідні скачки на велику або малу сексту, чисту октаву).

Композитори – автори сучасної обробки автентичних мелодій – представили шлях пошуку синтезу різних звуковисотного систем і принципів звуковисотної організації. Серед них основними є: архаїчна діатоніка, заснований на ладах традиційних музичних культур світу; модальний принцип; європейська функціонально-гармонічна система; елементи розширеної тональності, запозиченої з досвіду музики межу ХІХ-ХХ століть.

Гармонізація репрезентованих мелодій відрізняється від оригіналу якістю авторства: його втіленню слугують, насамперед, загальноєвропейські ладо-гармонічні структури, до яких адаптовані національно-відмінні ознаки вокального інтонування. У такий спосіб китайський фольклор може сприйматися слухом, який вихований в інших музичних традиціях, цілком адекватно, завдячуючи опорі на універсальні для всіх культурних мов звуковисотні системи (ладові архетипи).

2. За характером взаємодії перерахованих вище складових проаналізовані зразки можна розділити на кілька груп:

- пісні, в яких *модальний принцип* звуковисотної організації *переважає* над тонально-функціональним;
- пісні, в яких обидва принципи діють одночасно: наприклад, на тональній основі виникає «модалізм»; або на модальній основі відчувається тяжіння до єдиного тонального центру (тонікальність);
- пісні, в яких тонально-функціональний принцип *однозначно переважає* над модальним;
- пісні, в яких ці принципи ділять «сфери впливу», функціонуючи в різних розділах форми;

- зразки пісень, в яких модальний і тональний принципи знаходяться в органічній єдності, не розділяючись в часі і не пригнічуючи один одного.

3. Ритміка проаналізованих китайських народних пісень заснована на варіантному повторі типових формул, які визначаються в європейській музиці якостями акцентності та регулярності метра. З найбільш характерних відзначимо: «восьма – дві шістнадцяті» і їх поєднання, пунктир (восьма з крапкою та шістнадцята); групи з чотирьох шістнадцятих, пунктирна фігура «шістнадцята з точкою - тридцять другі» в поєднанні з восьмою або двома шістнадцятими. Найбільш поширені ритмо-формули надано в прикладі 2.6 (див. с.97-98).

Порівняльний аналіз ритмічних структур обраних китайських мелодій з відомими європейській культурі закономірностями організації часу наводить на думку про *наявність музично-мовних універсалій*, властивих в тій чи іншій мірі всім традиційним культурам.

Для китайських пісень не характерні складні або змінні розміри: тільки в одному з проаналізованих зразків зустрічається зміна розміру, що збігається із межею форми. Прийом синкопи пов'язаний з вуалюванням акцентності для втілення вільного мелодичного розгортання, типового для китайського світосприйняття. В цілому, констатуємо сформованість жанрової системи китайської професійної музики (від пісні як морфологічної одиниці мелосної форми – до вокально-симфонічної поеми) і високий рівень досконалості китайського мелосу як провідного способу самовираження людини, яка надихається красою Божого світу і опановує його (*homo creator*).

На функціонально-структурному рівнях організації проаналізованих пісенних зразків мелосу спостерігаємо тенденцію до синтезу національних та європейських принципів музичного мислення. Таким чином, китайський фольклорний матеріал може сприйматися слухом, вихованим в інших музичних традиціях, досить адекватно, завдяки опорі на універсальні для всіх музичних культур звуковисотні системи.

Суб'єктом китайського пісенного мелосу постає лірична Я-свідомість (поета) або ліро-епічна (у разі, коли Поет є носієм колективної свідомості «Ми»): обидва типи притаманні пісні як найменшій цілісній «морфологічній одиниці» жанрово-стильової системи вокальної музики. Остання постає як мультикультурний феномен, в якому зразки китайського та слов'янського пісенного мелосу виявляються спорідненими за ладовими формулами. На тлі національно-означених відмінностей виявлені також загальні мело-формули, ритмічні структури.

Резюме. Новизна результатів жанрово-семантичного аналізу обраного твору полягає у пошуку дефініції жанру вокальної поеми кантатного типу (в партитурі є партія хору). Серед критеріїв його стильової своєрідності – опора на оркестровий супровід, темброве варіювання кожної пісні циклу, наскрізна психологічна лінія – поемність, продиктована наявністю образу Поета, а також символізація поетичної та інтонаційної мови, культурний хронотоп наскрізної драматургії містить принцип історичної синхронії (поезія доби династії Тан та сучасний інтонаційний стрій із залученням інструментів європейської традиції – ознака метамови).

Індивідуалізація тембрового складу в кожній з частин драматургії циклу – характерна ознака багатьох вокально-інструментальних творів ХХ століття: «Молоток без мастера» П. Булеза, «Сюита зеркал» А. Волконского, «Солнце инков» Э. Денисова, «Ночь четырех лун» Дж. Крама. Однак у Чжао Цзипина поиск разнообразия действует одновременно со стремлением к сохранению тембровых констант. К примеру, в таком качестве у композитора выступает группа струнных смычковых инструментов, как носитель теплого песенного начала, которая выполняет по отношению к певцу функцию его сопровождения, инструментального «нимба» (реже – контрапункта).

Проблема мелосу та його трансформації у творчих практиках Новітнього часу має певний історично окреслений філогенез (від зародження – через розквіт і встановлення своєрідного канону – до оновлення і трансформації канону). Цей процес закономірно відбувається з кожним жанром, підтверджуючи стабільність сутності мелосу для вокальної музики в різних національних контекстах. Але історичний час у них, як правило, різний. Європейський відтинок часу певної нації (до них відноситься і Україна, і Китай) проходять значно інтенсивніше, в більш стислі терміни, демонструючи **принцип синхронії**.

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ВОКАЛЬНОГО МЕЛОСУ У ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

3.1 В. Косенко: духовне буття ліричної свідомості українського романтизму

Двочастинну структуру розділу складає аналіз мелосу як парадигми двох різних стильових моделей новітньої музики: романсу (солоспіву) на етапі його становлення в українській музиці 30-х років минулого століття та вокального жанру великої форми у творчості молодого Е.Денисова («друга хвиля авангарду»).

Порівняльний аналіз жанру солоспіву в творчості українських композиторів надано у кандидатській дисертації Ван Цзо [33]. Втім у ній не представлений доробок українського музиканта-поета – Віктора Косенка.

Наведемо цитату, в якій зазначено точку відліку дослідження специфіки українського вокального мелосу. «...Унікаючи цитування, М. Лисенко зумів гранично точно змоделювати специфіку інтонації, близьку до народнопісенного мислення. Поштовхом до такої художньої мотивації слугував *пісенний* тип віршів Т. Шевченка, а професійною базою для оригінального авторського переосмислення фольклору стало попереднє кропітке дослідження української народної пісні. Інтонаційні комплекси солоспівів, віднайдені в «Музиці до “Кобзаря”» підтвердили наявність трьох семантичних груп музичної мови М.Лисенка (згідно концепції О. Козаренка): *загальноєвропейської, національно-своєрідної, «панзнакової»* як сукупності пріоритетних знаків у творчості композитора, які стали підґрунтям для становлення національного стилю української вокальної музики.

Таким чином, апробація все більш нових форм переінтонування пісенного фольклору в камерно-вокальній творчості М. Лисенка сприяла кристалізації стійких національно-стильових якостей української композиторської школи і глибоким новаторським процесам в сфері

інтонування і формотворчості [34, с.10]. Наведений висновок стане у нагоді після ретельного аналізу твору композитора-мелодиста Віктора Степановича Косенка, як послідовника М.Лисенка, для якого теж характерне як національна, так і європейськоцентрична спрямованість творчого мислення. Від Лисенка походить лінія рефлексійної лірики, зокрема, мотивована автобіографічними підставами. Через усе життя він проніс почуття світлої любові до своєї матері. Коли вона померла, у композитора з'явилась поряд з ліричною лінією образності – драматична.

Під впливом великого горя, яке спіткало його, був написаний романс «Смерть матері» (1919) на слова П. Ж. Беранже. Не виключено, що «Романси на вірші О. Пушкіна» віддзеркалюють рефлексії пережитого горя, закарбовані у більш зрілому віці (опус створений у 1930 р.). На думку І. Варвенчука, «...звернення до текстів російських поетів резонувало з інтимно-суб'єктивними, іноді меланхолійними настроями, мрійливістю, спогляданням, почуттям смутку, що часто навідували В. Косенка в так званий житомирський період»¹⁸ [27]. В інтерпретації Косенко тексти романсів подані у перекладі на українську мову¹⁹.

Завдання даного підрозділу – розкрити дію пересемантизації поезії О. Пушкіна у творчості В. Косенка на прикладі «П'яти романсів» (ор.20).

Цикл солоспівів складається з таких частин: «Я вас кохав» № 1, «Я пережив свої бажання» № 2, «Крук до круку» № 3, «Вечірня пісня» № 4, «Старовинна пісня» №5.

У камерно-вокальному жанрі композитор постає у двох іпостасях: він є і інтерпретатором поетичного твору і водночас автором нового синтетичного музично-поетичного твору. Вірші російського письменника і поета

¹⁸Варвенчук І. Сецесійні акценти у вокальній ліриці В.Косенка. URL: Se%D1%81es%D1%96jnn%D1%96_ak%D1%81enti_u_vokal/1.html (дата звернення: 15.12.2018)

¹⁹ Перекладом солоспівів «Я Вас кохав» і «Вечірня пісня» займався М. Чернявський (1868-1938), а інших – М. Рильський («Я пережив своїх бажання»). Багато віршів російських письменників, що слугували поетичною основою солоспівів В. Косенка, переклав Л. Первомайський (для прикладу наведемо романс «Мені сумно» на вірші М. Лермонтова).

Олександра Пушкіна стали основою для багатьох романсів композиторів різних часів.

Ще сучасники поета, захоплюючись красою його поезії, створювали романси на його вірші. Серед відомих – романси О. Верстовського «*Слыхали ль вы за роццей глас ночной*», «*Старый муж, грозный муж*», «Поэт»). Із слів Ф. Софронова, «Пушкін відкрив для російської поезії пісенність». Саме це може пояснити таку велику кількість звернень композиторів, що є представниками різних епох, стилів та напрямків до його творчості (що триває вже понад двісті років!). На його вірші створювали романси О. Аляб'єв, М. Глінка, П. Чайковський, С. Рахманінов, Г. Свиридов. Не оминули поезію Пушкіна і українські композитори. Серед класиків першої третини ХХ століття – вокальні твори Віктора Степановича Косенка, які сьогодні оцінюють як «діамантовий вінок» українському солоспіву.

Серед новітніх досліджень українського музикознавства слід вказати на статтю О. Тюріної за темою, що нас цікавить [162], та кандидатську дисертацію Г. Хафізової (Київ, 2017), у якій викладено досвід теоретичного моделювання стильової системи вокального твору як відбиття *пушкінського дискурсу* [165]. Ми обрали підґрунтям подальшого жанрово-семантичного та стильового аналізу вокальних творів В. Косенка слугують положення з дисертації А. Хуторської [186]. За концепцією авторки, типи перекладу класифікуються за двома параметрами. *Точний переклад* характеризують:

а) *цілісна адекватність*, яка передбачає знаходження композитором максимально повного смислового аналога поетичного першоджерела;

б) *образно-емоційна адекватність* – втілення змісту першоджерела з незначними змінами у структурі оповідання (повтор слів тощо).

Відмінності висхідних та інтерпретуючих знаків пояснюються мовною несумірністю оригіналу та перекладу, або специфікою історико-культурних традицій.

Вільний переклад характеризують: а) *компенсаторна адекватність*: коли деякі елементи поетичного першоджерела, які композитор не в змозі передати, компенсуються новою музичною образністю;

б) *фрагментарна адекватність* (часткове використання поетичних джерел); в) *узагальнено-жанрова адекватність* – збереження жанрово-стильових параметрів поетичного першоджерела, але семантична складова передається в узагальненому виді.

Житомирський період для В. Косенка був часом його становлення як митця, формування його творчого стилю. Композитор активно працював у камерно-інструментальному та вокальному жанрах. Романси, створені упродовж 1919-1924 років, передають ліричні почуття до дружини. Їй присвячені майже всі твори тих років: мазурки, ноктюрни, менует, колискові, солоспіви.

Відкриває твір солоспів **«Я Вас кохав»** із присвятою А.В.Косенко. Короткий вступ фортепіано містить емблематику любовно-чуттєвої хвилі: романтичні «зітхання» звучать в ладо-гармонічній «окрасі» альтерацій та хроматизмів у акордах із великими септакордами та прохідними звуками і перебігами.

Композиція солоспіву – репризна двочастинна (А А₁) із фортепіанним вступом (2 такти) та вагомою постлюдією (на інтонаціях основної теми). У вокальній партії переважає кантиленна мелодія широкого дихання, гармонізована секвенціями (на кшталт лейтмотиву Тетяни, яким розпочинається опера П. Чайковського «Євгеній Онегін»). Характерний зачин теми-мелодії (4+4) розпочинається не в умовах тоніки, а в зоні оспівування субдомінантового тону «а». В мелодію плавного руху органічно «вбудовані» стрибки на велику сексту (на слова «*кохання пал*») та чисту квінту («*не тривоже*») вниз, які мають підкреслити семантику того чи іншого слова.

У другому реченні звучить висхідний стрибок на малу сексту (на слова «не хочу Вас) з подальшим оспівуванням терції («нічим журиги») несподіваного В-dur (мажоро-мінорне зіставлення). З точки зору тонального плану експозиція є розімкненою як ознака «відкритого» серця, щирого чуття, що заповнює все навкруги себе. Фортепіанний звукообраз насичений постійним рухом шістнадцятих, що доповнює пісенну інтонацію внутрішньою пульсацією та відчуттям щільності кожної митті.

Другий розділ (A₁) розпочинається варіантом основної теми-мелодії на терцію вище, переходячи в основну тональність у серединному кадансі на доміантовій гармоній. Четверте речення є кульмінаційним, про що свідчить найвищий регістр басового голосу (g², fis²), гучна динаміка та незвична зупинка хроматизованого сходження на тлі альтерованих субдомінант в акордовому супроводі фортепіано. Сміслова кульмінація підкреслена зміною метро-ритмічної організації (5/4 – замість усталеного 4-хдольника) та фактурним викладом – рамплісажні арпеджіо охоплюють весь регістровий діапазон фортепіанного супроводу, на тлі якого вимальовується пластика чуття смиренної любові: «як зичу Вам, щоб інший Вас кохав».

Знаменною ознакою є завершення вокальної мелодії любовного признання на кульмінаційному тоні, в зоні тональної нестійкості (хоча VI щабель входить у структуру доміантового нонакорду в кадансі фортепіанної партії). Пластика завершальної хвилеподібної фрази полягає також в наявності ритмічного малюнку вісімками, в який «вкраплено» висхідну інтонацію романсу (ввідний тон до субдомінанти). У середині цієї мелодії є стрибок на тритон (вперше!) як ознака болісного чуття, а подальше сходження до тоніки через стрибок вниз на слабкій долі з поверненням до медіанти VI щаблю – зупиняє вокальну партію? немов зупинка серця, робить її знов «відкритою» (крапки просто не може бути!). Саме за такі мелодії (з національними мело-типами, ритмами, ладо-гармоніями) В. Косенка вважають українським Глінкою, який вніс в романтичний «інтонаційний словник» вокальної музики національні образи та «фігури» любовної мови.

В цілому теми кохання у солоспіві В. Косенка являє український аналог пушкінського дискурсу в індивідуально-стильовій та інтонаційно-жанровій формі.

«Я пережив свої бажання» – типовий зразок любовної лірики на інтонамах побутового романсу, що в російській культурі ХІХ століття набув значення її «візитівки». У загальному плані стилістика цього солоспіву апелює до відомої елегії О. Бородина *«Для берегов отчизни дальней»*. Тональність es-moll від початку надає трагедійного звучання. Серед типових інтоном, що впізнаються, як елегійна лірика – фрігійський мінор (другий понижений щабель), висхідна мала секста – на початку теми та в її кульмінації²⁰; зменшена кварта вверх (у кадансі, тт. 8-9) – знак «згорнутої всередину себе» душевної туги; ходи по звуках мінорного квартсектакорду, малого з мінором; у кадансових зонах – стрибки вниз на октаву та малу септиму, а також зворот «VII підвищена – V вверх – T».

