

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

РУДЬ ПОЛІНА ВАЛЕНТИНІВНА

УДК 78.071:78.03 (477)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЕВОЛЮЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ
ОЛЕКСАНДРА ЩЕТИНСЬКОГО**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

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

Науковий керівник:

Цурканенко Ірина Володимирівна
кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків 2021

АНОТАЦІЯ

Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю «17.00.03 – Музичне мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2021.

Дисертацію присвячено творчості сучасного українського композитора вісімдесятичника, представника нової генерації пострадянських митців – **О. Щетинського** (нар.1960 р.). Творчість О. Щетинського представлено як індивідуально-стильову систему, що еволюціонує та є увиразненням культурно-мистецької ситуації постмодернізму, взаємодії поставангарду, класичних і національних традицій.

Об'єкт дослідження – стильові процеси світової та української музики ХХ–ХХІ століть, сформовані культурно-мистецькою ситуацією. **Предмет дослідження** – стильова еволюція творчості О. Щетинського як уособлення доби постмодернізму.

В якості матеріалу дисертації були обрані симфонічні, камерно-інструментальні, хорові, оперні твори композитора, важливі з точки зору переконливості втілення художніх завдань та значимі для самого автора, а також окремі опуси В. Косенка, В. Сильвестрова, В. Годзяцького, В. Бібіка.

У розвиток авторських концепцій вітчизняних музикознавців (О. Берегової, О. Боднарчук, Ю. Грібіненко, Т. Гуменюк, Т. Дубровного, О. Зінькевич, А. Ільїної, Л. Кияновська, О. Козаренка, І. Коханик, С. Павлишин, Б. Сюті, І. Чернової) запропоновано поняття «стиль як техніка», під яким слід розуміти *спосіб композиторського мислення, його об'єктивізацію через оперування різностильовими (чужими) конструктами у власному мовно-стилістичному контексті (музичного твору)*. При цьому спільним «знаменником» слугує органічна стильова єдність звучання (без розмежування на тональне-атональне), а посередниками між знаковими

компонентами інших стилів (історичних, індивідуальних, окремих творів) стають складники технік композиції ХХ ст.

Постмодернізм представлено як розширення принципів модернізму із розгалуженням тенденцій неокласицизму (що з'явився в першій третині ХХ ст.) на необароко, неоромантизм та виникненням ідеї полістилістики і стильового плюралізму (в останній третині ХХ ст.). Підкреслено одночасну множинність і дрібність різнорівневих складників постмодернізму (прийомів, технік, стилів, сюжетів, смислів, текстів, форм), які формують якісно новий тип діалогу з минулим (із залученням стильових моделей, ідіом, окремих компонентів), що стає магістральним у творчості Олександра Щетинського.

В якості прикладу передбачення постмодерну наводиться аналіз «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка з позицій перетворення різностильових елементів крізь «механізм» стильових алюзій. Фактура, мелодичні і гармонічні звороти, ладотональність і навіть окремі акорди стають семантично важливими сегментами у творенні широкої палітри стильових ремінісценцій. Характерне звернення до стильових алюзій, використання «чужих» елементів, інтертекстуальність знайдуть продовження в усвідомленому стильовому плюралізмі (Г. Григор'єва); зокрема, в симфонічних творах «Земля Франца Йозефа», «Симфонічні портрети», «Ave Händel» О. Щетинського, в яких вибудовується нова стильова парадигма.

Акцент зроблено на «технічному універсалізмові» українських композиторів, що його набули найяскравіші представники групи «київський авангард» Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Сильвестров, І. Карабиць. Не занурюючись у глибини технологічності і не підіймаючись на вершини структуралізму, вони змогли оминати кризу західноєвропейського постструктуралістського часу. Переосмислення усіх видів технік (від додекафонії до конкретної музики) породжує переображену тональну додекафонію (східнослов'янський варіант музики нововіденців). Своєрідний

«національний» варіант авангарду, визначений О. Козаренком як «неоавангард», у 90-ті роки ХХ століття трансформується у поставангард.

Прикладом українського «неоавангарду» слугує фортепіанна соната № 2 (1973) В. Годзяцького. Її аналіз виявив високий технологічний рівень композиторського мислення, коли техніка (серійність, алеаторика, сонорика) взаємодіє із традиційними мовними засобами.

Три фортепіанні сонати В. Сильвестрова обрані як показові для розуміння специфічних напрямків українського авангарду 70-х років, коли вирішуються проблеми музичного синтаксису, мови, взаємодії традицій і новацій в культурі, множинності концепцій часопростору. У багатовимірному жанрово-конструктивному творі, яким є соната, відбувається «ліризація» серійності, алеаторики; композитор приходять до відчуття оновленого минулого. Підкреслено, що саме ці твори В. Сильвестрова мали вплив на формування творчих принципів О. Щетинського. Виявлено специфічні ознаки українського неоавангарду (вільна серійність, «розсереджена» серія, атональність як логічне продовження тональності, «ліризація» елементів авангардних технік, сполучення різних типів звукової організації), які знайдуть продовження у поставангарді.

Еволюцію композиторського стилю О.Щетинського представлено в різні періоди: *ранній* (1984-1998 рр.), *перехідний* (1998-2000 рр.) і *зрілий* (з поч.2000-х років). Формування творчих принципів митця розкрито через виокремлення найбільш значущих мовно-інтонаційних, композиційних, образно-тематичних компонентів композиторського стилю.

На прикладі творів основних жанрових напрямків раннього періоду творчості О. Щетинського – *інструментального* (Струнний квартет, Концерт для флейти з оркестром, «Криптограма», «Глоссоалалії», «Шлях до медитації», «Обличчям до зірки»); *вокально-інструментального* («Слово проповідника»), *хорового* (кантата для дитячого хору та ударних «Народження Іоанна Предтечі») – визначено найважливіші стильові

принципи творчості композитора: «мислення параметрами», особливе відношення до звуку як до самодостатньої цінності; прагнення досягти саморозвитку музичного матеріалу, побудованого на взаємодії-взаємопроникненні вільної дванадцятитоновості, мікрохроматики, тональних і сонорно-алеаторних елементів, фактурно-тембрових шарів.

Підкреслено роль авторських назв творів (біблійних, загально-філософських), які вказують на позамузичну програмність або мають смислоутворюючий характер. Визначено «лейтмотивні» інтервальні будови в творах раннього періоду: чиста кварта у сполученні із малою секундою; тритон із великою секундою.