Солоспів відрізняється складною насиченою фактурою фортепіанного супроводу, що свідчить про можливість автора як чудово обізнаного піаніста, який розуміється на своєму інструменті та використовує його потенціал як поет (на кшталт Ф. Шуберта, чи Р. Шумана, німецьких романтиків-ліриків – творців психологічної вокальної мініатюри). Розшарування фортепіанної фактури на 3 пласти надає емоційно-психологічного напруження, віртуозного блиску, просторовості сприйняття: 1) остинатний бас – «передчуття смертного часу» (на T-органному пункті з синкопою на сильній долі); 2) акордові педалі та акорди-грона з гармонічною підтримкою голосу та темброво-регістровим відлунням його мелодії; 3) середні голоси-вторі до вокальної теми-мелодії, що в розвиваючому розділі (Agitato; Des-dur) перетворюються на токатний візерунок, що «згущує, ущільнює» фактурний простір та сприймається як суцільно-емоційне збудження.

²⁰ Її можна вважати «жанровим генокодом», що перейшов від народної протяжної ліричної пісні до класичної пісні-романсу М. Глінки, П. Чайковського, а потім вже в неоромантизм ХХ століття.

Мелос «**Я пережив свої бажання**» в експозиції (простий період квадратної неповторної будови: a+v) запам'ятовується широтою дихання, експресією синтаксичного розгортання емоції-думки та її «згортанням». На тлі basso-ostinato пісенність солоспіву набуває шляхетної стриманості та гідності, навіть мужності. Семантика середнього розділу **В** гранично контрастує до попередньої сповіді душі. Пристрасть і відчай наповнюють декламаційну мову (на слова «*живу в самотнім вічнім болю!*»). Кульмінація на словах «*і жду: чи прийде мій кінець?*» вражає магією «божественних довгих нот» (g^2 та fis^2 дорівнюють цілий такт!), які важко подолати співакові як емоційно, так і технічно.

Точна реприза врівноважує композицію поверненням в елегійний стан.

«**Крук до круку**» (в оригіналі «*Ворон к ворону летит*») – шотландська народна балада в перекладі О. Пушкіна, близька до сімейних балад, про що свідчать тема та герої (убитий богатир і його дружина).

Художня своєрідність балади полягає в тому, що діалог в ній – основний композиційний засіб організації сюжету. У композиції балади відсутні заспіви і кінцівки. Головна ознака балади – наявність сюжету, що наближає її до епічних жанрів (билини, казки). Тому вона може вважатися епічним жанром. Однак в баладах, на відміну від билин і казок, відсутні основні елементи сюжету (зав'язка, розвиток дії, кульмінація і розв'язка); наявний лише підсумок певних подій, які відбулися до початку розповіді. З розмови воронів слухач дізнається тільки про богатиря, якого вбито; але що сталося, ким убитий і чому, – невідомо.

Ворон к ворону летит, / Ворон ворону кричит:

"Ворон! Где б нам отобедать? / Как бы нам о том проведать?"

Ворон ворону в ответ: / "Знаю, будет нам обед;

В чистом поле под ракитой / Богатырь лежит убитый."

Фінал балади відкритий: *Кем убит и отчего, / Знает сокол лишь его, / Да кабылка вороная, / Да хозяйка молодая.*

Остання строфа підкреслює драматизм дії: богатир убитий, а дружина чекає його живого. Отже, у баладі увага фіксується на одному-двох епізодах: немає ліричних відступів, докладного опису природи, зовнішності героїв. Крім того, у творі використовуються різні стилістичні засоби: епітети, символи, іносказання, порівняння, зменшувально-пестливі суфікси. Всі вони сприяють емоційній виразності балади, підсилюють трагізм її звучання. Душевні переживання героїв втілені за допомогою порівнянь, а також гіпербол і уособлень. Отже, балада поєднує в собі елементи епічної і ліричної поезії. Тому можна казати про спадкоємність між драматичним змістом балади та лірично-психологічним модусом авторського слова.

В. Косенко як глибокий психолог майстерно тонко передає природу вірша, слідуючи за кожним порухом поетичної фрази. Музичним аналогом поетичного смислообразу є семантичні фігури смерті. Автор використовує традиційну тричастинну форму АВА₁, збагачуючи музичну драматургію твору повільним медитативним епізодом (В) і динамізованою репризою (А₁) суто інтонаційними засобами.

Експозицію складає простий період з двох речень повторної будови, у символ смерті втілено через зображення крука. Стилїстика окреслює маршеподібний темпоритм, з характерним звукозображальним пунктирним малюнком у низхідному русі (наче крук б'є крилами, спускаючись зверху). Драматизація відбувається паралельно до колізії тексту (друге речення). Обраний малюнок інструментального супроводу посилює експресію у кульмінаційній точці: *«в чистім полі жовте жито, там козаченька убито»*. На цих рядках образ жахливого чорного птаха посилений форшлагами і групето в акордовому викладі (зупинка на гармонії **D** – відкрита форма!).

Середній розділ позначений зміною темпу, у якому панує уповільнене сприйняття часопростору (Andante), медитативне «зависання» у філософських роздумах (розмір 6/4 встановлює половинну трималість як

часовимірну одиницю – замість четвертої). Тематизм дещо контрастує до попереднього (побудованого на звуках акордів D – T); хоча слух може віднайти похідні елементи, за мотивно-розробковим типом інтонування (псалмодія на словах «Хто й за що його убив») та тональним модулюванням. Драматургічний профіль розділу має вигляд сходження: від «h¹» до «h» малої октави (зупинка на субдомінантовій гармонії), що створює психологічне занурення у передчуття трагедії. Наостанок вкажемо на колоритну секвенцію з перерваних зворотів: D₂ до C-dur (що не звучить A-dur; D₂(B-dur)-G-dur–fis-h. Велика фермата розмежує середній розділ композиції від її репризного завершення (Allegro moderato).

Репризу відрізняє динамізація висхідного образно-емоційного стану, який перевищує за своїм трагічним відчуттям попередню смислову кульмінацію. Наче через розв'язку сюжету автор сповідує думку про цінність життя, однак висновок безжалісний: суцільна смерть косить все, навіть надію. У інструментальному супроводі на системній основі (кожна доля такту!) відтворені форшлаги з трьох хроматичних, варіантно-змінених оспівувань певного тону акордової вертикалі (T-D-T-D-S₉). У виконавському плані важливим є уповільнення темпу наприкінці репризи, для підсилення враження від образу смерті.

Отже, українська мело-інтонація та її морфо-фонетика лише посилили трагічну сутність балади О. Пушкіна. Музична семантика твору В. Косенка позначена залежністю від загальноромантичного «словника»: мотиви оспівування, ходи по тризвукам домінантової, субдомінантової та тонічної гармоній; хроматичні (альтеровані) акорди; силабо-тонічне віршування. Слід вказати і на національні ознаки: висхідний малосекстовий (квінтовий) хід, який заповнюється поступовим проти рухом; силабо-тонічне віршування; синтез мовної та пісенної інтонацій. Мелодія має колоподібну будову (розвинений характер і широка інтерваліка сприяють звуковій емблематиці чорного птаха).

«Вечірня пісня» (Moderato) сприймається як семантичне переключення: від внутрішніх спогадів – до зовнішнього спостереження (пейзажний звукопис). Тональність В-dur традиційно пов'язана з символікою життєдайного світла: саме так відчув В. Косенко славетні пушкінські рядки (*«Редеет облаков летучая гряда, / звезда печальная, вечерняя звезда»*). Мелодика «кружляє» навколо тонічного квартсекстакорду, із зупинками на сильних долях (тонкий штрих: *«увядшие равнины»* звучить як відхилення в тональність III щаблю – d-moll), надаючи твердості оптимістичному погляду героя. Цікаве ладо-тональне зіставлення звучить наприкінці у репризі 3-частинного середнього розділу (на слова *«плещуть солодко гучні таврійські води»*): b-moll-зб. VII₇ – Es-dur-es-moll – D₆₅-d-moll. Ця послідовність «зависає» (скінчується) на септакорді (великий з мажором), який є затриманням до тризвуку фрігійського ладу; разом з динаміка *pp*, довга фермата підкреслює завершення величної картини спогадів, як у *«в дозвіллі мрійному текли за днями дні»*.

Фортепіанний супровід позначений віртуозним розмахом і блиском (семантика звукозображення морських хвиль, які чергуються з хоральним співом радості від спостереження дивної природи). Вкажемо на тонку деталь інтонування: початок репризи у вокальній партії (на слова *«там юна дівчина»*) звучить у висхідному тетрахорді еолійського мінору (замість В-dur). Це характеризує мислення Косенка як поета, чуйного до психології вірша, і як меланхолійну людину-музиканта.

Загальна реприза позначена ноктюрновою фактурою, яка завершує концепцію вірша любовною семантикою, посиленою у коді висхідною мажорною поспівкою, яка стверджує оптимізм психологічного настою цього солоспіву. Після нього на слухача чекає різкий контраст з трагедійним фіналом циклу.

«Старовинна пісня» (Largo; f-moll) – стилізація павани. Складна двочастинна композиція АВ—А¹В¹ (з розвиненою інструментальною постлюдією (16 тактів) починається з мелодії зачину (4+4), який звучить

суворо, стримано, у хоральному складі: короткі поступові мотиви поступово розгойдуються, аж до натурального VII-го щаблю, і повертаються в тоніку. Ладогармонія містить тонічний органний пункт (що порушується лише в заключному кадансі), який додає пісенному образу архаїчного забарвлення (асоціація зі «Старовинним замком» з фортепіанного циклу Мусоргського «Малюнки з виставки»).

Другий розділ пісні (неквадратної будови 7+4) виконує функцію розвитку, про що свідчать декламаційні репліки («питання – відповідь») та ладотональна нестійкість (оспівування IV щаблю субдомінантової тональності b-moll). Завершує етап драматургічний розвитку пластична тема-мелодія у «шубертівській» тональності des-moll (за рахунок VI-го мінорного щаблю), що втілює романтичний відчай щодо помарнілої квітки (на слова «*І хто побожною рукою на що сюди й коли поклав?*»).

Повтор вокальної експозиції позначений варіантними преображенням фортепіанного супроводу: якщо раніше він слугував другою для вокального співу, то тепер його втора «обтяжена» акордовими гронами та додатковими підголосками, ще й важкими кроками басу. Ще більшими тематичними змінами (як наслідок переживання героєм фантазій щодо квітки) позначений розділ B¹. Ритмічне дроблення другої (слабкої) долі в супроводі додає широким мелодичним ходам секвенції вокальної партії внутрішньої напруги, підкреслюючи прихований пасакальний рух (від V-го щабля до тоніки, із задіянням хроматичних IV й III-го щаблів) – знак смерті! Особливо містично звучить повтор цього розділу з новим фактурним «одягом», в якому відгомін похоронного дзвону сприймається як *післямова автора*. Таке рішення «тихої» кульмінації є більш динамічним, ніж гучні віртуозні пасажі. В цілому вкажемо на майстерне використання українським композитором європейських жанрових моделей пасакалії та павани, пов'язаних з образами смерті, душевними переживаннями людини від втрати кохання, життя.

Резюме. Семантичний аналіз вокального твору В. Косенка ор. 20 виявив стильові важелі впливу на композитора. З одного боку, поетична система О. Пушкіна належить до романтичної естетики, звідси В. Косенко як автор міжвидового перекладу мав визначитися із власною стильовою інтонацією. Ним задіяні звукозображальність у єдності з душевно-емотивним багатством, пісенні мело-формули (стрибок з V-го щабля на I-й; оспівування основного тону (II-VII-VI); висхідний стрибок на м. 6); жанрові знаки-індекси в інструментальній партії (ритмічна фігура «вісімка з пунктиром»), низхідний рух (заклучні такти вокальної партії); гармонічний мінор у заключному кадансі.

З іншого боку, в умовах зміни вербального звучання віршів О. Пушкіна (українською мовою) народжується *ментально інша* інтонаційна мова; як наслідок – відбувається пересемантизації оригіналу, засвідчуючи «вихід» автора музики за межі загальноєвропейського впливу та встановлення національної «вокальної аури». Кожен з п'яти солоспівів увиразнює багатство мелосу, ладо-гармонії, фактурно-тембрового варіювання з урахуванням поетичного слова. В. Косенко ні разу не повторює інтонаційно-драматургічне рішення. Пошук власного прочитання звукообразної символіки і оригінального втілення у музичній драматургії пушкінської «картини світу» призвів до відкриття одного з найбільш ранніх зразків міжвидового художнього перекладу в новітній українській вокальній музиці, з яскраво індивідуальним жанрово-стилістичним синтезом європейського та російсько-українського «інтонаційного словника».

У підсумку («цілісній адекватності», за А. Хуторською) переважає ментальний ліричний чинник і український образ світу. Сучасний слухач відкриває для себе стильову інтонацію вокальної музики В. Косенка як втрачену в умовах руйнівної масової ерзац-культури глобалізованого світу достеменно багату культуру «чуттєвих обертонів і магічних вібрацій» закоханої душі, які увиразнюють «дефіцит лірики».

Продовження романсового мелосу з характерним жанровим ім'ям «мелодія» знаходимо у вокальній творчості харків'янина Петра Гайдамаки, представника старшої генерації української композиторської школи. Про це пише китайський дослідник Ван Цо: «...вокальний цикл П. Гайдамаки “Мелодії” у самотній спосіб ілюструє тенденцію перетворення жанру солоспіву в творчості харківської композиторської школи... Сім солоспівів вокального циклу П.Гайдамаки є ланками цілісної драматургії *макроциклу* (з внутрішнім його поділом на два *мікроцикли*, що є етапами розвитку драматургії цілого). Циклічна єдність солоспівів виявляється завдяки стійким стильовим принципам композиторського мислення П. Гайдамаки. Опора на засадничі принципи фольклорного мислення проявляється у домінуючій ролі мелоса, синтезуванні двох систем – тонально-функціональної і натуральної діатоніки, використанні поспівково-варіантного принципу розвитку музичного тематизму як провідного. Наявність ряду композиційних ознак як атрибутивних якостей жанрово-стилістичної моделі солоспіву свідчать про відповідність визначення жанру» [33, с.12].

Наостанок вкажемо на історико-стильову еволюцію солоспіву в системі ієрархічних явищ, про які пише Ван Цзо з трьох позицій:

- *історичний стиль* (від українського бароко до музичного романтизму ХІХ-го та доби «масової пісні» 60–70-х рр. ХХ століть);
- *національний стиль* (китайська народна пісня, російська художня пісня, українська пісня-романс);
- *персональний стиль* (термін С.Шипа [198]), який в рівній мірі може стосуватися як творця солоспіву (композитора, наприклад, В. Івасюк), так і його інтерпретатора (виконання пісень В. Івасюка новими генераціями співаків).

Жанр українського солоспів існує як «історична пам'ять» національної пісенної культури України. Виконавська практика солоспіву, що належить лірико-поетичному виміру, легко об'єднує людей різних національностей і релігій завдяки духовній красі і ментальним загальнолюдським якостям –

чистоті та ширості почуттів, краси поезії, споглядальності світовідчуття, прив'язаного не тільки до землі, але й до неба.

Мелос, закарбований в історично-усталеній жанровій формі солоспіву стає ціннісним концептом системи вокально-виконавських традицій України як генівальний досвід «національного звукового ідеалу» (О.Козаренко).

На такі перспективи розуміння проблеми наштовхує автора дослідження досвід професійного перебування в системі вищої музичної освіти України з метою подальшої асиміляції її досягнень в університетську систему освіти вокалістів у Китаї.