Виокремлено важливу рису оркестрового письма О. Щетинського: ставлення до оркестру як до ансамблю солістів, де кожен інструмент має неповторний тембр; тонка диференціація інструментів у кожній групі; деталізація найрізноманітніших способів гри і прийомів, максимально точно позначених у партитурі; особлива увага до ударних інструментів.

Проаналізовані твори перехідного періоду (Sonata da camera, опера «Благовіщення») представляють реалізацію ідеї винайдення *метамови* в синтезі різностильових елементів (традиційних і авангардних) в одній звуковій площині хроматичної тональності. «Благовіщення» підсумовує духовну лінію раннього періоду творчості та відкриває шлях до створення О. Щетинським опер, також пов'язаних із пошуком нового стильового синтезу. Вибір євангельського сюжету для опери обумовлений як тяжінням композитора до духовної тематики, так і впливом постмодерного погляду на весь культурний простір.

Акцентується вплив В. С. Бібіка на формування композиторської особистості О. Щетинського. На прикладі твору «Сім мініатюр для струнних» прослідковано спадкоємність між основними стильовими ознаками музики В. Бібіка і творчими принципами О. Щетинського (ретельне відношення до звуку, внутрішня звукова динаміка розвитку).

Розкрито значення духовно-християнської тематики і образності, які знаходять втілення як у традиційно-хорових жанрах (кантати «Світ во откровеніє», «Різдво Іоанна Предтечі»), так і в інструментальних творах, що представляє новий для української музичної культури різновид *інструментальної духовної музики* («Моління про чашу», «Хваліте Імя Господнє» для фортепіано, «Літургійний» концерт для фортепіано з оркестром та ін.)

Зазначено, що в *зрілому* періоді творчості О. Щетинський вибудовує простір єдиного тексту нового стилістичного виду (метатекстуальність) і стає на шлях пошуку універсальності музичної мови (метамови). Нова стильова парадигма формується на основі інтертекстуальної діалогічності, де рівноправними стають знакові компоненти історичних, індивідуальних композиторських стилів («Симфонічні портрети», «Ave Händel»), окремих творів («Земля Франца Йозефа»); елементи композиційних технік ХХ ст. слугують посередниками, стильовими ознаками сучасної творчості. Формується новий вид жанру опери, заснований на поєднанні стильових моделей оперного спектаклю з відповідними жанрово-інтонаційними атрибутами, і новому типі різнотекстового лібрето («Сліпа ластівка», «Бестіарій», «Перерваний лист»).

Для розуміння сутності стильового синтезу у творах О. Щетинського запропоновано поняття «стиль як техніка» – оперування різностильовими (чужими) конструктами у власному мовно-стильовому континуумі, де спільним «знаменником» слугує однорідність всього звукового поля без розмежування на тональне-атональне.

Ключові слова: музичний звук, стильовий синтез, стильова парадигма, метастиль, метамова, політекстовість, постмодернізм, поставангард, стиль як техніка.

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Рудь Поліна. Контексти українського авангарду 60-х – 70-х років ХХ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2014. Вип. 40. С. 331-341.
2. Рудь П.В. Симфонія для мішаного хору а саррелла на слова Г. Сковороди “Узнай себе” Олександра Щетинського: оновлення української хорової традиції. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2016. № 6. С. 96-101.
3. Рудь П. Стильова парадигма творчості О. Щетинського (на прикладі твору “Земля Франца Йозефа”). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2017. Вип.46. С. 79-92.
4. Рудь П. Три фортепіанні сонати Валентина Сильвестрова: контекст становлення композиторського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. *Когнітивне музикознавство*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2017. Вип.47. С. 166-178.
5. Рудь П.В. «Симфонические портреты» Александра Щетинского: стилевой синтез поставангардного периода. *Музыкальное искусство в динамике художественных традиций: от фольклорных истоков к современной стилевой интеграции*. БГАМ, 2020. Вып.50. С. 130-140.
6. Polina Rud. Stylistic allusions in the composition “11 Etudes in the Form of Ancient Dances” by Victor Kosenko. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS)*. Volume 3, Issue 12, December 2020. P.97-100. URL : <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2020/12/K31297100.pdf>
7. Polina Rud. The developments of spiritual music traditions in Oleksandr Shchetynsky’s creative work. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS)*. Volume 4, Issue 7, Jule 2021. P.68-71. URL : <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/07/I476871.pdf>

ANNOTATION

Rud P.V. The evolution of Oleksandr Shchetynsky's compositional style.—
Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation for acquiring a scientific degree of the Candidate of Art Criticism (PhD) on specialty 17.00.03 – “Musical Art” (02 – Culture and Art). Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2021.

The dissertation has been devoted to the creative work of the contemporary Ukrainian composer of the 1980s, a representative of the new generation of post-Soviet artists – *Oleksandr Shchetynsky* (b. 1960). O. Shchetynsky's creative work is presented as an individual-stylistic system that evolves and is typical of the cultural and artistic situation of postmodernism, the interaction of the post-avant-garde, classical and national traditions.

The object of the research is stylistic processes and trends in the world and Ukrainian music of the 20th-21st centuries, formed by the cultural and artistic situation. **The subject of the research** is the stylistic evolution of O. Shchetynsky's creative work as a personification of the postmodern era.

Symphonic, chamber instrumental, choral, operatic compositions created by the composer, which are important from the point of view of convincing embodiment of artistic tasks and significant for the author himself, as well as separate opuses by V. Kosenko, V. Sylvestrov, V. Godzyatsky, and V. Bibik, were chosen as the material of the dissertation.

In the development of the author's concepts of Ukrainian musicologists (O. Beregova, O. Bodnarchuk, Y. Gribinenko, T. Humeniuk, T. Dubrovny, O. Zinkevych, A. Ilyina, L. Kiyanovska, O. Kozarenko, I. Kokhanyk, S. Pavlyshyn, B. Syuta, and I. Chernova) we propose the concept of "style as a technique", which should be understood as *a way of compositional thinking, its objectification through the operation of different (foreign) constructs in their own linguistic and stylistic context (musical composition)*. The common "denominator" is the organic stylistic unity of sound (without division into tonal-atonal), and the

mediators between the symbolic components of other styles (historical, individual, and separate compositions) are the elements of the techniques of composition of the 20th century.

Postmodernism is presented as an extension of the principles of modernism with the branching of neoclassical tendencies (which appeared in the first third of the 20th century) to neo-baroque, neo-romanticism and the increasing importance of the polystylistics and stylistic pluralism (in the last third of the 20th century). The simultaneous multiplicity and smallness of multilevel components of postmodernism (techniques, approaches, styles, plots, meanings, texts, and forms) are emphasized, which form a qualitatively new type of dialogue with the past (involving stylistic models, idioms, individual components), and this becomes the main in Oleksandr Shchetynsky's creative work.