3.2 Е. Денисов. «Сонце інків»: повернення мелосу в «російський авангард»

Кантата (1964) належить до низки творів, в яких радянський авангард своєрідно інтерпретує досвід «Молотка без майстра» П. Булеза (1954-55), що підтверджують дослідники його творчості – Л. Акоюн [2], Т. Чередниченко [191]. Першим серед таких композицій Т. Чередниченко справедливо вважає «Сюїту дзеркал» А. Волконського (1959) на вірші Федеріко Гарсія Лорки, і розглядає кантату Е. Денисова як «подвійне ехо» «Молотка без майстра» та «Сюїти дзеркал» [191, с. 62], аргументуючи це вибором тексту – «сюрреалістичного, як у Малларме, та іспаномовного, як у Волконського»²¹ [там само]. Нашу увагу привертають власне музично-композиційні принципи, використані композитором, і тому конкретизуємо, як саме преломлюється досвід попередників у кантаті Е. Денисова.

Від П. Булеза композитор наслідує принцип чергування вокально-інструментальних та суто інструментальних частин, індивідуалізацію тембрового складу в кожному з номерів кантати; «інструменталізацію» вокальної партії, яка не поступається у віртуозності іншим тембрам; принцип

²¹ Ця репліка потребує певних коментарів. По-перше, не зрозуміло, до чого тут Малларме, оскільки «Молоток без майстра» написано на вірші Рене Шара, по-друге, «іспаномовність» віршів Г. Містраль не знаходить відображення у нотному виданні, яке належить *Universal Edition* (1971 р.), де іспанський підстрочник навіть відсутній (замість нього подано німецький в додаток до російського тексту). В свою чергу, Е. Денисов явно відштовхується від фонетики російського перекладу. По-третє, незважаючи на наявність іспаномовної спільності творів Ф. Г. Лорки та Г. Містраль, поети представляють різні континенти і культури (Іспанія – Чілі), а отже теза Т. Чередниченко позбавлена ґрунтовності.

асоціативності у виборі складових ансамблю, які утворюють пари (зокрема, контральто-альтова флейта – У П. Булеза, сопрано-флейта у Е. Денисова); поєднання суто вокального інтонування з мовними елементами (втім, Е. Денисов, на відміну від А. Волконського, уникає використання *sprechgesang*).

З «Сюїтою дзеркал» кантату Е. Денисова зближує введення нового ударного тембру в фіналі циклу, що безперервно звучить протягом всієї частини. У А. Волконського в такій функції виступає темпл-блок (*temple-block*), у Е. Денисова – дерев'яний барабан або дерев'яна коробочка (*tamburo di legno*). Крім того, саме в фіналах обох циклів композитори пропонують нові жанрово-стильові елементи – у А. Волконського вперше виявляється іспанський колорит, не в останню чергу обумовлений поетичним першоджерелом – поезією Ф. Г. Лорки (№ 9 «Колискова дзеркалу, що засунуло»), а Е. Денисов звертається до підкреслено інфантильних жанрово-пісенних елементів, що відповідають символічно-сюрреалістичному тексту Г. Містраль (VI ч. «Пісня про пальчик»).

У порівнянні з попередниками яскраво проступає рельєфність індивідуального задуму Е. Денисова, якому вдається запропонувати новий синтез виражальної гостроти додекафонної серії та безпосередньо пов'язаної з неї експресії мелодичної лінії, темброво-сонорних ефектів та елементів алеаторики, а також наситити тематизм енергією остинатної ритміки (чого ми не спостерігаємо ані у П. Булеза, ані у А. Волконського).

Природа мелосу у вокальному творі Е. Денисова «Сонце інків» (1964) позначена рисами амбівалентності. Сама серія як основа звуковисотної концепції твору являє собою горизонтальний ряд, що має мелодичну природу, втім одночасно слугує витоком для мелодичної горизонталі (переважно в партії сопрано), і гармонічної вертикалі (інструментальні партії).

Відштовхуючись від концепції П. Булеза, який в «Молотку без майстра» чергує суто інструментальні та вокально-інструментальні частини, Е. Денисов, разом з тим реалізує індивідуальну ідею. Вона полягає в тому, що в тематизмі інструментальних частин (I, III, V), композитор «розщеплює» структуру вихідного мелодичного ряду у пуантилістичному розсіпу коротких, розірваних у часі та фактурному просторі коротких мотивів (представлених репетиціями одного тону або широкими, підкреслено «амелодичними» стрибками). На перший план в них виходить енергія дробних ритмів, остінатної ритмічної пульсації шістнадцятими (*staccato*).

У вокальних частинах кантати (II, IV, і частково VI), навпаки, розкривається потенціал *серії як мелодичної лінії*, яка доручається сопрано. Якщо в «Печальному бозі» (II ч.) вона часто «надломлюється» в речитативно-декламаційних або мовних репліках (*parlando*, т. 12), то в «Червоному вечорі» (IV ч.) серія стає матеріалом для виразної вокальної кантилени. Трактвана як мелодія, серія виступає основою не тільки партії сопрано, але й драматургічним остовом всієї частини, на який «нанижуються» і якому підпорядковуються інструментальні голоси-лінії (*Fl, Vn, Vc*).

У результаті мелодія голосу (сопрано) виконує формотворчу функцію, організує процес розвитку і виявляється носієм стабільного компоненту композиції, тоді як інструментальні голоси уособлюють мобільність, підкреслену «неточною» нотацією та елементами алеаторного письма.

У фіналі (VI ч., «Пісня про пальчик») композитор пропонує новий який стилістичний синтез. Він поєднує тематизм ритмічної природи (який панував у I, III, V чч.), загострюючи його за допомогою нових носіїв ритму (малий барабан, хор читців), і насичує вокальну партію яскравим мелодизмом (з рисами пісенності), водночас відмовляючись від жорсткої закріпленості серійного ряду.

Таким чином, драматургія циклу «Сонця інків» будується на контрасті концентрації мелодичної енергії в вокальній партії з її «дисперсією» в інструментальних. Точкою «перетину» – взаємодії обох учасників музичного

спілкування – стає своєрідний обмін тематичним матеріалом, імітації («відлуння»), в які сопрано переважно вступає з темброво спорідненими флейтою та скрипкою (зокрема в IV ч.).

Фактично в кантаті «Сонце інків» співіснують два паралельних драматургічних плани – для вокальних (II, IV) та інструментальних частин (I, III, V) з їх перехрещенням у фіналі (VI).

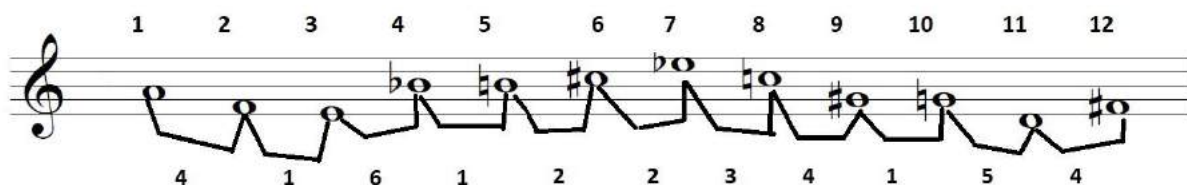
Інструментальні частини (I, III, V) направлені на «розщеплення» серійного ряду і поступове «винищення», руйнування його мелодичного потенціалу з одночасним посиленням ритмічних і сонорних якостей тематизму. Реалізація цього задуму, по-перше, пов'язана з трактовкою початкового інтонаційного джерела – серії, що поступово втрачає цілісність, розбивається на окремі фрагменти, а мелодична повторність мотивів поступово заміщує принцип неповторюваності тонів, характерний для додекафонної техніки.

По-друге, апелюючи до обраного П. Булезом принципу індивідуалізації тембрового складу в кожній з частин циклу, Е. Денисов використовує засоби тембрового чергування та поступового ущільнення фактури ансамблю. Для «Прелюдії» (I частина) він обирає камерний склад з дерев'яних духових (флейта, гобой, кларнет), мідних (труби, валторни) та двох ударних (марімбафон, том-томи). В «Інтерлюдії» (III частина) композитор заміняє ударні на смичкові інструменти, а в «Проклятому слові» (V частина) задіює фактично весь оркестрово-ансамблевий склад, включаючи дерев'яні духові, мідні, ударні (марімбафон, літаври, том-томи, дзвони), а також 2 фортепіано. Це дозволяє досягти потужного оркестрового tutti на динаміці *fff* в завершенні V частини (тт. 36-43), вибудованому на остинатно-пульсуючих ритмічних фігурах, яке можна вважати кульмінацією всього циклу²².

²² Розглядаючи V частину як «генеральну кульмінацію», Л. Акопян підкреслює відмінність від «Молотка...» П. Булеза, оскільки у Е. Денисова «<...> рельєфніше виявлено наскрізну драматургічну лінію <...>» [2, с. 535]

Першим етапом розгортання цього процесу стає **I частина циклу, «Прелюдія»**. Незважаючи на принцип розсередження тонів серії у музичній тканині і роздріблення її на короткі мотиви та окремі тони, рельєф початкового ряду проступає уже в перших тактах «Прелюдії»:

Е. Денисов, «Сонце інків», «Прелюдія», серія Pa²³, т. 1-3



На перший погляд, він цілком відповідає правилам додекафонної серії з її униканням руху по звукам тризвуків та використанням не більше двох інтервалів підряд в одному напрямку, що свідчить про її ясний конструктивний задум. Разом з тим, в серії відчуваються приховані ладові тяжіння з мелодичними ходами по ступенях *d-moll* (*D-dur*).

Так, перші три тони сприймаються як рух від V ступеня до тоніки (*a-f-e*). Уникаючи тону *d*, композитор, втім не зараджує «тримати» його на думці, оскільки наступні три звуки (*b-h-cis*) асоціюються з верхнім тетрахордом *d-moll* у його гармонічній та мелодичній формах. Нове уникання тоніки (між 6 та 7 тонами), дозволяє композитору ввести II понижений ступінь (*es*), що загострює тяжіння до уявного ладового центру. Подальші тони (*c* та *gis*) сприймаються як майбутнє відхилення у домінанту (*a-moll*), як скасовується наступним *g*.

Завершення серії ходом на терцію (*d-fis*), нарешті, знімає напругу появою очікуваної «тоніки» і надає їй мажорного забарвлення. Це свідчить про те, що окрім суто **конструктивного** задуму, композитор (свідомо чи несвідомо) спирається і на **мелодичну виразність** лінії, що виявляється в асоціаціях з тональністю, схильності до використання енергетичного

²³ *P* (від лат. *Prima*) – це загальноживане в музиці XX-XXI століть позначення початкової форми серії, до якого зазвичай додається тон, з якого відкривається ряд. Це уточнення є необхідним, оскільки основна форма може бути транспонована 11 разів (наприклад *Pc*, *Pe*, *Pd* та ін...). Таким чином, *Pa* розшифровується як початковий серійний ряд від звука «ля».

потенціалу ладових тяжінь. Послідовне уникання тоніки посилює це мелодичне напруження, що розв'язується у передостанньому тоні серії.

Привертає увагу також мелодичний рельєф серії, якому властива природність вокальної лінії – низхідний рух по умовному мінорному пентахорду компенсується подальшим стрибком і поступеним рухом вгору до верхньої точки (es^2), так само природньо сприймається і подальші низхідні інтервали, які рухаються каскадом, що символізує «вичерпаність» енергії, її спадання.

Отже, в першоджерелі композиції спостерігається **«подвійна амбівалентність»**: серія не тільки є джерелом для горизонталі і вертикалі музичної тканини, але й балансує між абстрактною конструкцією, що пориває з принципами тональної логіки і насиченою прихованими ладовими тяжіннями виразною лінією. Втім, вже в експозиції початкового варіанту ряду серії (P_a), композитор розсереджує її тони таким чином, щоб максимально завуалювати її яскравий мелодизм:

Приклад-схема 1. Е. Денисов «Сонце інків», «Прелюдія», експозиція серії P_a , т. 1-3²⁴



²⁴ Як зазначено у нотному виданні, партитура нотована «в реальному звучанні» (suoni reali), тобто in C.

Духові інструменти по чергово (кларнет, гобой, флейта, валторна) реалізують певний мелодичний, втім досить обмежений, мелодичний потенціал. Він позначений різкістю ходів, підкресленим інструменталізмом мотивів, «амелодичністю» стрибків. Так, флейта, відкриває своє мелодизоване «соло» із стрибка на низхідну дуодещиму, а потім звучить мотив з трьох тонів з інтервальними ходами на тритон та септиму:

Е. Денисов, «Сонце інків», партія флейти, тт. 17-18:




Доручаючи окремим інструментам експресивні мелодичні фрази, композитор не відмовляється від безперервної ритмічної пульсації, яка панує протягом всієї Прелюдії і звучить по чергово у всіх інструментах, які реалізують принцип темброво-сонорних співставлень та втілюють енергію ритму.

Остинатна ритмічна група  або її спрощена версія –  фактично стає лейтритмом всіх інструментальних частин циклу, витісняючи виразність прихованих в пуантилістичній фактурі мелодичних ходів серії. Саме ця фігура забезпечує «Прелюдії» впізнаваність і фактично бере на себе роль центрального елемента, який по праву належить серії. Вже в межах експозиції композитор порушує логіку неповторюваності тонів серії, вводячи ритмомотиви, що відтворюють вже експоновані звуки ряду (*b* та *f*), позначені в схемі тонкими червоними лініями (Див. Приклад-схема 1).

Однак в умовах вільної серійності та мішаних технік, така внутрішня боротьба різних композиційних елементів за домінування не викликає здивування. Отже «Прелюдія» ілюструє, як виразно-мелодичне, сповнене прихованої енергії ладових тяжінь першоджерело композиції (серія) «розчиняється» в мелодичній тканині, розсипається в пуантилістично-гострих, розсереджених у часі та просторі коротких ритмічних мотивах-

групах. Лінійність майже цілком поступається фрагментарності та розсіюванню.

У III частині («Інтермедія») композитор рухається далі по лінії винищення мелодичної виразності тематизму. В ній цілком панують остінатні ритмічні груп () , які розсереджуються в музичній тканині. Включення в ансамблевий склад смичкових (скрипка, віолончель) дозволяє композиторові виявити темброво-виражальний потенціал протиставлень мотивів, загострити риси пуантилістичності фактури. Окрім того, з'являються елементи серіалізму завдяки постійному чергуванню тембрів (мідний-дерев'яний-смичковий)²⁵, яке ми спостерігаємо в експозиційному викладі серії. Це активізує тембровий параметр музичної тканини і сприяє нівелюванню мелодичного компоненту.

Якщо в «Прелюдії» звуковисотність відступала на другий план перед ритмом, то в «Інтермедії» за домінування змагаються з нею і ритм, і тембр. Вже початковий виклад серії (т. 1 – 6) свідчать про перемогу ритмічних і тембрових параметрів. Якщо в I частини вона була подана (хоча і з повтором окремих тонів), але в досить концентрованому вигляді (т. 1 – 3), то тут серія розбивається на окремі «шістки», про що говорять Ю. Холопов та В. Ценова [188, с. 130], і весь серійний ряд (Pa) виявляється розсосередженим. Його останній тон з'являється лише в т. 6 (партія скрипки), що свідчить про домінування «дисперсії» мелодичного параметру над концентрацією його властивостей (див. нижче: приклад 1).

\ Повторність окремих тонів серії, в порівнянні з «Прелюдією» в свою чергу починає панувати над принципом неповторюваності. Отже, в «Інтермедії», звуковисотний параметр поступається виразності контрастного співставлення тембрів (темброва серія) та енергії остінатних ритмів.

²⁵ Фактично, тут можна говорити про серію тембрів, що складається з послідовності – Corno-Clarinetto-Violino-Tromba-Oboe-Violoncello. Ю. Холопов та В. Ценова розглядають її як «шестичленну» темброву серію [188, с. 130].

Остаточне руйнування мелодичної виразності звуковисотної серії відбувається в **V частині циклу** – «**Проклятому слові**» завдяки посиленням сонорних якостей тематизму та широкому використанню оркестрово-ансамблевого *tutti*. Сонорний компонент активізується за рахунок насиченості фактури і ущільненням співзвуч в партіях окремих інструментів.