As an example of postmodern prediction, the analysis of "11 etudes in the form of ancient dances" by V. Kosenko from the standpoint of the transformation of various stylistic elements through the "mechanism" of stylistic allusions is given. Texture, melodic and harmonic inversions, tonality and even individual chords become semantically important segments in the creation of a wide palette of stylistic reminiscences. Characteristic appeal to stylistic allusions, the use of "foreign" elements, intertextuality will be continued in aware stylistic pluralism (G. Grigorieva); in particular, in the symphonic compositions "Franz Josef Land", "Symphonic Portraits", "Ave Händel" by O. Shchetynsky, in which a new stylistic paradigm is being built.

The "technical universalism" of the Ukrainian composers, the representatives of the group "Kyiv avant-garde" V. Godzyatsky, L. Hrabovsky, and V. Sylvestrov, has been emphasised. Without diving into the depths of technology and without rising to the top of structuralism, they were able to avoid the crisis of Western European poststructuralist times. Rethinking all kinds of techniques (from tonal dodecaphony to musique concrète) generates specific East Slavic version of the music of the newcomers. A kind of "national" version of avant-garde, defined

by O. Kozarenko as "neo-avant-garde", in the 1990s was transformed into post-avant-garde.

An example of the Ukrainian "neo-avant-garde" is Piano Sonata No. 2 (1973) by V. Godzyatsky. Its analysis revealed a high technological level of the composer's thinking, when technique (seriality, aleatorics, and sonorics) interacts with traditional idiomatic devices.

V. Sylvestrov's three piano sonatas have been chosen as indicative examples for understanding the specific directions of the Ukrainian avant-garde of the 1970s, when the problems of musical syntax, idiom, interaction of traditions and innovations in culture, plurality of concepts of space-time were solved. In a multidimensional genre-constructive composition, which is a sonata, there is a "lyricization" of seriality, aleatorics; the composer comes to a sense of a renewed past. It is emphasized that these compositions by V. Sylvestrov had an influence on the formation of creative principles of O. Shchetynsky. Specific features of the Ukrainian neo-avant-garde (free seriality, "scattered" series, atonality as a logical continuation of tonality, "lyricization" of elements of avant-garde techniques, and the combination of different types of sound organization) are revealed, which will be continued in post-avant-garde.

The evolution of O. Shchetynsky's compositional style is presented in different periods: *early* (1984-1998), *transitional* (1998-2000) and *mature* (from the beginning of the 2000s). The formation of the artist's creative principles is revealed through the selection of the most significant idiomatic, intonational, compositional, textural, thematic components of the composer's style.

By the analysis of the compositions of the main genres presented in the early period of O. Shchetynsky's creative work – *instrumental* (String Quartet, Concerto for flute and orchestra, "Cryptogram", "Glossolalie", "Way to Meditation", "Face to Star"); *vocal-instrumental* ("The Preacher's Word"), *choral* (cantata for children's choir and percussion instruments "La Naissance de Saint Jean-Baptiste"), we have identified the most important stylistic principles of the composer's creativity: "operating by parameters", a special attitude to sound as a

self-sufficient value; the desire to achieve self-development of musical material, built on the interaction-interpenetration of free twelve tones, microchromatics, tonal and sonorous-aleatory elements, textural and timbre layers.

The role of the author's titles of the compositions (Biblical, general-philosophical), which indicate non-musical program or have a meaning-forming character, is emphasized. The "leitmotif" interval structures in the compositions of the early period are determined: a perfect fourth in combination with a minor second; a tritone with a major second.

An important feature of O. Shchetynsky's orchestral writing has been highlighted: the attitude to the orchestra as an ensemble of soloists, where each instrument has a unique timbre; fine differentiation of the instruments in each group; detailing the various ways of playing and techniques, most accurately marked in the score; special attention to percussion instruments.

The analysed compositions of the transitional period (Sonata da camera, the opera "Annunciation") represent the realization of the idea of inventing *metalanguage* in the synthesis of various stylistic elements (traditional and avant-garde) in one sound plane of chromatic tonality. The "Annunciation" summarizes the spiritual line of the early period of creativity and opens the way for O. Shchetynsky to create other operas, in which the search for a new stylistic synthesis was continued. The choice of the spiritual plot for the opera is stipulated by both the composer's attraction to spiritual themes and the influence of the postmodern view of the entire cultural space.

The influence of Valentyn Bibik on the formation of O. Shchetynsky's compositional personality is emphasized. On the example of the composition "Seven miniatures for strings" the continuity between the main stylistic features of V. Bibik's music and the creative principles of O. Shchetynsky (careful attitude to sound, internal sound dynamics of the development) is traced.

The significance of spiritual Christian subjects and imagery has been found both in traditional choral genres (cantatas "Svit vo Otkroveniye", "La Naissance de Saint Jean-Baptiste") and in instrumental compositions. These compositions

represent a new (for Ukrainian musical culture) kind of *instrumental spiritual music* ("Prayer for the Cup", "Praise Ye the Name of the Lord" for piano, Piano Concerto "Liturgical", etc.)

It has been noted that in the *mature* period of his creative work, O. Shchetynsky builds the space of a single text of a new stylistic form (metatextuality) and embarks on the path of searching for the universality of musical idiom (metalanguage). The new stylistic paradigm is formed on the basis of intertextual dialogicity, where the symbolic components of historical, individual compositional styles ("Symphonic Portraits", "Ave Händel"), individual compositions ("Franz Josef Land") become equal; the elements of compositional techniques of the 20th century serve as intermediaries, stylistic features of modern creative art. A new type of opera genre is formed, based on a combination of stylistic models of an opera performance with appropriate genre-intonational attributes, and on a new type of multi-text libretto ("The Blind Swallow", "Bestiarium", and "Interrupted Letter").

To understand the essence of stylistic synthesis in the compositions by O. Shchetynsky, we have proposed the concept of "a style as a technique" – operating with different (foreign) constructs in one's own idiomatic and stylistic continuum, where the common "denominator" is the homogeneity of the whole sound field without division into tonal-atonal.

Key words: musical sound, stylistic synthesis, stylistic paradigm, metastyle, metalanguage, polytextuality, postmodernism, post-avant-garde, style as a technique.

The list of published works on the topic of the dissertation

1. Rud Polina. Contexts of the Ukrainian avant-garde of the 60s-70s of the 20th century. *The problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*. Kharkiv: KhNUA named after I. P. Kotlyarevsky, 2014. Issue 40. Pp. 331-341.

2. Rud P.V. Symphony for mixed choir a cappella to the words of H. Skovoroda "Know Thyself" by Oleksandr Shchetynsky: renewal of the Ukrainian choral tradition. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts: Collection of scientific articles* / Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2016.No.6. P. 96-101.
3. Rud P. Stylistic paradigm of O. Shchetynsky's creative work (on the example of the composition "Franz Josef Land"). *The problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*. Kharkiv: KhNUA named after I. P. Kotlyarevsky, 2017. Issue 46. Pp. 79-92.
4. Rud P. Three piano sonatas by Valentyn Sylvestrov: the context of the formation of the composer's style. *The problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education. Cognitive musicology*. Kharkiv: KhNUA named after I.P. Kotlyarevsky, 2017. Issue 47. Pp. 166-178.
5. Rud P.V. "Symphonic Portraits" by Oleksandr Shchetynsky: a stylistic synthesis of the post-avant-garde period. *Musical art in the dynamics of artistic traditions: from folklore sources to modern stylistic integration*. BGAM, 2020. Issue 50. Pp. 130-140.
6. Polina Rud. Stylistic allusions in the composition "11 Etudes in the Form of Ancient Dances" by Victor Kosenko. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS)*. Volume 3, Issue 12, December 2020. P.97-100. URL : <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2020/12/K31297100.pdf>
7. Polina Rud. The developments of spiritual music traditions in Oleksandr Shchetynsky's creative work. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS)*. Volume 4, Issue 7, July 2021. P.68-71. URL : <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/07/I476871.pdf>

ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ВИВЧЕННЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ	
1.1. Постмодернізм у музикознавчому вимірі: історіографія.....	24
1.2 Авангард-поставангард: основні віхи розвитку в українській музиці..	44
Висновки до Розділу 1	66
РОЗДІЛ 2. ПЕРІОДИЗАЦІЯ ТВОРЧОСТІ О.ЩЕТИНСЬКОГО	
2.1. Ранній період творчості (1984-1998) – спадкоємність з традиційним авангардом і звук як самодостатня художня цінність.....	72
2.2. Sonata da camera та опера «Благовіщення» – перехідний етап до нових стильових орієнтирів (1998-2000).....	91
2.3. Зрілий період творчості як уособлення синтезу поставангарда і класико-романтичної традиції	102
2.4. Вплив творчої діяльності В.С.Бібіка на формування композиторської особистості О.Щетинського.....	112
2.5. Роль духовної тематики у творчості О.Щетинського.....	119
Висновки до Розділу 2	132
РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВІ ПАРАДИГМИ ТВОРЧОСТІ О.ЩЕТИНСЬКОГО ЗРІЛОГО ПЕРІОДУ	
3.1. Хорова симфонія «Узнай себе» – на шляху до універсальності музичної мови.....	137
3.2. Стиль як техніка: «Симфонічні портрети» та «Ave Händel».....	148
3.3. «Бестіарій»: концепція жанру опери в умовах постмодернізму.....	164
Висновки до Розділу 3	170
ВИСНОВКИ	174
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	184
ДОДАТОК А	204
ДОДАТОК Б	284

ВСТУП

Актуальність теми. Сучасний період найновітньої музичної історії, не зважаючи на розмаїття мистецьких процесів, набуває певної окресленості і характерних рис. Повною мірою це стосується української музики. Вітчизняна композиторська школа пережила всі необхідні етапи становлення і кореляції з європейськими канонами музичної мови, формування національного стилю (цей процес, можливо, залишиться відкритим і буде існувати на глибинних рівнях) і нині знаходиться на новому шляху у своєму розвитку.

Творчість окремого композитора також є складною системою мовно-інтонаційних, жанрово-стильових елементів, що відображує зміну мистецько-культурних ситуацій і водночас впливає на загальний історичний рух. Покоління композиторів, чия творчість розпочалась ще в останнє двадцятиліття минулого сторіччя, швидко пройшовши період експериментаторства, сміливо рушило в нове тисячоліття, маючи міцний запас традицій та смак до експериментаторства. До таких митців відноситься *Олександр Степанович Щетинський* (нар. у 1960) – представник генерації пострадянських композиторів, нащадок харківської композиторської школи (випускник класу В. Т. Борисова). Цей талановитий музикант європейського рівня досяг значних висот у музичній композиції.

Розпочавши свою творчу кар'єру у середині 80-х років ХХ ст., на початку третього десятиліття ХХІ ст. Олександр Щетинський – самобутній митець із сформованою системою композиторських поглядів. Однак систематичних досліджень творчість митця ще не зазнала, залишається недостатньо вивченою і не часто слугує предметом уваги критиків і музикознавців. Деяке поживлення, і, відповідно, зацікавленість виникають інколи в пресі у зв'язку з певними концертами, де звучить музика композитора (як, наприклад, статті у журналі «Музика», виданнях «День», «Українська правда», інтерв'ю на радіостанціях Києва, Харкова та інших міст України тощо). Успішно подолавши шлях опанування композиційними

техніками ХХ століття, О. Щетинський розпочав пошуки власної музичної мови та, відповідно, індивідуального стилю, що привели на початку ХХІ ст. до зміни стильової парадигми його творчості. Процеси стильового синтезу, різноманітність жанрової палітри, вишукана мотивно-інтонаційна і тематична робота, глибинність музичного тексту – всі ці складники творчого методу композитора обумовлені не лише яскравою індивідуальністю, але й ситуацією постмодернізму в українському мистецтві.

Його творча діяльність спрямована на винайдення нових жанрових моделей, універсальності мови, стильового синтезу, що призводять до розв'язання актуальних мистецько-естетичних завдань. Типовим для композитора є вільне володіння сучасними мовними засобами: додекафонією, серійністю, сонорикою, алеаторикою, елементами мінімалізму. Їх застосування у творах 2000-х років вже не носить авангардистський характер; елементи цих технік «вписуються» у ширший музично-мовний контекст разом із традиційними засобами, що є ознакою періоду поставангарда. Іноді поставангард поєднують з постмодернізмом, або інколи прирівнюють один до одного, беручи до уваги загальний характер «пост-» часу – «доби після всіх часів».