Так, друге фортепіано вступає із кластеру в діапазоні $f^{\#} - c^5$ (т 2), і саме кластерний «матеріал» рельєфно виділяє фортепіано інструмент з-поміж інших тембрів. Максимальна концентрація ритмічних та сонорних параметрів досягається на кільмінації (від т. 36) вибудованій на остінатних ритмічних фігурах, що звучать у *tutti* оркестру, які відтінюються тільки партіями обох фортепіано, де скандування-речитації викладені більш крупними тривалостями. Такий «маніфест крику» і масштабність виконавських ресурсів обумовлені змістом передуючого «Проклятому слову» епіграфу – вірша Г. Містраль (1950) з однойменною назвою, який змальовує жахливі наслідки війни та підкреслює, що заплачена ціна «миру» занадто висока – неможливо очиститися від минулого і повернути втрачених у війні близьких та друзів, і саме тому він стає «проклятим». Таким чином, в V частині композитор підсумовує результат розгортання інструментальних частин циклу, а також реалізує програмну ідею, яка розкривається як експресивний «крик» про жахіття війни.

Якщо драматургія інструментальних частин вистроєна за принципом «руйнування» мелодичної виразності, то в *вокально-інструментальних* Е. Денисов пропонує прямо протилежний вектор логіки розгортання. Від декламаційності, речитативності з елементами розгорнутих мелодичних фраз в II частині, до виразної кантилени в IV, і підкресленої простоти пісенності в фіналі (VI ч.).

Партії сопрано композитор інколи доручає повний виклад серії, тим самим вона стає не тільки звуковисотним джерелом композиції але й фактично темою-мелодією. В останній частині циклу підхід змінюється – він виділяє окремі мотиви серії і підкреслено-нарочито їх повторює. Такий

принцип цілком відповідає логіці розгортання пісенної мелодії, втім радикально порушує ідею неповторюваності тонів, характерну для додекафонії. Завдяки цьому в фіналі зустрічаються пісенність і серійність, що начебто протирічать одна одній, втім органічно співіснують в музичній тканині. Загальна драматургія вокальних частин є *шляхом мелодизації конструктивного першоджерела твору*, що супроводжується, з одного боку, поступовим виявленням його мелодичного потенціалу, а з іншого – з виділенням окремих виразних фрагментів, мотивів, тобто з порушенням цілісності ряду.

Перший етап розгортання процесу мелодизації серії відбувається у **II-й частині циклу, «Печальний бог»**. Композитор використовує новий склад ансамблю, підкреслено протиставляючи сопрано ударним інструментам (2 фортепіано, вібрафон). Вже в перших тактах «Печального бога» фортепіано вступають із щільними акордами і кластерами, після чого перша фраза сопрано (т. 3) звучить надзвичайно тендітно і мелодійно, незважаючи навіть на присутність в ній різких ходів на тритон та велику септиму:

Е. Денисов, «Сонце інків», «Печальний бог», партія сопрано, т. 3-4²⁶:

The image shows a musical score for Soprano, measures 3-4. The notes are circled in red and numbered 1 through 8. A green box highlights the interval between notes 3 and 4. Dynamics include p, mp, and v. There are also markings for triplets (3) and a fermata.

У ній експонується перші 8 тонів нової транспозиції початкового ряду (Pfis), втім наступний виклад дещо руйнує цю концентрованість – у вокальній партії повторюються окремі мотиви, порушуючи принцип неповторності і фактично експозиція серії в вокальній партії значно «розтягується» в часі (до т. 9). Крім того, змінюється порядок тонів, тобто

²⁶Червоними кружками позначено тони серії (Pfis), зеленими виділено найрізкіші мелодичні ходи.

композитор використовує пермутацію-перестановку окремих звуків (9-12-11-10: *f-es-e-h*).

Лише наприкінці 2 куплету²⁷ композитор доручає майже повний серійний ряд сопрано, в той час, як фортепіанні партії завмирають у застиглих співзвуччях, а вібрафон грає пасажі-розсипи, якому Е. Денисов «залишає» один тон із серії:

Приклад-схема 2. Е. Денисов «Сонце інків», «Печальний бог», т.19-20:

The image shows a musical score for Percussion I (Perc. I) and Soprano (Sopr.). The Soprano part features a series of notes numbered 1 through 12, which are circled in red. The lyrics are in German and Ukrainian. The percussion part includes dynamic markings like *ff*, *f*, *mf*, and *p*, and a *secco* marking. The notes are: 1 (G), 2 (F), 3 (E), 4 (D), 5 (C), 6 (B), 7 (A), 8 (G), 9 (F), 10 (E), 11 (D), 12 (C).

Незважаючи на вокальне групування фраз, вже початкові мелодичні ходи викладу серії свідчать про «інструментальні характеристики» – тритон через октаву (тони 2-3), септима (тони 5-6), поспівка швидкими шістнадцятками із стрибком на зменшену октаву (тони 11-12) – всі ці ознаки більше відповідають типу мелодії, який в ХХ столітті отримав назву інструментального речитативу. Втім закругленість закінчень, властива вокальній музиці, яку ми спостерігаємо у другому та третьому мотивах, компенсують різкість мелодичних ходів; отже «вокалізація» лінії починає активно взаємодіяти із принципом її «інструменталізації» (яка панує в творі попередників Е. Денисова – П. Булеза та А. Волконського).

²⁷ Ми спираємося на визначення композиції «Печального бога» Ю. Холопова, В. Ценової, які розглядають форму II частини циклу як куплетну: «Чотири куплети згруповані попарно. Перша пара в прозорому пейзажному характер. Друга пара, третій і четвертий куплети, пофарбована “болючим” гліссандо вібрафона (з т.22); текст говорить про хворого бога, в серце якого “тільки шум осінньої алеї”» [188, с. 130].

Е. Денісов в II частині циклу поки що досить обережно ставиться до виразності мелодичної лінії, не надаючи вокальній партії можливості відверто виявити кантиленні властивості, і доволі часто чергує кантиленність і наспівність з іншими типами мелодики, зокрема речитативною декламаційністю, що будується на повторах сусідніх тонів мелодії, або навіть набуває вигляду неритмізованої речитації:

Е. Денісов, «Сонце інків», «Печальний бог», партія сопрано, т. 36-37:

Sopr. *v* *pp*
 - го, из пра-ха зем-но-го не воз-но-си-лась та-ка-я;
 doch aus dem ir - di-schen Ver-fall er-wuchs ein sol-ches nicht;

Третій тип трактовки партії сопрано – це власне мовне інтонування без визначеної висоти. При цьому композитор пропонує «проговорювати» фрази або в певному ритмі (т. 12), за рахунок чого вона набуває характеру «ритмізованої мови»,

Е. Денісов, «Сонце інків», «Печальний бог», партія сопрано, т. 12:

Sopr. *parlando* (v)
 жу: и - шу аи: бо - га,
 gleich: su - che ich Gott.

або навіть поза ритмічним і висотним параметром (т. 13).

Е. Денісов, «Сонце інків», «Печальний бог», партія сопрано, т. 13:

Sopr. *pp*
 хочу погладити его щеку.
 möchte seine Wange streicheln.

З точки зору взаємодії з вербальним компонентом, такий прийом дозволяє досягти максимальної інтимності, відвертості висловлювання, оскільки мова в тексті йде про тактильно-фізичний контакт.

Таким чином, в «Печальному бозі» композитор розкриває мелодичний потенціал серії, доручаючи її повний (або майже повний) виклад сопрано, а також «досліджує» різні типи виразності вокальної лінії – від наспівності і кантилени до речитативності і мовної інтонації.

У IV-й частині циклу, «Червоний вечір», яку можна розглядати як ліричний центр і «тиху» кульмінацію композиції, виразність лінійного компоненту тематизму і вокальної партії як її носія сягають своєї вершини. Для цієї частини композитор обирає найбільш «інтимно-ліричний» ансамблевий склад – флейта, скрипка, віолончель – і вводить учасників діалогу поступово. Частина відкривається соло сопрано, яким експонується новий варіант серії (Pc):

Приклад-схема 3. Е. Денисов, «Сонце інків», «Червоний вечір»²⁸, початковий виклад серії:

The image shows a musical score for the beginning of the series in 'The Red Evening' by E. Denisov. The score is for Flauto, Violino, Violoncello, and Soprano. The Soprano part has lyrics in Ukrainian and German. The score is annotated with red circles (1-12) and green boxes highlighting specific intervals and chords. The key signature changes from F-dur to B-dur and then to b-moll. Dynamics include p, pp, mf, mp, f, and pp. Performance instructions include 'frull.', 'accel.', and 'rit.'

Композитор від самого початку змінює інтервальний порядок тонів, уникаючи різких септим, але зберігаючи терпку виразність тритону (тони 9 – 10). Одночасно в мелодичному русі проступають контури мажорних та мінорних тризвуків (виділені зеленими лініями), що сприяють виявленню прихованих ладових тяжінь, властивих цій серії уже в початковій

²⁸ Такти не вказано, оскільки це аметрична музика, і саме в цій частині композитор вводить літерні орієнтири (А,В,С...) або умовні тактові риси (пунктирні лінії, що перетинають нотні стани),

схематичній формі. Так, на початку ми спостерігаємо прихований рух по мажорному тризвуку (*c-a-f*), а наступний тон серії (*b*), логічно продовжує слухові асоціації з *F-dur*, в свою чергу поява 12 тону (*es*) супроводжується наступним рухом по тризвуку (*b-d-f*) і відповідною аналогією з *B-dur* з подальшим «оміноренням» III ступеня умовної тональності. Такі тональні елементи посилюють виразність лінійного компонента тематизму і обумовлюють ліричний тон висловлювання, притаманний «Червоному вечору».

Флейта відразу підхоплює мелодичну лінію сопрано і стає своєрідним «продовженням» голосу (подібно до тембру сяо у циклі Чжао Цзипіна), не випадково їй доручається останній тон серії і у неї звучить аналогічна до партії голосу «трелеподібна» репліка (Див. Додаток: *Приклад-схема 3*, червона стрілка).

Тільки після тривалого діалогу між тембрами-двійниками (до відмітки *E* партитури), вступають смичкові інструменти. В їх партіях композитор вперше в циклі застосовує елементи алеаторики. Скрипка грає ритмо-мелодичні групи у довільному порядку, в той час як партія віолончелі взагалі позбавлена ритмічної визначеності. Її окремі звукові крапки, що виконуються на *pizzicato* лише умовно узгоджуються із викладом тематизму у інших учасників ансамблю. Згодом і партію флейти захоплює хаотична хвиля (від позначки *K*), і єдиним носієм визначеності і ритмічної стабільності залишається партія сопрано.

Отже, в «Червоному вечорі» панує виразна лірична кантилена голосу, яка вступає в діалог з мелодизованою лінією флейтової партії та відтінюється прозорим, тендітним відлунням тембрів смичкових інструментів. В партії сопрано використовуються широкі розспіви на один склад тексту, що посилюють її виразність. Втім, певні риси «інструменталізму» в мелодиці голосу зберігаються, свідченням чого є широкі стрибки, в прикраси-форшлаги (1 умовний такт до позначки *K*) і діапазон сопрано сягає

максимального обсягу, прикладом чого є мелодичні вершини c^3 та cis^3 , що свідчить про надзвичайну віртуозність вокальної партії.

Нові виражальні можливості лінійного компонента тематизму відкриваються в **VI частині циклу, «Пісня про пальчик»**. Дослідники акцентують на тому, що фінал циклу ілюструє не розв'язання протиріч, а їх «відсунення» «<...> через звернення до чистого, наївного дитячого сприйняття» [188, с. 129]. Л. Акоюян погоджується з цією тезою, зазначаючи, що «<...> нарочито інфантильна „Пісня про пальчик” знімає напругу попередніх частин» [там само, с. 535].

Щодо дитячої природи змісту тексту виникають певні сумніви, оскільки загублений палець стає нав'язливою думкою для дівчини, яка неодмінно хоче його віднайти і відшукати. Така ідея викликає асоціації з іншими сюрреалістичними текстами, присвячені загубленим частинами тіла людини (наприклад, «Нос» М. Гоголя), що уособлюють самооцінку, почуття гідності, самоідентифікацію. Ідея шукати дівочий пальчик в морі видається дуже абсурдною і посилює тривожне враження від вірша.

Не менш сюрреалістичною і ірраціональною видається розв'язка цієї драми, оскільки пальчик-таки було знайдено. Поетичний твір Г. Містраль насичений символізмом та дещо турбуюче-нав'язлими образами, що нагадують картину страшнувато-смішного сну, і з цієї точки зору навряд чи може розглядатися як зразок «дитячого світосприйняття». Втім, йому притаманна певна іронія, яку вдається яскраво втілити Е. Денисову. Справа відшуку пальчика настільки «серйозна» і «значима», що в фіналі композитор посилює арсенал виконавських засобів ансамблем читців-чоловіків (3 виконавці) які виконують ритмічні канони, ущільнюючи фактуру і надаючи музиці вагомості, патетичності тону.

Незважаючи на те, що текст фіналу вочевидь контрастує з попередніми частинами циклу, з точки зору взаємодії ритмічного, мелодичного та тембрових компонентів тематизму, VI частина ілюструє не «зняття протиріч», а саме **синтез різних типів музичного матеріалу** і, в

результаті, новий стилістичний синтез. Він ілюструється вже в експозиції серії (Pe) в партії сопрано, яка одночасно виступає матеріалом для мелодії пісеньки, і є основним звуковисотним джерелом твору:

Схема 3. ЗЕ. Денисов, «Сонце інків»,
«Пісня про пальчик», партія сопрано (т. 1 -11)

1 Ye - три-ца пальчик мой от-ку - си - ла, тут же ус-та -
Die Au-ster biß mir mein Fin-ger-chen ab, Mü-dig - keit sie

5 8 9 10 11 12
lost' e - ö под-ко - си - ла, и на пе - сок
da - bei ü ber-man-net gat, und auf den Sand

у - па - ла о - на, и под-хва - ти да е - ö вол -
sie fiel her - ab wo sie er - faßt von ei - ner Wo-

на, А...
ge. А...

Композитор перетворює перші три тони серії на коротку пісенну поспівку, яка повторюється двічі, і так само він «опрацьовує» і мотив ges-as-b (тони 5-6-7), повторюючи його тричі. Ритмічна ритмоформульність з опорою на триольні групи теж сприяє виявленню рис пісенності і свідчить про активізацію ритмічного компонента в мелодичні лінії сопрано. З огляду на те, що голос в цей час знаходиться в діалозі із партією дерев'яної коробочки (*Tamburo di legno*), можна говорити про перетин мелодичної та ритмічної енергії тематизму у фіналі кантати:

Приклад-схема 3. Е. Денисов, «Сонце інків», «Пісня про пальчик», (т. 5 -8)

6/8 Tamb. di leg. 5/8

Perc. I

Sopr.

люсть е - ё под - ко - си - ла, и на пе - сок
 da - bei ü ber - man - net hat, und auf den Sand

Тембри взаємодіють через комплементарність ритміки, доповнюючи один одного. Проникнення стихії ритму в вокальну партію ілюструє і хор читців – вони не співають, а тільки використовують ритмізовану мову, виступаючи фоном для виразної мелодичної лінії сопрано (Див Додаток 1, приклад 3). В свою чергу інші учасники ансамблю продовжують принципи викладу, характерні для IV частини, – логічне і остаточне завершення «дисперсії» тематизму виявляється в домінуванні алеаторних, *quasi*-імпровізаційних пасажів, що панують в інструментальній коді (Див Додаток 1, Приклад 4). Вона безпосередньо пов'язана з образом моря з тексту Г. Містраль і звуконаслідуванням руху морських хвиль.

Таким чином, у фіналі (VI ч. «Пісня про пальчик») композитор пропонує новий стилістичний синтез. Він поєднує тематизм ритмічної природи (який панував у I, III, V чч.), загострюючи його за допомогою нових носіїв ритму (малий барабан, хор читців), і насичує вокальну партію яскравим мелодизмом (із рисами пісенності), водночас відмовляючись від строгої регламентованості серійного ряду. Так драматургія циклу «Сонця інків» будується на контрасті концентрації мелодичної енергії в вокальній партії з її «дисперсією» в інструментальних. Точкою «перетину» – взаємодії обох учасників музичного спілкування – стає своєрідний обмін тематичним матеріалом, імітації («відлуння»), в які сопрано переважно вступає з темброво спорідненими флейтою та скрипкою (зокрема, в IV ч.). Див.схеми (Додаток **B**).