Третє десятиліття ХХІ сторіччя дещо проясняє культурно-мистецьку ситуацію, але для її чіткого розуміння необхідно дати точніші визначення постмодернізму, авангарду, поставангарду відповідно до особливостей їх існування саме в українській музиці зазначеного періоду. Ці явища неоднаково виявляють себе у творчості різних композиторів, але часто крізь призму постмодернізму (поставангарду) визначають ступінь новизни, оригінальності твору, приналежність автора до традиції та його ставлення до новаторства. Тим важливішим постає віднайдення механізму дії законів авангарду та поставангарду в українському музичному мистецтві, а також усвідомлення самого поняття постмодернізм як явища широкого і багатозначного, пов'язаного, в першу чергу, із діалогом культур, традицій,

минулого і сучасного, що найоб'ємніше увиразнює стильовий синтез (який продовжує розвивати полістилістику).

Отже, *актуальність* теми пропонованої дисертації зумовлена необхідністю:

- осмислення творчих принципів О. Щетинського через узагальнення естетичних засад індивідуально-стильового мислення композитора, сформованих загальнокультурною ситуацією межі тисячоліть;
- обґрунтування сутності композиторського стилю О. Щетинського як *цілісної системи, що еволюціонує*;
- визначення стильової специфіки українського музичного постмодернізму крізь призму творчого методу митця.

Зв'язок роботи з науковими темами, планами та програмами.

Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно плану науково-дослідницької діяльності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 29.11.2012 р.) та уточнено (протокол № 9 від 27.06.2020 р.). Її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017-2022 роки (протокол № 4 від 30.11.2017 р.).

Мета дослідження – презентувати творчість О. Щетинського як індивідуально-стильову систему, яка еволюціонує, та є увиразненням доби постмодерну в українському мистецтві.

Зважаючи на поставлену мету, заявлену актуальність і проблематику, у роботі визначені наступні **завдання**:

- дослідити науковий стан розробки проблематики постмодернізму та поставангарду у працях вітчизняних музикознавців;
- визначити момент спадкоємності і переходу від авангарду до поставангарду та їх особливі риси в українській музиці відповідної історичної доби;

- окреслити специфіку стильових контекстів постмодернізму і поставангарду сучасної української музики; зокрема, у творчості В. Годзяцького, В. Сильвестрова, О. Щетинського;
- запропонувати періодизацію творчості О. Щетинського, обумовлену певними мовно-стильовими ознаками;
- проаналізувати різножанрові композиції О. Щетинського раннього періоду творчості задля виявлення еволюції індивідуального стилю;
- висвітлити ознаки зрілого періоду творчості митця з точки зору зміни стильової парадигми.

Об'єкт дослідження – стильові процеси світової та української музики ХХ–ХХІ століть, сформовані культурно-мистецькою ситуацією. **Предмет** – стильова еволюція творчості О. Щетинського як уособлення доби постмодернізму.

Матеріал дослідження. Для обґрунтування основних положень наукової концепції обрано твори перших двох періодів творчості О. Щетинського. Принцип відбору творів продиктований їх вагомістю з позицій вирішення творчих завдань в них, їх особливим значенням для самого автора. Враховувалась різножанровість творів: *інструментальні опуси: для оркестру* – «Глоссолалії» (1989), концерт для флейти з оркестром (1993) «Траєкторії звуку» (2008), «Земля Франца Йозефа» (2011), «Симфонічні портрети» (2013-2014), Концертіно для фортепіано і камерного ансамблю (2006), Концертна п'єса для віолончелі і струнного оркестру «Ave Händel» (2014);

камерні твори – «Криптограма» для вібрафона соло (1989), «Моління про чашу» для фортепіано (1990), «Шлях до медитації» (1990), «Обличчям до зірки» (1991), струнний квартет (1991), «Інтроспекції» для флейти і клавесина (1996), «Sonata da camera» для віолончелі і камерного ансамблю (1998), «Мандри Орфея» (2008) – для камерного ансамблю;

вокально-інструментальні і вокально-хорові – «Слово проповідника» для сопрано і струнного квартету (1991), кантати – «Світ во одкровеніє» для

мішаного хору і двох дзвонів (1989), «Різдво Іоанна Предтечі» для дитячого хору і ударних (1992), Реквієм для мішаного хору і струнного квінтету (1991/2004); хорова симфонія «Узнай себе» (2003), «Слобожанські пісні» (2007), Шість поем на слова П.Тичини – для хору *a cappella* (2016);

оперні – «Благовіщення» (1998), «Бестіарій» (2009), «Перерваний лист» (2013).

Також були проаналізовані окремі твори: В. Косенка – з позицій передбачення стильової специфіки постмодернізму; В. Бібіка, В. Годзяцького, В. Сильвестрова – в аспекті стильової парадигми українського авангарду.

Методи дослідження. Методологічну базу дисертації складають загальнонаукові, музикознавчі, естетико-культурологічні методи дослідження та їх поєднання. Для осмислення сучасної композиторської творчості, мовно-стильового контексту залучено філософський метод.

Осмислення як сучасної композиторської творчості, її мовно-стильового контексту, так і різноманітності проявів постмодернізму, широти його типологічних ознак зумовила використання комплексу наукових підходів:

- *філософський* – дає розуміння універсальності законів композиторської творчості, зміни історико-культурних парадигм;
- *історичний* – необхідний для висвітлення історико-хронологічних процесів в українській музиці, починаючи від 60-х років ХХ ст. і до сьогодення;
- *системно-аналітичний* – дає можливість розглянути сучасну композиторську творчість як складну багаторівневу систему та її співвідношення із загально-мистецькими тенденціями за принципом взаємодії;
- *структурно-функціональний* – встановлює зв'язки та співвідношення окремих елементів в системі індивідуального стилю та його взаємодії із сучасними тенденціями;
- *семіотичний* – допомагає розпізнати і класифікувати основні мовно-стильові ознаки композиторської творчості О. Щетинського;

– *синергетичний* підхід як загальнозживаний у вивченні ситуації постмодернізму дає розуміння появи в цьому неоднорідному мистецько-культурному середовищі нових стильових утворень;

– *компаративний* – дозволяє виявити характерні стильові риси творчості О. Щетинського як відображення сучасної ситуації постмодернізму та визначити інтертекстуальні діалоги у творах композитора;

Проблематика стильового синтезу в деяких творах О. Щетинського вимагає також *текстологічного* підходу.