Якщо кантата «Сонце інків» Е. Денисова та «Вісім пісень...» Чжао Цзіпіна виявляють паралелі переважно на рівні тембрової драматургії та загальної логіки побудови циклу з «консолідацією» виконавських ресурсів у фіналі, то вокальний цикл **«Ноктюрни» (1954) Е. Денисова** зближує з твором китайського композитора, перш за все, простота пісенного мелосу з ясною опорою на трихордові поспівки та пентатоніку, яка, починаючи з епохи романтизму, традиційно асоціюється з «китайським» колоритом. Створений на II курсі консерваторії [188, с. 11], цикл ілюструє зовсім іншого Е. Денисова, якого ще не поглинуло прагнення активно освоювати авангардні техніки. Як свідчать В. Холопов і В. Ценова, в цей час професор В. Шебалін, в класі якого навчався Е. Денисов, порадив йому «більше вивчати Дебюссі» [там само] і тому в «Ноктюрнах» відчувається імпресіоністичний колорит, які виникли незабаром. Зважаючи на активне тяжіння К. Дебюссі до збагаченні інтонаційного матеріалу свої творів «східними» ладами (зокрема, пентатонікою) і формами музикування (індонезійський гамелан), можна говорити про наявність паралелей із музикою видатного представника музичного імпресіонізму, які відчуються в денисівських «Ноктюрнах».

Орієнтальний задум циклу був обумовлений зверненням до поезії Бо Цзюй-і (в перекладі Л. Ейдліна). Вісім віршів, обраних Е. Денисовим, об'єднані пейзажними мотивами, які виступають фоном для філософських роздумів або ліричних почуттів. Так, в № 1 («Пояснення до віршів») міркування над долею поета доповнюються картиною, про яку мріє Бо Цзюй-і– «на ріках, на гладі озерній вірші співаючи, провести все життя». Пейзаж № 2 («На вечірній річці») стає контрапунктом до «почуття ніжної пристрасті», яке відчуває автор; № 3 («Розлука на південній затоці») розкриває тему прощання з коханням, яке відгукується у природі «холодністю» та «завиваннями західного вітру».

У номері № 4 («Вночі в човні») картина спокійної свіжої ночі виступає фоном для любовного побачення («Глибокою нічю разом ми в місячному сяйві»).

№ 5 («Флейта на річці») – звуки флейти пробуджують у поета ностальгію по далекій батьківщині.

У шостому вірші («Сумний мандрівник») елементи оточуючого світу – «прибережна верба», «лебединий зойк» – доповнюють і посилюють відчуття самотності ліричного героя. «Ніч холодної їжі» (№ 7) проникнена страхом старіння («Я літ своїх лякаюсь: мені до сорока сьогодні лише рік лишився») та смерті, який поглиблюють безмісячна ніч та «відсутність вогню». В «Піснях та плясках» (№ 8), які контрастують попереднім віршам, Бо Цзюй-Ї вперше створює образ зимового пейзажу із «сніжною імлою» та вітром, водночас порушуючи тему соціальної нерівності («Багатий не знає, як стужа та холод важкі»).

Звуковисотна організація циклу має ясні тонально-ладові орієнтири і тональний план: від *a-moll* першої пісні до одноіменного *A-dur* в фіналі (*a-moll – e-moll – e-moll – F-dur – D-dur – Fis-dur – g-moll – A-dur*). Втім, говорити про «чистоту» тонального мислення досить складно, оскільки композитор вільно використовує гармонічні співставлення співзвуч, які передусім виконують колористичну функцію, і виходить за межі тональності. Зокрема, друга строфа пісень (більшість з них написані за схемою *aa¹*) ніколи не розпочинається в тій же тональності, що й перша, вільно розвиваючи початкову думку. Дестабілізація тонального мислення відбувається також за рахунок модальних елементів – в кожній частині циклу простежується «східний» ладовий нахил.

Риси мінорною пентатоніки (№ 1, 2) чергуються з мажорною (№№ 4, 5, 6,8), звуковисотна основа № 7 наближується до *c* дорійського, а введення II низького ступеня в мелодиці № 3 надає ознак фрігійського ладу.

Водночас № 3 («Розлука на затоці») – це єдина частина циклу, де найменше відчувається «розрив» з традиційною гармонією. Вона пов'язана з типово романтичним комплексом засобів, які відповідають досить банальній тематиці вірша: тема розлуки побуджує Е. Денисова звернутися до типово-романсової фактури (пульсуючий акордовий акомпанемент), «жалібних» малосекундових хроматизмі в мелодії, жанрових ознак траурного маршу (пунктир в вокальній партії).

Не останню роль у дестабілізації тонального мислення відіграє широке використання ладової змінності, як у межах паралельних (наприклад № 1 – *a-C*, 8 – *A-fis*), так і однойменних ладів (№ 1 – *c-C*, № 6 – *F-f*). В № 6 композитор створює тонально розімкнену композицію (*Fis*→*A*), що символізує перехід мандрівника від одної стихії (водна подорож) до іншої (берег). Все це свідчить про те що функційність гармонічної мови і закономірності ладових тяжінь не відіграють такої важливої ролі, як колористичність співставлень та елементи модальної звуковисотної організації, що дозволяє розглядати цикл Е. Денисова як зразок «неоімпресіонізму».

Неоімпресіоністичність мислення, окрім ладово-гармонічних засобів, втілюється також в інструментальні партії. Найяскравіше це відбилося в «Флейті на річці» (№ 6), що відкривається монодією фортепіано (т. 1 -9), яка імітує імпровізаційний фольклорний награв на сяо (*xiao*) або ді (*dizi*). Численні форшлаги, трелі, гнучка ритміка, трихордові варіантні поспівки наслідують звучання етнічних китайських інструментів.

Вокальна партія вступає у діалог із «флейтою», відповідаючи їй за типом мелодики. Вона стає своєрідним продовженням фортепіанної партії, в свою чергу викликаючи асоціації з прийомами, які ілюструє Чжао Цзіпін (наприклад, в № 1) та Е. Денисов (у № 4 Кантати «Сонце інків»), де використовується принцип тембрових двійників.

Серед інших колористичних прийомів привертає увагу звуконаслідування водної стихії: фігурації по звуках мінорної пентатоніки в ритміці секстолей шістнадцятих втілюють рух стрімкої річки (№ 2 «На вечірній річці»); низка паралельних квінт та кварт в ритміці шістнадцятих імітують мірне коливання човна (№ 4 «Вночі в човні»), гамоподібні та арпеджовані фігурації шістнадцятих використовуються в № 6, де самотній мандрівник причалує до берега на човні. Витоки цих типових звукообразжальних прийомів ведуть не тільки до імпресіоністичної традиції, але й романтичної епохи, зразком чого може послужити константний «дуєт» Мірошника із струмочком в «Прекрасній Мельниківні» Ф. Шуберта. Жанрова основа «плясу» в останньому номері циклу також розкривається в основному ресурсами фортепіанної партії: на фоні терцієвих акордів або терпких співзвуч з неакордовими тонами (зокрема, секунда+кварта – *e-fis-a*) звучать «кружляючі» фігурації шістнадцятих, що водночас створюють і картину танцю, і імітують сніжну завірюху.

Таким чином, в ранньому циклі «Ноктюрни» Е. Денисов ілюструє багатобічний зв'язок з традиціями музичного романтизму з елементами імпресіонізму, що у підрозділі 2.3 було яскраво втілено у «Восьми піснях» Чжао Цзіпіна і тому можна казати про жанрово-стильові перегуки (паралелі) з досвідом російського митця в сфері втілення аналогів давньокитайської поезії.

Апелювання до традицій минулого відбилося і в трактовці вокальної партії. Ще не знайомий із захоплюючим досвідом П. Булеза (його «Молоток без майстра» Е. Денисов почув лише в 1955 році [188, с. 12]), композитор звертається до пісенності в чистому вигляді, яка стає домінантною для вокальної партії. Про це свідчать уникання широких стрибків, поступеневий рух мелодії, варіантність розгортання мелодичної лінії, панування співвідношення склад – звук.

Опора на пісенний жанр зумовлює і строфічну будову номерів (за схемою aa^1 або ab). Єдине виключення становить фінал циклу (№ 8), де утворюється репризна тричастинність, зумовлена поверненням теми радісної пляски (aba^1). Орієнтальна стилістика «Ноктюрнів» та відповідні ладові структури (пентатоніка), в свою чергу обумовили вибір ключових інтонацій. Так, в першій пісні найважливішу роль відіграють мотиви з малою терцією (тт. 6 – 7; 8 – 9), що постійно обігруються у висхідному та низхідному напрямках ($a^1-c^2-a^1$; $e^1-g^1-e^1$), а найширший інтервальний стрибок – на квінту (a^1-e^2 ; тт. 13 – 14) – відразу заповнюється протилежним рухом. З переходом у паралельний лад (2 фраза, т. 12) композитор вводить низхідний квартовий хід, який компенсується висхідним рухом (або висхідною секундою і стрибком на квінту, тт. 12 – 14), що стає третім показовим елементом не тільки мелодики «Пояснення до віршів», але й усього циклу.

Багаторазові варіантні повтори одного мотиву в амбітусі терції характерні для початкової мелодичної думки № 2 (тт. 1 – 3). Їх «топтання» на одній висоті цілком компенсується рухливістю фортепіанної партії. Незважаючи на елементи декламації в № 3 («Розлука на південній затоці»), уже в початковій фразі (тт. 1 – 4) поряд з речитаціями на одному тоні (e^1, f^1) та хроматизмами ($f^1 - fis^1$) звучать ключові поспівки – терцієва (т. 2 – $e^1-g^1-e^1$) та терцієво-квартова (т. 3-4 – $fis^1-a^1-e^1$), які підкреслюють зв'язок з китайською пісенністю. Четверта пісня («Вночі в човні») показова загостренням мелодичної лінії уже в початковій, «експозиційній» строфі: це обумовлено використанням засобів одноіменного ладу ($F - f$), що приводить до появи інтервального ходу на тритон (a^1-des^2) на словах «*Прохолодою віє...*» (т. 6 – 7), та терпких хроматизмів. Втім, в другій строфі (від т. 19) цілковито панують квартово-терцієві поспівки та рух по гармонії тризвуків (Es, g).

У п'ятій пісні («Флейта на річці»), незважаючи на співзвучність «флейтової» монодії фортепіано, вокальна партія продовжує залишатися в межах свого пісенного амплуа. Інтервальний хід, який вирізняється на тлі

типових мотивів – це висхідна децима (d^1-fis^2 , т. 12 – 13), що є єдиним стрибком більшим за октаву у межах всього циклу. Вона підкреслює кульмінацію на словах «Неначе звучить весна моєї батьківщини», що символізує, з одного боку, радість, яку несе із собою образ весни як пробудження природи і почуттів, та загострення ностальгічних переживань ліричного героя – з іншого.

Шоста пісня, в якій описується ландшафт, що спостерігає мандрівник, подорожуючи на човні, водночас із поступовим розкриття негативних переживань, зокрема почуття самотності, характеризується активним тональним розвитком і насиченістю раптовими модуляціями-зсувами. Як і в № 4, це приводить до появи гострої інтерваліки, зокрема, тритону (des^1-a^1), обумовленої співставленням однотерцієвих співзвуч ($Des - d$).

«Ніч холодної їжі» (№ 7) показова елементами діалогу між вокальною та інструментальною партією, яка нерідко «доспіває» вокальні фрази або варіантно повторює їх останній мотив. Це відповідає ідеї напруженого монологу (як діалогу із самим собою), який викриває потаємні страхи ліричного героя. Втім в мелодиці панує діатоніка, і єдине що відрізняє її від попередніх пісень – це наявність розспівів на один склад (т. 7 – 4 ноти; 13 – 7 нот на один склад; т. 20), що привносять елемент інструменталізації в вокальну лінію. В фінальному номері «Ноктюрнів» («Пісні та пляски») ключові інтонації мелодичної лінії не тільки зберігаються в вокальній партії, а й «вертикалізуються» у фортепіанній ($e-fis-a$ – тт. 1 – 14; $cis-e-fis$, $cis-dis-fis$ – тт. 22 – 25), що підкреслює їх домінуючу роль в інтонаційній драматургії циклу.

Таким чином, неоімпресіоністичний цикл Е. Денисова ілюструє абсолютне панування пісенності, використання натуральних ладових зворотів (пентатоніка, дорійський, фрігійський лади), а також специфіку мелодичної лінії вокальної партії (терцієво-квартові, кварто-секундові та терцієві поспівки, які асоціюються з китайською пісенністю), які свідчать про глибокий зв'язок циклу «Ноктюрни» із світовою вокальною культурою не

тільки європейського (Ф. Шуберт, К. Дебюссі), але й позаєвропейського мислення, виявляючи зокрема близькість «Восьми пісням» Чжао Цзіпіна, написаних на півсторіччя пізніше денисівського твору.

Висновки до Розділу 3

1. Представлені зразки мелосу належать протилежним парадигмальним системам стильового, а отже, і мелосного мислення. Ранній українській солоспів, позначений європейськими романтичними впливами цінний в аспекті пересемантизації поезики О.Пушкіна на «український» лад. Інший приклад – ранній зразок серійної композиції, в якій просинається інший підхід до ролі людського голосу (*canto*), який співає у «штучних» умовах, втім природа мелодики у вокальному творі Е. Денисова «Сонце інків» (1964) позначена рисами амбівалентності.
2. Серія як основа звуковисотної концепції твору являє собою горизонтальний ряд, що має мелодичну природу, втім одночасно слугує витокком для мелодичної горизонталі (переважно в партії сопрано), і гармонічної вертикалі (інструментальні партії). Відштовхуючись від концепції П. Булеза, який в «Молотку без майстра» чергує суто інструментальні та вокально-інструментальні частини, Е. Денисов, разом із тим реалізує індивідуальну ідею. Вона полягає в тому, що в тематизмі інструментальних частин (I, III, V), композитор «розщеплює» структуру вихідного мелодичного ряду у пуантилістичному розсіпу коротких, розірваних у часі та фактурному просторі коротких мотивів (представлених репетиціями одного тону або широкими, підкреслено «амелодичними» стрибками). На першому плані у них постає енергія дробних ритмів, остинатної ритмічної пульсації шістнадцятими (*staccato*).

У вокальних частинах кантати (II, IV, і частково VI), навпаки, розкривається потенціал *серії як мелодичної лінії*, яка доручається сопрано. Якщо в «Печальному бозі» (II ч.) вона часто «надломлюється» в речитативно-декламаційних або мовних репліках (*parlando*, т. 12), то в

«Червоному вечорі» (IV ч.) серія постає матеріалом для виразної вокальної кантилени. Трактowana як мелодія, серія слугує основою не тільки партії сопрано, але й драматургічним підґрунтям усієї частини, на яке «нанижуються» і якому підпорядковуються інструментальні голоси-лінії (*Fl*, *Vn*, *Vc*). Як наслідок, мелодія сопрано виконує формотворчу функцію, організує процес розвитку і стає носієм стабільного компонента композиції, тоді як інструментальні голоси уособлюють мобільність, підкреслену «неточною» нотацією та елементами алеаторного письма.

3. Щодо порівняльного аналізу тембрового мислення в межах вокальної кантати Е. Денісова та Чжао Цзіпіна, то незважаючи на контрастність художніх концепцій, які ілюструють в своїх вокально-інструментальних творів автори, в тому числі тематики поетичних текстів (турботи поета на чужині і тема природи – у ліриці Цзіпіна; образи крові, смерті, війни – у Е. Денісова), стилістичних компонентів (модальність і тональність у Цзіпіна, серійність, елементи серіалізму, сонорики, алеаторики, тональності у Е. Денісова), **їх об'єднує ряд спільних рис.**

По-перше, це прагнення до виявлення можливостей вокальної кантилени у її різних вимірах. По-друге, використання принципу тембрових двійників та тембрових пар (зокрема, с'яо – голос, піпа – гучжен; флейта-голос, фортепіано – вібрафон), які можуть сприйматися «продовженням» одне одного, «доспівувати» фрази і перебувати у діалозі. По-третє, темброва драматургія обох циклів будується за принципом індивідуалізації інструментального складу в кожній з частин, паралельно з цим спостерігається ущільнення фактури в останніх частинах циклу. Саме в них композитори задіюють найпотужніші виконавські ресурси, додаючи новий тембровий компонент (чоловічий склад камерного хору – у Чжао Цзіпіна, хор читців – у Е. Денісова). Такі паралелі між музичними зразками різних стильових вимірів і національних культур свідчать про універсалізм мелосу як основи вокальної музики, константність тембру – носія лінійної енергії та

безмежні можливості їх взаємодії з різними типами композиційних технік, ладових систем та музично-жанрових перевтілень.