Теоретична база. Для найповнішого розкриття заявлених положень були враховані дослідження фундаментальних напрямів музикознавства:

- *теорії жанру та стилю:* Н. Горюхіна [27], І. Котляревський [85], І. Коханик [86], М. Лобанова [94], В. Медушевський [103], М. Михайлов [105], В. Москаленко [106], Є. Назайкінський [110], О. Опанасюк [120], С. Скребков [150], Л. Шаповалова [182], С. Шип [186];

- *музичної композиції та аналізу музики:* М. Арановський [4], В. Бобровський [17], М. Бонфельд [19], Ф. Гершкович [24], Н. Гуляницька [32], В. Задерацький [51], І. Пясковський [129], К. Ручьєвська [139], О. Соколов [151], Ю. Тюлін [162], В. Холопова [170], Ю. Холопов [172], В. Ценова [161], Я. Якуб'як [196];

- *технік композиторського письма:* Л. Акопян [2], А. Веберн [20], Е. Денисов [40], О. Зінькевич [55], Ц. Когоутек [73], С. Савенко [141], Т. Чередниченко [177], Є. Чигарьова [180], А. Шенберг [184];

У дисертації використані праці, присвячені:

- *індивідуальній композиторській творчості:* О. Григоренко [30], Л. Грабовський [28], Т. Гусарчук [35], І. Драч [43], Я. Друскін [44], Л. Кияновська [67], О. Коменда [79], А. Мізітова [104], С. Павлишин [121], В. Холопова [167], О. Щетинський [197];

- *музичному постмодернізму:* А. Амрахова [3], О. Берегова [15], Т. Боднарчук [18], Т. Гуменюк [33], О. Козаренко [75], Н. Корнієнко [81],

Б. Сюта [156] та *філософії постмодерну і мистецтва*: Т. Адорно [1], Р. Барт [9], Г. Батіщев [11], Д. Затонський [52], І. Ільїн [61], О. Лосєв [96], Н. Маньковська [100], М. Найдорф [113], В. Руднєв [134], А. Свідзинський [145], У. Еко [211].

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*:

- творчість О. Щетинського представлено як *цілісну стильову систему* з оновленою жанровою специфікою;
- визначено основні принципи стилю О. Щетинського (універсальність музичної мови, стильовий синтез) та його механізми;
- запропоновано періодизацію творчості митця через аналіз характерних ознак кожної ланки еволюційного розвитку (ранній-перехідний-зрілий періоди);
- на матеріалі аналітичного обґрунтування еволюції композиторського стилю Щетинського *в науковий обіг уведено поняття «стиль як техніка»* через спробу визначити механізм стильового синтезу. *Метастиль* вибудовується як поєднання стильових конструктів, з високим рівнем осмислення і «занурення» в чужий стиль.;
- висвітлено роль духовної тематики в творчості О. Щетинського, зокрема в інструментальній музиці;
- охарактеризовано специфіку українського авангарду-поставангарду та окреслена його роль у новітній композиторській творчості;
- виявлено співвідношення поставангарду і постмодернізму в українській музиці.

Набули подальшого розвитку:

- вивчення аспектів постмодернізму в українській музиці;
- обґрунтування «мета-систем» у музичній творчості (метамова, метатекст).

Практичне значення отриманих результатів. Запропонований матеріал дисертації має практичне значення як для мистецько-навчального процесу, так і для подальших науково-дослідницьких розвідок у сучасному музикознавстві. Отримані результати дослідження можуть бути використані

у навчальних музично-теоретичних курсах з «Аналізу музичних творів», «Музичної інтерпретації»; історико-музичних – з «Української музики», «Сучасної музики»; музичної критики, культурології та естетики для бакалаврів і магістрів вищих музичних закладів України. Основні положення дисертації можуть стати в нагоді молодим композиторам у творчих пошуках і вирішенні проблеми становлення власного стилю.

Апробація результатів роботи. Дисертація обговорювалась на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні аспекти дослідження були викладені у доповідях на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (м. Харків, 04.02.2013); «Барокові шифри світового мистецтва» (м. Харків, 03-04.10.2015); «Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації» (м. Київ, 31.10-01.11.2015); «Музичне мистецтво і культура: Захід – Схід» до 20-річчя Національної академії мистецтв України (м. Одеса, 05-07.12.2016); «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» до 100-річчя Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (м. Харків, 16.02.2017); «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність» (м. Одеса, 24-25.04.2017); «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва», ХНУМ імені І. П. Котляревського (м. Харків, 16.02.2018); «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (м. Харків, 22.02.2019); XXVIII Міжнародні наукові читання пам'яті Л.С.Мухаринської (1906-1987) і Міжнародний форум етнокультур, Білоруська державна академія музики (м.Мінськ, 1-5 квітня 2019); Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», ХДАК (м. Харків, 21-22 листопада 2019); Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація в питаннях та відповідях», ХНУМ імені І. П. Котляревського (м. Харків, 15-18.01.2021).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 6 публікацій, з них 3 – у фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 – у періодичному виданні «Вісник ХДАДМ», 1 – у періодичному виданні Білоруської державної академії музики, 1 – у періодичному виданні USA American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS), що відображається у вітчизняних базах даних і розміщується в наукометричній базі *Index Copernicus*.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів з 10 підрозділами, Висновків, Списку використаних джерел, що налічує 225 позиції (20 сторінок) та Додатків. Загальний обсяг дисертації – 285 сторінок, з них основного тексту – 169 сторінок.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЯ ВИВЧЕННЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

1.1. Постмодернізм у музикознавчому вимірі: історіографія

Мистецтво, культура, наука третього десятиліття ХХІ-го сторіччя продовжують своє буття в ситуативному полі постмодернізму – найбільш багатовекторному, об'ємно-глибинному, складному і, водночас, поверхово-всеохоплюючому періоді серед усіх попередніх культурно-історичних епох. Весь світ, без виключення, продовжує жити – свідомо чи несвідомо – в «умовах постмодернізму»; сфери людської діяльності рухаються по його численних орбітах. При цьому чіткого визначення постмодернізм не отримав і до сих пір; хоча кожен дослідник – філософ, культуролог, мистецтвознавець, науковець – прагне по-новому осмислити унікальність постмодерністичного феномену і винайти його інші грані і прояви, розтлумачити якнайточніше це явище.

Звертаючись до творчості сучасного митця, неодмінно постає питання, так чи інакше пов'язане із співвідношенням його мистецької діяльності із «духом часу» (так часто називають постмодернізм) і, відповідно, рівнем новаторства та взаємодії (розриву чи збереження-трансформації) з традицією. Саме з цих позицій буде розглянуто творчість *українського композитора Олександра Щетинського*. Процес формування його творчих принципів розпочався у 80-ті роки ХХ століття, а їх кристалізація, відшліфовування продовжується і донині. Отже, вказані часові межі композиторського становлення не просто збігаються з розвитком постмодернізму: дослідивши творчу еволюцію О. Щетинського, можна скласти уявлення про ситуацію постмодернізму в українській музиці, з'ясувати поняття вітчизняного музичного авангарду і поставангарду та виявити їх специфічні риси в контексті європейських традицій. До певної міри творчість О. Щетинського віддзеркалює рух постмодернізму.