ВИСНОВКИ

На підставі обґрунтування вчення про панмелос і здійснених аналітичних розвідок численних зразків мелодико-звукових структур в творах малої та великої пісенної форми можна стверджувати, що множинність форм мелосу у виконавському контексті жанрово-стильового «ландшафту» вокальної музики сьогодення існує як розвинена жанрово-стилістична система, що не є «мертвою схемою» культур, що вже минули. Напроти, вони є живим організмом, який існує в історико-культурній синхронії за принципом «древа». Його коріння – *фольклор* (старовинна культура співу за архетипами-символами національної пам'яті); його стовбур – *духовний спів* (церковний, літургійний), який як молитва оберігає людство від смерті. Його крона – це професійна вокальна музика європейської та східної традиції: від італійців доби Відродження до художньої пісні Китаю, яка наслідує європейські еталони співу на національному ґрунті.

Мелос постає як провідний **стабільний параметр інтонаційного мислення у всіх жанрах вокальної музики**: від *пісні* (як найменшої семантико-морфологічної одиниці жанрової системи) – до великої форми (кантати, поеми з вокально-інструментальним (симфонічним) складом), що свідчить про **буття мелосу у якості парадигмального явища мультикультурного середовища творчих практик України та Китаю**.

У відповідності до мети та завдань зробимо певні узагальнення, хоча деякі з них не отримали остаточної крапки і потребують подальшої розробки.

1. Доведено, що усталені уявлення про сутність мелосу лише за ознаками класико-романтичної доби дещо звужують його ментально-національні функції представляти **образ людини, яка співає** (*homo cantor*) у повноті буття та форм спілкування зі світом. Функціонально-структурні параметри мелосу складають поглиблену *теорію панмелосу* завдяки розширенню меж жанрово-стильової амплітуди традиційних форм виконавства (фольклорних та церковних) на етапі філогенези, які відродилися та звучать у синхронії в творчій практиці ХХ ст.

2. Суб'єктом творення мелосу є ліро-епічна Я-свідомість (поета як носій колективного чуття), притаманна пісні як 2морфологічної одиниці» жанрово-стильової системи вокальної музики. Остання постає як мультикультурний феномен, в якому зразки китайського та слов'янського пісенного мелосу виявляються спорідненими за ладовими формулами. На тлі національно-означених відмінностей виявлені також загальні мело-формули, ритмічні структури. Отже, мелос пов'язується зі способом світобачення людини (*homo credens*). Якщо за етимологією давніх греків, які називали мелосом спів – «**наспів на слова ліричного вірша** (на відміну від епосу, елегії та епіграми)» [167], то будемо вважати генетичним кодом мелосу саме спів, пісню, яку відтворює людський голос (з притаманним йому комплексом властивостей – тембр, діапазон, гучність – сила звучання та емоційні забарвлення – щирість, теплота, шляхетність, сердечність).

Предметності душевного буття складають естетичні засади жанру. Вони, у свою чергу, чітко відбиваються на інтонаційній природі мелосу та зумовлюють загальножанрову семантику конкретного вокального твору, надаючи йому типових ознак (зв'язок із життєвою функцією) та специфіку мислення митця через вибір жанрової стилістики, обумовленої національно-характерністю культури, до якої належить творець мелосу. Таким є, зокрема, пропонуваний аналіз твору Цинь Хі Хена «*Думи поздней ночью*». Жанровий аналіз музично-поетичного тексту довів приналежність мелосу вокального твору до ліричного модусу свідомості європейського типу (з одного боку). Разом з тим не можна відмовити цій мелодії у яскраво національному забарвленні – тож східний менталітет є наявним як увиразнення національної картини світу (з іншого боку).

3. Вокальний твір В. Косенка (1930) характеризує зрілий стиль композитора, який сформувався, з одного боку, під впливом європейського романтизму. З іншого боку – сутність українського *солоспіву* розкриває опукла пісенно-романсова інтонація, напоєна не тільки романтичним світосприйняттям, але якоюсь особистою щирістю, інтимною, цнотливою лірикою. Парадокс

полягає в тому, що, хоча поезія О. Пушкіна втілена у «цілісній адекватності» (за А. Хуторською), і композитор віднайшов смисловий аналог поетичного першоджерела, однак при цьому музична семантика вокального твору В. Косенка не відповідає усталеним уявленням про стилістику російського романсу, а належить іншій інтонаційній системі – українському солоспіву.

Твори В. Косенка в цьому жанрі належать до типу вільного художнього перекладу з узагальнено-жанрової адекватністю. Відбувається пересемантизація першоджерела за рахунок іностильових чинників музичного втілення поетичних образів. Мелос і ритміка, фактурний виклад (втори, стилізація різних жанрових формул) свідчать про рідкісну красу вокального стилю В. Косенка, духовну силу і зрілості майстра української культури, яка, входячи в «слов'янський пісенний ареал», разом із тим ментально відрізняється від загальноєвропейської стилістики «сковородинівським кодом» («зведення ума в серце», сентиментальність, духовна звитяга).

4. Спорідненість «ліричного Всесвіту» вокальних жанрів європейської та слов'янської культур полягає в єдності предмета відображення – це відношення людини та отоючої реальності як *Краси*, яка увиразнює духовні сутності світу (Бог, Природа, Любов). Специфіка мелосу як парадигми вокального мислення зумовлена відмінністю способів художнього втілення ідеї Краси в музиці через загальну систему національно-характерних інтонацій – так званий «інтонаційний словник» (Б. Асаф'єв). Ці усталені національні проспівані «ментальності» національної психології душі містяться у ладовому і звуковисотному чинниках мовної організації, а також у синтаксисі, зумовленого вербальною мовою (часовий фактор)²⁹. Відрізняються лише семіотичні механізми смислотворення мелосу вокальних жанрів: те, *яким чином* автор будує текст свого духовного повідомлення людям. Смисл інтонаційно-відтвореної інформації про красу духовного світу

²⁹ Наприклад, для європейського слуху незвичними є асиметричні структури 4+7; 2+3; 5+4 (у співвідношенні інструментального і вокального звучання); що зумовлюють пластику китайського мелосу. Лише на завершених драматургічних розвитку будови типу 2+2 складають пісенну форму.

залишається універсальним для всіх, хто цінує мову музики (поза впливами національної мови вербального спілкування).

5. Для європейського слуху ладо-гармонічна своєрідність китайського мелосу позначена синтезуванням різних елементів, що усталені в європейській системі звуковисотної організації. Зокрема, визначено такі системи: *архаїчна діатоніка*; *модальність*; *функціонально-гармонічна (тональна)*; *розширена тональність* (з досвіду композиторів межі ХХ – ХХІ століть). Їхня взаємодія складає стилістичну забарвленість пісенної спадщини сучасного Китаю.

Виявлено закономірності часової організації китайської пісні. Відзначається, що найбільш характерними ритмоформулами є «восьма – дві шістнадцяті», пунктир, група з чотирьох шістнадцятих. Заліговані ноти, синкопи, зворотні пунктири сприяють вуалюванню сильних долей і квадратності синтаксичних будов, створюють дух імпровізації і свободи музичного висловлювання. Ліро-епічний устрій семантики китайських пісень залежить не тільки від мелосу, але й ритміки. Інтерваліка відрізняється варіативним поєднанням висхідної терції (секунди) і низхідної квати, висхідної терції і висхідної секунди, двох стрибків підряд і плавного руху в одному напрямі.

Порівняльний аналіз ритмічних структур обраних мелодій доводить наявність музично-мовних універсалій, властивих тою чи іншою мірою традиційним культурам України та Китаю.

5. Вказано на історичну паралель розвитку пісні від малої (сольна пісня) до великої жанрової форми (вокальна кантата або вокально-симфонічна поема). Знаменними віхами цієї жанрової трансформації обрано твори А. Шенберг та Е. Денисова, які постають прототипами для осмислення досягнення китайського композитора в аналогічному жанрі вокально-симфонічної поеми. На прикладі твору Чжао Цзіпіна «Вісім пісень...» засвідчено синтез принципів національної традиції («китайської картини світу») і європейського мислення. Це ставить перед виконавцем не так

технічні проблеми (тип дихання, широта тембрового діапазону, віртуозність у поєднанні з камерністю), скільки надзавдання стильової інтерпретації – розуміння і відтворення духовної глибини музично-поетичної символіки.

Знайомство з новим твором китайського майстра розширило уявлення про межі інтонаційного образу як моделі світу – *духовної реальності, в якій діють закони спілкування людей з різною культурною ментальністю* для розуміння «свого-чужого» за допомогою мелосу як *звукообразної парадигми, що «збирає» всі інші смислообрази (темброві асонанси та асоціації) в єдину метамову для подолання етнічних кордонів.*

б. Надано дефініцію «вокально-інструментальна поема». Вокально-симфонічна поема – це такий спосіб художнього моделювання світу, при якому єдність часопростору в розмаїтих картинах-фрагментах душевно-духовного буття людини виявляється завдяки присутності Поета як наскрізного смислообразу, який уособлює ліричну свідомість разом з історією свого народу, актуалізуючи тим самим свою причетність до великого хронотопу культури (Минулого), який утривалений в Теперішнє. В результаті драматургія поемного типу увиразнює специфіку ліро-епічного бачення світу.

Таким чином, мелос, пісенність – це жанровий спосіб моделювання духовної реальності, в якому єдність часу і простору проявляється завдяки поетичному тексту, де діє цілісний смислообраз Поета у якості звукообразного концепту культури свого часу і історії цілого народу («національна картина світу»), їх «включеності» в музичній хронотоп ХХІ століття.

У контексті вчення про мелос вивчення розмаїття жанрів вокальної творчості складає подальшу перспективу дослідження. Інший аспект збагачення теорії панмелосу надає звернення до різних «картин світу» європейського та східного ареалу пісенної та інструментальної творчості

(якщо вони є актуальними «живими текстами» культуру та складають репертуар сучасних співаків). Тож зв'язок теорії і практики різних національних традицій вокального мистецтва ХХІ століття під егідою спілкування та творчого діалогу – довготривале надзавдання інтерпретології, гаслом якого можна вважати вислів І. Земцовського, який завершив свій виступ-вітання учасникам міжнародній науковій конференції 2012 року у м. Москва «Музыка народов мира в ХХІ веке: проблемы и перспективы» такими роздумами. «...чим більше ми сприйнятливі до інших культур, до інших форм творчості, тим яснішими, свіжішими і дорожчими стають нам наші власні культурні традиції. Ми «всеядні» не через відмову від себе, а через розширення і збагачення себе. Більш того – чим більше ми вивчаємо інших, тим гостріше відчуваємо парадоксальну правоту одного з афоризмів Й. В. Гете: «Весь світ, яким широким він не був, є тільки розширена батьківщина і, якщо ближче придивитися, не дасть нам більше того, що вже представила нам наша батьківщина». Людина серед чужих культур як всередині своєї – таким я бачу в доступному майбутньому Людину, яка Музикує, ідеальну людину *Ното Musicus*» (курсив І. Земцовського) [67, с. 9], вихованням якого зайняті покоління вчителів співу різних країн сучасного світу, серед яких чільне місце росідають носії вокально-творчих практик України та Китаю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аврелий Августин. Шесть книг о музыке / пер. с лат., комент. и исслед. Е.М.Двоскиной. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. 360 с.
2. Акопян Л. «Солнце инков». *Музыка XX века*. Энциклопедический словарь. Москва : Практика, 2010. С. 535.
3. Алексеева Л. Об оценке песенной мелодии. *Критика и музыковедение*: сб. статей. Л., 1980. Вып. 2. С. 65-77.
4. Алкан Е. Музыкальное мышление Востока и Запада. Континуальное и дискретное. Владивосток : Изд-во Дальневосточного университета, 1999. 169 с.
5. Анализ вокальных произведений /под. ред. О. Коловского. Л. : Музыка, 1989. 278 с.
6. Арабаджи Д.В. Очерки христианского символизма. Одесса : Друк, 2008. 548 с.
7. Арановский М.Г. Мелодика Прокофьева: Исследовательские очерки. Л. : Музыка, 1969. 231 с.
8. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления*: сб. статей. М. : Музыка, 1974. С. 90- 125.
9. Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии: Исследование. М. : Музыка, 1991. 317 с.
10. Аристотель. Поэтика. Риторика / вступ. ст. и комент. С. Ю. Трохачёва ; пер. с древнегреч. В. Г. Аппельрота, Н. Платоновой. СПб. : Азбука, 2000. 349 с.
11. Асафьев Б. Шенберг и его «Gurre-Lieder». *Критические статьи, очерки и рецензии*. М.-Л. : Музыка, 1967. С. 62-72.
12. Асафьев Б. Путеводитель по концертам. Изд. 2. М., 1978. С. 81-82.
13. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс : Кн. 1 и 2. Изд. 2-е. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
14. Асафьев Б.В. О мелодизме музыки Чайковского. Избранные труды. М., 1954. С. 71-72.
15. Асафьев Б. В. Речевая интонация. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1965. 136 с.
16. Белинский В. Избранные эстетические работы: в 2-х томах. М.: Искусство, 1986. Т.2. 461 с.
17. Белоненко А. Петербургский текст Георгия Свиридова. Петербург. Поэма для голоса и фортепиано. Слова Александра Блока. *Ruslania Helsinki*. Sviridov Institute St. Peterburg. 2017. С. 3-13.

18. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. 2-е изд., доп. Ленинград : Музыка, 1985. 238 с.
19. Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни. Л : Музгиз.ю 1961. 128 с.
20. Бершадская Т. Функции мелодических связей в современной музыке. *Критика и музыкознание*. Л., 1980. Вып. 2. С. 16-23.
21. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
22. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. М. : Музыка, 1989. Вып. 1. 267 с.
23. Богданова О. Лірницька традиція в контексті духовної культури України: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2002. 20 с.
24. Бражник Л. Ангемитоника в модальных и тональных системах: на примере тюркских и чинно-угорских народов Приуралья.
25. Браудо И. Артикуляция: о произношении мелодии. Л. : Музгиз, 1961. 196 с.
26. Булат Т. Эволюция украинского романса и проблема личностного начала в современном камерно-вокальном творчестве. Музыкальное искусство и формирование нового человека. К., 1982. С. 105-117.
27. Вавренчук І. Сецесійні акценти у вокальній ліриці В.Косенка. URL: Se%D1%81es%D1%96jrn%D1%96_ak%D1%81enti_u_vokal/1.html (дата звернення: 15.12.2018)
28. Ван Дуаньгуй. Ладо-гармонические особенности мелоса китайской народной песни (на примере обработок для голоса и фортепиано). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ ім.І.П.Котляревського, 2018. Вип.49.С.100-115.
29. Ван Дуангуй. Пересемантизація поезії О. Пушкіна в творчості В. Косенка на прикладі «П'яти романсів» ор. 20. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2018. Вип.50. С.89-102.
30. Ван Дуангуй. Ритмические особенности китайской песни (на материале современных обработок мелодий для голоса и фортепиано). *Традиції та новації в архітектурно-художній практиці*. 2019. № 1. С.53-58.
31. Ван Дуангуй. «Восемь песен» Чжао Цзипина как воплощение вокально-инструментальной поэмы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2019. Вип.52. С. 53-70.

32. Ван Дуангуй. Лірична поезія як когнітивний метод в світовій музиці: розгляд «Роздумів тихої ночі» для порівняння східної та західної музичних мов. *«Лівнічна музика»*. 2019.1 (361). С.243-250 (кит. мовою).
33. Ван Цзо. Інтенаційно-жанрові засади українського солоспіву. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти* : зб наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П.Котляревського / ред. та упоряд. Л.В.Шаповалова]. Харків : Видавництво ТОВ «С,А,М», 2014. Вип. 40. С. 726-736.
34. Ван Цзо : Український солоспів у контексті сучасного виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків 2015.18 с.
35. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Кн. 1. Ритмика. Москва : Музыка, 1972. 150 с.; Кн. 2. Интонация. 366 с.
36. Васина-Гроссман В. Камерная вокальная музыка. *Музыка XX века*. Очерки : в 2 ч. [ред. Д. В. Житомирский]. М., 1976. Ч. I. Кн. 1. 1890-1917. С. 278-302.
37. Вахранев В.А. Ладовая структура русских народных песен. Москва : Музыка, 1968.
38. Веришко О. Серия силуэтов и силуэты серии в композиции Э. В. Денисова. *Семантика музыкального языка: материалы научной международной конференции 27 – 28 февраля 2002 года* / РАМ им. Гнесиных. Москва, 2004. С. 117–122.
39. Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга. М. : УРСС, 2007. 528 с.
40. Вінніченко А. Вчення про мелодію в композиторській практиці ХХ–ХХІ століть: досвід постановки проблеми. *Когнітивне музикознавство: матеріали магістерських читань 18-20 квітня 2016 р.* / відп.ред. доктор мист-ва, проф. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2016. Вип.12. С.83-93.
41. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. Москва : Прогресс – Культура, 1995. 480 с.
42. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. *Эстетика*. Т.4. М. : Искусство, 1973. С.83-150.
43. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Київ : Дух і літера. 2012. 408 с.
44. Герцман Е. Античное учение о мелосе. *Критика и музыковедение*. Л. : Музыка, 1987. Вып. 3. С. 114 -149.
45. Гиршман Я.М. Пентатоника и ее развитие в татарской музыке. М. : Советский композитор, 1960. ? с.
46. Говорухина Н. Жанровая стилистика как основа вокально-исполнительской практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки*

- та теорії практики освіти* : зб наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. І. В. Цурканенко]. Харків, 2007. Вип. 19. С. 76-86.
47. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Музична Україна, 1985. 112 с.
48. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
49. Григорьев С.С. О мелодике Римского-Корсакова. М. : Музгиз, 1961. 196 с.
50. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века: Учебное пособие для вузов. М. : Владос, 2004. 174 с.
51. Грица С. Мелос української народної епіки : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. 344 с.
52. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. Київ-Тернопіль : Астон, 2002. 236 с.
53. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. Т.1. Ч.1,2. М.-Л., 1941. ?с.
54. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. Ч.І. Москва, 1956. ? с.
55. Гурина А. Устная песенная традиция: когнитивный аспект музыкального восприятия. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти* : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П.Котляревського / ред. та упоряд. Л.В.Шаповалова]. Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М», 2014. Вип. 40. С. 664-691.
56. Демущий П. Ліра і її мотиви: Додатки. Біографічні матеріали / упоряд., покажч. О.Савчук; передмова О. В. Богданової та Ю.Є. Медведика; інципітарій текстів Ю.Є.Медведика; примітки О.М.Грищенко, Ю. Є. Медведика; уклад. бібл. П. О. Андрійчук. Харків : Видавець Савчук О. О., 2012. 310 с.
57. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М. : Сов. композитор, 1986. 208 с.
58. Джагацпанян К. А. Ритмика армянской музыки : автореф. дис. ... доктор искусствоведения: специальность 17.00.02. Москва, 2000. URL : <http://www.dissercat.com/content/ritmika-armyanskoi-muzyki> Дата обращения: 31.01.2019.
59. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка* : зб. наук. ст. Львів : СПОЛОМ, 2008. Вип. 18. С. 11–17.

60. Дьячкова Л.С. Мелодика: Учебное пособие по курсу «Мелодика». М. : ГМПИ, 1985. 96 с.
61. Ефимова И.В. Логос и мелос в знаменном распеве : монография. Красноярск, 2008. 235 с.
62. Жарких Т. «Роemes pour Mi» О. Мессаиана: роль смыслообразов в исполнительской драматургии вокального цикла. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти*: зб. наук. ст. / ред.-упоряд. І. Ю. Сухленко, М.С.Чернявська. Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2012. Вип. 44. С.197-208.
63. Задерацкий В. О новой функции мелоса и комплементарно-сонорной полифонии. *Музыкальный современник*: сб. ст. М. : Сов. композитор, 1984. С. 18-57.
64. Задерацкий В. Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. М. : Сов. композитор. 1982. С. 108-157.
65. Земцовский И. Мелодика календарних песен. Л., 1975.
66. Земцовский И. О методологической сущности интонационного анализа. *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 24–29.
67. Земцовский И.И. Человек среди чужих культур. *Музыка народов мира : проблемы изучения* : материалы международных научных конференцій / ред.-сост. В.Н.Юнусова, А.В.Харуто. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. Вып.2. 404 с.
68. Зинченко В. Особенности фитных распевов Октоиха в составе украинских нотопейных Ирмолоев конца XVI–первой половины XVIII веков. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти*: зб. наук. ст. Харків, 2014. Вип.40: Когнітивне музикознавство. С.396-404.
69. Іваницький А.І. Українська музична фольклористика: Методологія і методика. Київ : Заповіт, 1997. 391 с.
70. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ : Музична Україна, 1990. 334 с.
71. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих учбових закладів. Вінниця : НОВА КНИГА, 2004. 320 с.
72. Історія української культури : навч. посібник /О.Ю.Павлова, Т.Ф.Мельничук, І.В.Грищенко; за ред.. О.Ю.Павлової. Київ : Центр учбової літератури, 2012. 412 с.
73. Кастальский А.Д. Статьи. Воспоминания. Материалы. М. : Музгиз : 1960. 190 с.

74. Квітка К. Твори : у двох томах.
75. Китайская пейзажная лирика: в 2-х томах / под ред. И.С.Лисевича. М. : Муравей-Тайд, 1999. Т.1. 320 с.; Т.2. 240с.
76. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – XIX начала века. Ч. III. : Поэтика и стилистика. М. : Композитор, 2007. 376 с.
77. Китайская литература: Раздел 7. Танская поэзия. *История всемирной литературы*: в 9 т. М. : Наука, 1984. Т.2. С.90-147.
78. Г. Китайская музыка. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 томах. Т.2. М. Советская энциклопедия, 1974. С.807-815.
79. Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до гіпотези мовного релятивізму). Львів : Літопис, 2002. 304 с.
80. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М. : Музыка, 1976. 367 с.
81. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.
82. Колодуб И. С. О народнопесенных традициях украинской вокальной школы. К. : Муз. Україна, 1964. 47 с.
83. Колодуб І. Співвідношення ритму вірша і вокальної мелодики в романсах М. В. Лисенка на силабічні вірші Т. Г. Шевченка. *Українське музикознавство* (Наук.-метод. міжвід. щорічник) [ред. кол.: І. Ф. Ляшенко (гол. ред.) и др.]. К. : Муз.Україна, 1973. Вип. 8. С. 77-92.
84. Колесса Ф.М. Мелодії українських народних дум; АН Української РСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім.М.Т.Рильського. Київ: Наукова думка, 1969. 586 [5] с.
85. Колесса Ф.М. Музикознавчі праці. Академія Наук Української РСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М.Т.Рильського. Київ : Наукова думка, 1970. 592 с.
86. Коловский О. О мелодической сущности хорового многоголосия М. Глинки. *Критика и музыковедение*: сборник статей. Л. : Музыка, 1980. Вып. 2. С. 216-232.
87. Консон Г.Р. Метод целостного анализа художественных текстов. М. : Книга по требованию, 2012. 419 с.
88. Корчмар Л.О. Учение о мелодии в XVIII веке. *Вопросы теории музыки* / ред. и сост. Ю. Н. Тюлин. М., 1970. Вып. 2. С. 455-468.
89. Костюк А. О мелодической ориентации музыкального восприятия. *Восприятие музыки*: сб. ст. / ред.-сост. В. Н. Максимов. М. : Музыка, 1980. С. 112-126.
90. Костарев В. Строфичность и вокальное формообразование. *Советская музыка*. 1978. № 12. С. 99–102.

91. Котляревський І. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. ст. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. С. 31–34.
92. Красинская Л.Э. Оперная мелодика П.И.Чайковского. К вопросу о взаимодействии мелодии и речевой интонации: исследование. М. : Музыка, 1986. 246 с.
93. Кудряшов Ю.В. Сонорно-функциональная основа музыкального мышления. *Музыка. Язык. Традиция. Проблемы музыкознания*. СПб. Композитор, 1990. Вып. 5. С.114-121.
94. Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / пер. с нем. З. Эвальд; под ред. Б.В. Асафьева. М., 1931. 304 с.
95. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М. : Музыка, 1975. 550 с.
96. Лавренова О.А. Семантика культурного ландшафта: от географических образов к знакам. *Философия и культура*. 2010. № 12 (36). С. 63–72.
97. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М. : Музыка, 1978. 80 с. (В помощь педагогу-музыканту).
98. Лаврентьева И. О взаимодействии двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке. *Вопросы музыкальной формы* : сб. ст. М., 1977. Вып. 3. С. 254–269.
99. Лисовой В.; Алпатов А. Новые подходы к изучению традиционной музыки народов мира : теория контонации. *Pax sonoris*. Вып.6. 2012. С.9-18.
100. Людкевич С. Людкевич Станіслав. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., пер., вступ. ст. і прим. З. Штундер. Т. 1. Львів: Вид-во М. Коць, 1999. 496 с.; Т. 2: 2000. 816 с.
101. Лю Нин. Рефлексія у вокальному мистецтві ХХ століття (на прикладі творчості Д.Шостаковича і Б. Лятошинського) : автореф. ... канд. мистецтвознавства ... спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2018. 18 с.
102. Мадишева Т.П. Співак і мова : культура співу мовою оригіналу: теорія і практика / навч.-метод. посібник. Харків, 2019. 160 с.
103. Мазель Л. О мелодии. М. : Музгиз, 1952. 300 с.
104. Мазель Л. О мелодике Шопена (к вопросу о синтетическом типе мелодии). *Исследования о Шопене*. М., 1971. 145 с.
105. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М. : Музыка, 1972. 615 с.

106. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. М. : Музыка, 1967. 345 с.
107. Малышев Ю. Синтез музыки и поэзии (некоторые проблемы изучения вокальной музыки). *Музыкальный современник* : сб. ст. Москва : Советский композитор, 1986. Вып. 6. С. 265–281.
108. Маркова Е. Архетип гетерофонии в определении планетарного единства музыкальных культур Востока и Запада. *Восток – Запад: цивилизация и культура*. Одесса, 2002. С. 55-56.
109. Маркова Е. Архетипические и хронологические параллели культур Востока и Запада как основания музыкальной метафизики. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук. праць. Вип. 9 (2008). Луганськ, 2008. С. 230-237.
110. Мацієвський І. Ігри і співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. Тернопіль : Астон, 2002. С. 12-29.
111. Мациевский И. Интонация, коннотация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной и современной). *Музыка народов мира. Проблемы изучения* : материалы междунар. науч. конф. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. С. 9–56.
112. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры : монография / И. В. Мациевский. Алматы : Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
113. Медведик Ю. Ad Fontes: з історії української музики XVI–початку XX ст. : вибрані статті, матеріали, рецензії. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2015. 618 с.
114. Медушевский В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1983. 46 с.
115. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. : Музыка, 1976. 254 с.
116. Медушевский В. О художественной ценности мелодического начала в современной музыке. *Критика и музыковедение*: сб. ст. Л. : Музыка, 1980. Вып. 2. С.5-15.
117. Медушевский В. Духовный анализ музыки. Москва : Композитор, 2014. 420 с.
118. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование Москва : Композитор, 1993. 262 с.

119. Медушевский В. В. К проблеме сущности эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник* : сб. ст. Москва, 1984. Вып. 5. С. 5–17.
120. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа* : сб. ст. Киев, 1988. С. 5–18.
121. Мейер К. О мелодии. *Критика и музыкознание*: сб. ст. Л., 1980. Вып. 2. С. 61-65.
122. Мурзина Е. О принципах мелодической декламации (на материале украинской музыки): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Киев, 1973. 21 с.
123. Назайкинский Е. Взаимосвязи интервальных и ступеневых представлений в развитии музыкального слуха. *Воспитание музыкального слуха*. М., 1977. 150 с.
124. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.
125. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319с.
126. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие. М. : Владос, 2003. 248 с.
127. Назайкинский Е. В. Термины, понятия, метафоры. *Советская музыка*. 1984. № 10. С. 70–81.
128. Новикова Л. Пісні Слобідської України. Харків : Майдан, 1996. 187 с.
129. Орджоникидзе Г. Роль творческой индивидуальности в становлении национального стиля. *Советская музыка*. 1971. № 9. С. 13–29.
130. Осадча В. Обрядова пісенність Слобожанщини : навч. посібник. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. 184 с., іл. (Серія «Слобожанський світ». Вип.2).
131. Орлов Г. Древо музыки. СПб. : Композитор, 2005. 440 с.
132. Папуш М. К анализу понятия мелодии. *Музыкальное искусство и наука* / сост. Е. В. Назайкинский. М. : Музыка, 1973. Вып. 2. С. 135-174.
133. Папуш М. Проблемы учения о мелодии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Киев, 1977. 22 с.
134. Протопопов В. Методы анализа современной музыки. *Музыкальные культуры народов* : сб. ст. Москва, 1973. С. 210–217.
135. Петриков С. М. Роль драматургии в композиционном процессе. *Советская музыка*. 1987. № 4. С. 77–79.

136. Петриков С. Текстуальное музыкальное мышление. *Музыкальная академия*. 1993. № 2. С. 113–116.
137. Риман Г. Мелодия. Музыкальный словарь : в 19 вып. / пер. и доп. под ред. Ю. Энгеля. Лейпциг, 1901. С. 831.
138. Романюк І.А. «Картина світу» в системі понять та категорій аналізу музики : авторе. Канд.. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2009. 18 с.
139. Романюк І. Аспекти діяльності Навчальної лабораторії фольклору Харківського національного університету мистецтв. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів, 2017. Вип. 66. С. 195-204.
140. Ручьевская Е. «Интонационный кризис» и проблема переинтонирования. Советская музыка, 1975 № 5. С. 129-134.
141. Ручьевская Е. А. Мелодия сквозь призму жанра. Критика и музыкознание : сб. ст. и материалов / сост. О. Коловский. Л., 1980. Вып. 2. С. 35–53.
142. Ручьевская Е. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации. *Поэзия и музыка*. М. : Музыка, 1973. С. 137-186.
143. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л. : Музыка, 1977. 160 с.
144. Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Цикл как жанр и форма. *Форма и стиль* : сб. науч. тр. Ленинград, 1990. Ч. 2. С. 129–174.
145. Рыжкин И.Я. Переростание интонаций в мелос. *Музыкальное исполнительство. Педагогика. Музыкознание* : сб. науч. мет. ст./ отв. ред. М.С.Скребкова-Филатова. М. : Государственный специализированный институт искусств, 2004. С.58-63.
146. Самойленко А. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 37. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. С. 3–13.
147. Сахно И. Псалмодия. Песнопения богослужебного обихода византийской и русской традиций. Киев : Издание Свято-Троицкого Ионинского монастыря, 2005. 313 с.
148. Сергеев Л. О мелодике Стравинского в произведениях русского периода. *Вопросы теории музыки* / сост. Т. М. Мюллер. М., 1975. Вып. 3. С. 320-334.