Постмодернізм – концептуальна, популярна, іноді «модна» тема як наукових (філософських, літературознавчих), культурологічних, мистецтвознавчих, так і музикознавчих досліджень. За останні тридцять років поняття постмодернізму не тільки не втратило своєї актуальності, але й збагатилось уточненнями, розширилось за рахунок міждисциплінарних зв'язків та взаємодії наукових теорій. Віддаляючись у часі від років появи постмодернізму і моменту його усвідомлення науковцями і митцями, поступово прояснюються і чіткіше вимальовуються риси сучасної нам доби (яку можливо пізніше буде прирівняно до одного з епохальних стилів), складається майже повна картина під назвою «постмодернізм».

Ступінь вивченості явища постмодернізму достатньо висока і широкоохватна. Коротко нагадаємо історію його досліджень, яка відображена в усіх без виключення естетико-філософських, мистецтвознавчих, культурологічних працях, присвячених постмодернізму, або певним чином пов'язаних із ним.

Найбільш повне обґрунтування постмодернізм отримав у літературознавстві, мовознавстві; паралельно – у філософії та естетиці; лише потім – у мистецтвознавстві, і нарешті в музикознавстві. Така послідовність осмислення нових тенденцій, які почали виявлятися у 60-ті роки ХХ ст. (хоча єдина точка зору з приводу точного десятиліття початку періоду постмодернізму відсутня), на наш погляд, свідчить про ступінь розвитку кожного виду мистецтва на момент виникнення ситуації постмодернізму, пережиті ним (мистецтвом) кризи, виокремленість, рівень заглиблення в себе і знаково-семантичну специфіку в контексті авангардних напрямків.

З цих позицій література і філософія представляють найбільш усталені системи, що, не зважаючи на перипетії і потрясіння ХХ століття, не зазнали значних перепадів у своєму розвитку, подібно до музичного мистецтва, яке пережило дві хвилі авангарду, кардинальні мовні зміни та радикальні експерименти в жанрово-композиційній і стильовій площинах. Безумовно, в країнах, що опинились під тиском тоталітарних режимів страждали всі

мистецтва, включаючи і філософію, і літературу. Переривання традиції модернізму в 30-х роках ХХ ст. відбивається потім у спробі її відновлення, що нашаровується на більш новітні тенденції, сформовані в бесперервному русі розвитку мистецтв, як це було, наприклад, в США, Франції, Великобританії. Але література і філософія, оперуючи усталеними парадигмами (вербальності в літературі; мислення і пошуку істини в філософії), вираженими словом та мовними конструкціями, швидше входять у звичний напрям розвитку відповідно часу, ніж мистецтва, яким потрібний довший період осмислення нових здобутків, налагодження зв'язків з традицією, ретельніший відбір новаційних мовних, структурно-композиційних елементів.

Можливо через таку специфіку виникають розбіжності в часовому неспівпадінні проявів постмодернізму в літературі, філософії і музичному мистецтві, і відповідно в науково-теоретичному осмисленні рис новітньої доби.

Музикознавство, будуючи власні теорії і визначаючи постулати постмодернізму, використовує фундаментальну базу понять літературознавства, лінгвістики і філософії, де склались певні засади постструктуралізму (французька школа), деконструктивізму (американська школа), постмодернізму (в світовому масштабі) і спирається на власну струнку методологічну систему.

Самодостатньо-специфічної теорії постмодернізму як такої в музикознавстві не існує. Всі дослідження з цього питання мають «транскультурний» (використовуючи термін Т. Гуменюк «постмодернізм як транскультурний феномен») характер і задіюють термінологію, концепції гуманітаристики в цілому. Осмислення музичного постмодернізму саме на межі наук актуалізує нові або оновлені напрямки в музикознавстві: музичну герменевтику, музичну семантику та семіотику, теорію музичного змісту. Між появою і розвитком музичної герменевтики і семантики є арка, аналогічна модернізму-постмодернізму: перші розвідки були зроблені в

першій половині ХХ ст., отримали продовження в останній третині ХХ ст. (у музичній герменевтиці – дослідження німецьких науковців Г. Кречмара, А. Шерінга, К. Дальхауза, Х. Еггебрехта, росіян Т. Чередниченко, М. Бонфельда; в галузі семантики – Б. Асаф'єва, француза А. Даньєлу, чеха В. Карбузицького та б.ін.сучасних російських¹ і українських науковців), і залишаються актуальними в світовій музикології і донині.

Під впливом лінгвістичної семіотики (філософії Ч. Пірса, структурної лінгвістики Ф. де Соссюра) на ґрунті структуралізму виникає музична семіотика як науковий напрям в європейському музикознавстві. Вузька спрямованість семіотичного аналізу, деякий схематизм по відношенню до елементів і рівнів музичної мови породжує поєднання семіотики з герменевтикою, семантикою. «Лінгвосеміологічний» аналіз музичного тексту як знакової системи має перебільшену теоретизацію і породжує крім схематизації, за висловом Л. Акопяна, «дроблення наративу на моменти, штучно вихвачені з живого потоку музичного мовлення» [1, с. 502].

Але окремі елементи семіотики, наприклад, триада Ч. Пірса «ікон-індекс-символ» часто застосовуються у сучасних музикознавчо-семантичних дослідженнях. Наприклад, В. Холопова у власній теорії музичного змісту три його види ототожнює з цією триадою, де ікон – «емоційний знак» в музиці, індекс – зображальність, символ – «представлений у вигляді музично-риторичних фігур, лейттем, цитат, монограм композиторів, різних чисел та б.ін.» [169, с. 34]. За названими трьома напрямками науковець пропонує аналіз різних рівнів музичного мистецтва (їх нараховується 9).

Прикметно, що саме за періоду постмодернізму музикологія максимально розширює методологію і напрями аналізу сфери існування як музичного твору (від створення, видів інтерпретації і психології слухацького сприйняття до багаторівневості музичного тексту), так і музичного мистецтва

¹ Див. статтю В. Холопової [169].

в цілому, наближаючись до осягнення сутності невлених граней музичного творіння.