149. Скребков С. С. Формы вокальной музыки. *Анализ музыкальных произведений*. Москва : Музыка, 1958. С. 267–317.
150. Скребков С. С. Интонация и лад. *Советская музыка*. 1967. № 1.
151. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
152. Сниткова И. Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки). *Музыка в контексте духовной культуры* : сб. ст. / ГМПИ имени Гнесиных. Москва, 1992. Вып. 120. С. 8–31.
153. Сорокер Я. Українська пісенність в у музиці класиків : спроба дослідження / пер. та упорядкув., вступна стаття В. Грабовського. Вінниця : НОВА КНИГА, 2012. 184 с.
154. Сохор А. О задачах исследования музыкального восприятия. *Художественное восприятие*. Л., 1971 324 с.
155. Степанская Н.С. Мелодия в условиях инструментального многоголосия: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Вильнюс, 1985. 21 с.
156. Супрун-Яремко Н.А. Поліфонія. Вінниця : Нова книга, 2014. 512с.
157. Тифтикиди Н.Ф. Национальные черты мелоинтонаций русской протяжной песни. *Проблемы музыкального фольклора и композиторское творчество*: сборник научных трудов./ сост. Г.Абулгазина. М. : Издательство проектного института Минархстроя РФ. 1992. С.133-145.
158. Тифтикиди Н.Ф. Теория панхроматической системы. *Музыковедение и вопросы теории искусства*. Ростов-на-Д. : Изд-во Ростовского университета, 1975. С.58-74.
159. Тифтикиди Н.Ф.,Стебунова В.И. Точные методы исследования ладофонической структуры мелодики. *Музыкальная академия*. 1993. №4.С.165-167.
160. Тох Э. Учение о мелодии / пер. с нем. Г.М.Ванькович и Н.И.Игнатовой; под ред. и с предисл. М.В. Иванова-Борецкого. М. : Госиздат, 1928. 135 с.
161. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: учебное пособие: в 2 кн. Кн. 2: Мелодическая фигурация. М. : Музыка, 1977. 382 с.
162. Тюріна О. В. Косенко та Д.Шостакович у просторі пушкінської поезії (на прикладі романсів «Послання з Сибіру»). *Науковий вісник*

- НМАУ імені П.І.Чайковського* : зб. наук. ст. Вип. 66 : Шостакович і ХХІ століття. До 100-річчя від дня народження. Київ, 2007. С.286-291.
163. Український кант / упор., вступна стаття і прим. Л. Івченко. К. : Муз. Україна, 1990. 217 с.
164. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М. : Музыка, 1965. 324 с.
165. Хафізова Г.В. Сильові особливості перевтілення поезії Олександра Пушкіна у вокальних циклах: дис. ...канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.0.0.03 – Музичне мистецтво, Київ, 2016. 199 с.
166. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. М. : Сов. композитор, 1982. С. 108-157.
167. Холопов Ю. Мелодия. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 томах. Т. 3 : Кокто– октоль. Москва : Советская энциклопедия, 1976; столб. 511-512, 524-530.
168. Холопов Ю. Метрическая структура периода и песенных форм. *Проблемы музыкального ритма* : сб. ст. / сост. В. Н. Холопова. М. : Музыка, 1978. С. 105–163.
169. Холопов Ю. Н. Музыка ХХ века в вузовском курсе анализа музыкальных произведений. *Современная музыка в теоретических курсах ВУЗа* : сб. ст. / Гос. муз. пед. ин-т им. Гнесиных. Москва, 1981. Вып. 51. С. 119–141.
170. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики ХХ века [Электронный ресурс] / подг. текста В. Ценова. Режим доступа : <http://www.twirpx.com/file/423247/>. – Загл. с экрана.
171. Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия. *Вопросы философии*. 1993. № 4. С. 106–144.
172. Холопов Ю. Н. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке. *Гармония: Проблемы науки и методики*: сб. ст. / ред.-сост. Э.А.Стручалина. Ростов-на-Д. : Ростовская гос. консерватория имени С.Рахманинова, 2002. Вып. С.39-84.
173. Холопов Ю.Н. Структурные уровни гармонии / ред.-сост. Э.А.Стручалина. Ростов-на/Д. : Ростовская гос. консерватория имени С.Рахманинова, 2002. Вып.1. С.7-21.
174. Холопов Ю. Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука. Проблема анализа музыки. *Советская музыка*. 1988.№9.С.73-79.
175. Холопов Ю.Н. *Три предмета – три науки*. *Советская музыка*. 1990. №2. С.85-96.

176. Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. Москва : Музыка, 1971. 304 с.
177. Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. Москва : Советский композитор, 1983. 281 с.
178. Холопова В. О линейно-мелодическом мышлении композиторов XX века. Критика и музыкознание: сб. ст. Л. : Музыка, 1980. Вып. 2. С.23-35.
179. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб., 2002. 364 с.
180. Холопова В. Мелодика: Научно-методический очерк. М.: Музыка, 1984. 88с.
181. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие для музыковедов консерваторий. Москва : Лань, 2000. 320 с.
182. Холопова В. Н. Музыкальный ритм : очерк. М. : Музыка, 1980. 71с.
183. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм. Москва : Музыка, 1983. 88 с.
184. Холопова В. О природе неквадратности. О музыке : проблемы анализа : сб. ст. Москва, 1974. С. 73–106.
185. Христов Д. Теоретические основы мелодики: Опыт описания аналитического подхода к отдельной мелодии / пер. с болг., вст. ст. и коммент. Е. Абызовой. Москва : Музыка, 1980. 256 с.
186. Хуторська А.Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. ... канд. мистецтвознавства. Харків : ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2009. 17с.
187. Царёва Е.М. Стиль музыкальный. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 томах / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М. : Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 282–289.
188. Ценова В. Холопов В. Эдисон Денисов. Москва : Композитор, 1993. 288 с.
189. Цуккерман В. Десять «мелодий века». *Советская музыка*. 1985. №10. С.80-89.
190. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.
191. Чередниченко Т. Андрей Волконский. Эдисон Денисов. Альфред Шнитке. София Губайдулина. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва : Новое литературное обозрение, 2002. С. 52–80.

192. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків : Видавництво «Атос», 2008. 248 с.
193. Шаповалова Л.В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексивного сознания в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.
194. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти: зб. наук. ст. Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2014. Вип. 40. С.11-32
195. Шахназарова Н.Г. Самосознание национальной музыкальной традиции как важный фактор, определяющий самобытность и индивидуальность композиторського творчестве. *Музыка народов мира: проблемы изучения* : материалы международных научных конференций / ред. сост. В.Н.Юнусова, А.В.Харуто. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. Вып.2.С.11-18.
196. Шелудякова О. Феномен мелодики в музыке позднего романтизма: автореф. дисс. ... докт. искусствоведения 17.00.02. Екатеринбург 2006 режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/fenomen-melodiki-v-muzyke-pozdneho-romantizma?openstat=cmVmZXJ1bi5jb207bm9kZTthZDE7#ixzz3csVWwO5>
197. Шенберг. Музыка XX века. Очерки. Часть 2. 1917-1945. Книга 4. М. : Музыка, 1984. С. 401-425.
198. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.
199. Юнусова В.Н. Проблемы исторического исследования традиционной музыки Азии. *Музыка народов мира. Проблемы изучения* / ред. сост. В.Н.Юнусова, А.В.Харуто. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. Вып. 2. С.18-37.
200. Юферова З.Б. Взмах крыльев. *Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти*: зб. наук. праць. Харків, 2003. Вип.11. С.386-390.
201. Johanna C. Lee Zhao Jiping. URL : https://contemporary_chinese_culture.academic.ru/970/Zhao_Jiping (дата обращения: 21.02.2019).

КИТАЙСЬКОЮ МОВОЮ

202. 沈湘声乐教学艺术》李晋纬 李晋瑗 著 华乐出版社 2003年2月

(Искусство преподавания вокальной музыки Шэнь Сяна. Ли Цзиньвэй Ли Цзиньсион Хуа Лян Пресс, 2003 Февраль)

203. 《声乐艺术美学》 余祗刚 著 高等音乐出版社 1993年5月

(Эстетика вокальной музыки / Юй Иган, старший издатель музыки, май 1993)

204. 《音乐史话》 属启成 陈文甲 著 人民音乐出版社 1984年5月

(История музыки / сост. Ци Чэн, Чэнь Вэньцзя. Издательство Народной музыки, май 1984)

205. S.Sadie(ed) The New Grove Dictionary of Music and Musician, Macmillan, London, 1980

(С. Сэди (изд.) Слово о Новой музыке, Макмиллан, Лондон, 1980).

206. 《欧洲声乐发展史》 尚家骧 著 香港上海书局出版社 1986年

(История развития европейской вокальной музыки / Шан Цзясюань, Издательство Гонконга и Шанхая в Шанхае, 1986).

静夜思

A. Tranquil Night

曲 西 炫 田
 Music by Qin Xuantian
 李 白 诗
 Poem by Li Bai
 郑 英 易 英 文 译 配
 Eng. trans. by Deng Yingyi

Lento non Troppo ♩ = 54

柔板

The musical score consists of four systems. The first system shows the piano introduction with a treble and bass staff. The second system begins the vocal line with the lyrics '床前明月光, The moon-beams fall in front of my bed's'. The third system continues the vocal line with '疑是地上霜。 Look- ing(ah) like frost on the ground. The'. The fourth system repeats the previous two lines of the poem. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

举 头 望 明 月, 低 头
 With such bright moon a-bove, I miss

rit. *a tempo*
 思 故 乡, 明 月 光
 my home town. The moon light is

光, 地 上
 bright, Like frost on the

rit.
 霜, 故 乡。
 ground, I miss my hometown.

Пример 2

Пісня пастуха



Пример 3

Снег

Moderato



Пример 4

Китайская земля

Moderato



Пример 5

Восемнадцать поворотов желтой реки под небом

Andante

mf f ff poco rit.

This musical score is written in bass clef, key of D major (one sharp), and 2/4 time. It consists of a single line of music with a final double bar line. The tempo is marked 'Andante'. The dynamics are marked as *mf*, *f*, and *ff*, with a 'poco rit.' instruction at the end. The melody features eighth and sixteenth notes with accents and slurs.

Пример 6

Великая стена

Andantino

mf

6

This musical score is written in bass clef, key of B-flat major (two flats), and 4/4 time. It consists of two lines of music. The first line starts with a *mf* dynamic. The second line begins with a measure number '6'. The melody is composed of quarter and eighth notes with slurs.

Пример 7

Жатва

Andante

mp

6

This musical score is written in bass clef, key of B-flat major (two flats), and 2/4 time. It consists of two lines of music. The first line starts with a *mp* dynamic. The second line begins with a measure number '6'. The melody features eighth notes with slurs.

Пример 8

Красный цвет

Allegretto



Пример 9

Народная песня синьцзян

Andante moderato



Пример 10

Ян Ан

Moderato



Пример 11

Народная песня внутренней Монголии

Andante moderato

p

6

f

Detailed description: This musical score is for a piece in bass clef, 4/4 time, and B-flat major. It consists of two staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains five measures of music. The second staff begins with a forte (*f*) dynamic and contains five measures, starting from measure 6. The piece concludes with a double bar line.

Пример 12

Манчжурская

Andante

6

Detailed description: This musical score is for a piece in bass clef, 4/4 time, and D major. It consists of two staves. The first staff begins with an *Andante* tempo and contains five measures of music. The second staff begins at measure 6 and contains five measures. The piece concludes with a double bar line.

Пример 13

Мои цветы

Allegretto non troppo

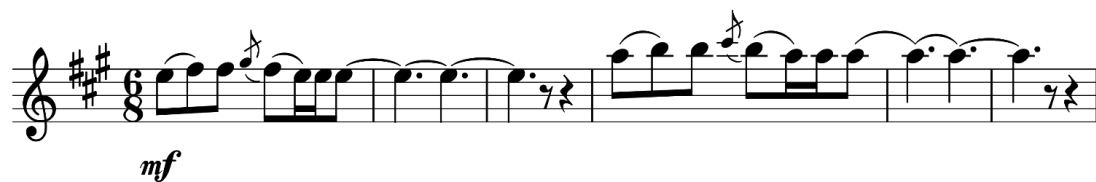
mp *f*

8

Detailed description: This musical score is for a piece in treble clef, 2/4 time, and D major. It consists of two staves. The first staff begins with an *Allegretto non troppo* tempo and contains five measures of music. The second staff begins at measure 8 and contains three measures. The piece concludes with a double bar line.

УССУРИЙСКАЯ ПЕСНЯ

Сузури сури



Давно здесь не был



Ночь в прерии

Andante

9

Пример 17

Скажи от всего сердца

$\text{♩} = 62$

5

ДОДАТОК В

ПРИКЛАДИ-СХЕМА

3 ПАРТИТУРИ Е. ДЕНИСОВА

ИНТЕРМЕДИЯ Intermedium

6/8 = ca 132

Oboe

Clarinetto in sib

Tromba

Corno in fa

Violino

Violoncello

f sempre

mf sempre

p sempre

pp sempre

con sord.

ppp sempre

5

7

5

2

4

1

6

8

8

8

8

8

8

3

Ob.

Cl.

Tr.

Cor.

Vl.

Vlc.

5

6

8

8

8

8

8

8

11

8

10

5

9

6

20 Camp. русская, etc.

Perc. I spegnere

Tam-tam spegnere

Perc. II 3 Tom-tom

Sopr. poschise rit.

Rec. I pppp

Rec. II pppp

Rec. III pppp

ком, вла - ли от зем-ли де-воч-ки паль - чик в мо-ре наш
 - - - - te fern von der Er-de Mäd-chens Fin-ger - chen in Meer man

за - ре.“ И ры - ба - ки по - ют в Гибрал - та - ре: „Кто по - те - рял, и - щи на ба - за - ре.“
 dem Markt.“ Und die Fi - scher sin - gen in Gi - bral - tar: „Wer es ver - lo - ren, su - che auf dem Markt.“

И ры - ба - ки по - ют в Гибрал - та - ре: „Кто по - те - рял, и - щи на ба - за - ре.“
 Und die Fi - scher sin - gen in Gi - bral - tar: „Wer es ver - lo - ren, su - che auf dem Markt.“

ки по - ют в Гибрал - та - ре: „Кто по - те - рял, и - щи на ба - за - ре.“
 scher sin - gen in Gi - bral - tar: „Wer es ver - lo - ren, su - che auf dem Markt.“

senza tempo

62 Vibr.

Perc.I
*
Mar.

Perc.II
3 Piatti
3 Tom-tom
Timp.

Pno II
con le mani sulle corde

Sopr.
ли...
fand...
pp

A

Perc.I
↓ Tamb. di leg.

Perc.II
3 Piatti spegnere
Tam-tam lasc. vibr.

Pno I
una corda
ppp
sim.

Pno II
tranquillo
p
con Ped.

poco rit.

B

Наукові публікації у спеціалізованих фахових виданнях:

1. Ван Дуангуй. Ладо-гармонические особенности мелоса китайской народной песни (на примере обработок для голоса и фортепиано). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2018. Вип.49. С.100-115.
2. Ван Дуангуй. Пересемантизація поезії О. Пушкіна в творчості В. Косенка на прикладі «П'яти романсів» ор. 20. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2018. Вип.50. С.89-102.
3. Ван Дуангуй. Ритмические особенности китайской песни (на материале современных обработок мелодий для голоса и фортепиано). *Традиції та новації в архітектурно-художній практиці*. 2019. № 1. С.53-58.
4. Ван Дуангуй. «Восемь песен» Чжао Цзипина как воплощение вокально-инструментальной поэмы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2018. Вип.52. С. 53-70.

У міжнародному наукометричному виданні:

5. Ван Дуангуй. Лірична поезія як когнітивний метод в світовій музиці: розгляд «Роздумів тихої ночі» для порівняння східної та західної музичних мов. *«Північна музика»*. 2019.1 (361). С.243-250 (кит. мовою).

Апробація результатів дослідження:

Дисертація обговорювалась на кафедрі інтерпретології та аналізу музики. Основні положення дослідження були викладені в доповідях на наступних конференціях (усього 6):

- 1) «Інтонаційний образ світу: національні спектри» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 9-11 грудня 2016);
- 2) «Аналіз та інтерпретація як система пізнання музичного твору» (Київ, Національна музична академія України, 1-2 квітня 2017);
- 3) «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 7-10 грудня 2017);
- 4) «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса; ОДМА імені А.В.Нежданової, 21-22 листопада 2017);
- 5) «Сергій Рахманінов та Україна» (Харків, Харківська неаціональна юридична академія імені Ярослава мудрого, 28 березня 2018);
- 6) «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків; Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 19 травня 2018).