Осмислюючи явище постмодернізму, неодмінно виникає думка про дивні риси цього культурно-естетичного феномену: *неосяжність* – через зближення сучасного світу і відкритість-з'єднання всіх культурних епох у короткому історичному проміжку часопростору; *складність* через особливу множинність і багатовекторність творчої діяльності сучасної людини. Розшифрований геном людини і грандіозний розмах мистецьких експериментів – дві сторони в пошуках відповіді на вічне платонівське-сковородинівське питання «Що є істина?».

Якщо до історіографії постмодернізму застосувати поняття «дерево» – як символу «дерева життя» і логіки розвитку світобудови (введене Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі для визначення лінійної ієрархічної організації разом з іншим поняттям – різомою – клубнем як символом поліморфності, відмови від логоцентризму західного світу), то коренями дерева є «класичні» фундаментальні праці, що в подальшому стануть теоретико-методологічною основою всієї сучасної гуманітаристики періоду постмодернізму. Це вчення філософів-постструктуралістів: Ж. Дерріди, М. Фуко, Ж. Дельоза, Ю. Крістевой; психоаналітиків Ф. Гваттарі, Ж. Лакана; літературознавця-постструктураліста Р. Барта (значний вплив на формування французького постструктуралізму відіграла теорія художнього (поетичного) мислення М. Гайдеггера); представників деконструктивізму Йельської школи (послідовників Ж. Дерріди); праці семіотика Ю. Лотмана, теорія роману і концепція поліфонізму М. Бахтіна; нарешті, теорії та дослідження філософів і літературознавців власне постмодерністів: І. Хассана, Кр. Батлера, Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Бодрійяра, Ю. Хабермаса, В. Вельша, І. Пригожина та б.ін., які, використовуючи базу постструктуралізму і деконструктивізму, обґрунтували засади постмодернізму як загального культурно-мистецького явища кінця ХХ століття. За висловом І. Ільїна, «постмодернізм синтезував теорію постструктуралізму, практику літературно-критичного аналізу

деконструктивізму і художню практику сучасного мистецтва, і спробував обґрунтувати цей синтез як “нове бачення світу”» [61, с. 199].

«Гілля» і «листя» постмодерністичного «древа» – це всі інші дослідження, в основному мистецтвознавчі, побудовані на відправних фундаментальних засадах постмодерністичних теорій і вчень, в яких переплітаються літературне філософствування і філософія як «особливий літературний жанр» [127, с. 622], а також праці з естетики, культурології, музичної соціології, твори письменників, літературно-філософські опуси (У. Еко, Х.Л. Борхеса, Г. Гессе, Т. Адорно), власне митців-композиторів (В. Мартинова) та ін.

На теренах українського і російського простору гуманітаристики ґрунтовні дослідження, присвячені виключно постмодернізму, представлені працями І. Ільїна «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм», «Постмодернизм. Словарь терминов», Н. Маньковської «Париж со змеями» (введение в эстетику постмодернизма), «Эстетика постмодернизма», В. Волкова «Постмодерн и его интерпретации», Д. Затонського «Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств», Р. Харчук «Сучасна українська проза: Постмодерний період» та ін.

Не зважаючи на невелику кількість подібних вузькоспрямованих праць, осмислення постмодернізму, його проявів і специфіки відбувається в численних статтях і дисертаційних дослідженнях естетичного, культурологічного та філософського спрямування, літературознавства і лінгвістики (і це є найоб’ємніший масив науково-дослідного матеріалу).

Сучасне українське музикознавство має в своєму доробку наукові обґрунтування постмодернізму; його засадничі теорії представлені в докторській дисертації Т. Гуменюк «Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз» [33], у монографії О. Берегової «Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ-ХХІ століть» [14], кандидатських дисертаціях: Т. Боднарчук «Постмодерністські тенденції у сучасному

українському мистецтві» [18], І. Чернової «Музичне виконавство в ситуації постмодернізму» [179], Т. Дубровного «Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського у стилетворчих процесах другої половини ХХ століття» [45], І. Навоєвої «Українська хорова та вокально-ансамблева творчість у контексті стильової нео-готики пост-постмодерну», С. Балакірової «Естетика музичного постмодернізму (на матеріалі творчості К. Штокгаузена і М. Кагеля)» [10]; з проблематикою постмодернізму пов'язані докторські дисертації: О. Козаренка «Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку» [75], Б. Сюті «Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х-1990-х років» [156], кандидатська дисертація Ю. Грібіненко «Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності» [29]. Питання постмодернізму торкаються: Л. Кияновська в монографії «М. Скорик: людина і митець» [67] та в статтях, присвячених Галицькій композиторській школі, зокрема В. Камінському [69]; А. Ільїна – в статтях про творчість В. Сильвестрова [62]; а також О. Зінькевич [56], Д. Дувірак [46], С. Павлишин [123], І. Коханик [86], С. Шип [186] та ін. Відштовхуючись від поширеного «класичного» набору термінологічних понять постмодернізму, названі автори не тільки додають власні трактовки і визначення цьому явищу, але й сприймають його крізь призму національної культурної традиції, окреслюючи парадигму українського постмодернізму.

Серед численних – найбільш поширених і повторюваних – означень постмодернізму (з погляду на його сутністний бік) і в українському, і в російському мистецтвознавстві переважають метафоричні (рефлексивні). Наприклад, у Н. Маньковської постмодернізм – «це транскультурний і мультірелігійний феномен, що передбачає діалог на підставі взаємної інформації, відкритість, орієнтацію на багатоманітність духовного життя людини» [100, с. 94], «постмодернізм – ознака сучасного світосприйняття, хоча далеко не все сучасне потрапляє в його культурну ауру» [100, с. 98]; у Т. Боднарчук – це «феномен свідомості» [18, с. 8]; у І. Ільїна – «стиль

письма», «...вираження... особливої “постмодерністичної чутливості” – специфічного постмодерністського менталітету. В результаті, постмодернізм став осмислюватись як вираження “духу часу” в усіх сферах людської діяльності» [61, с. 202]. Цікава метафора запропонована О. Соколовим: музичний постмодернізм як «проблема договороування традиції, яка вичерпується» [151, с. 14]. «Договоруванню» вторить ідея У. Еко про переосмислення постмодернізму [195].

М. Висоцька і Г. Григор'єва зауважують, що постмодерн – це «специфічна ментальна проекція, багатоскладовий комплекс уявлень, який охоплює широке коло феноменів матеріального і духовного життя, що в сукупності формує поняття постцивілізації» [22, с. 12].

Українські музикознавці, використовуючи теоретичну, категоріальну основу західноєвропейських досліджень постмодернізму та спираючись на фундаментальні праці радянських і російських музичних теоретиків, доповнюють і розширюють епістемологію унікального явища; і, як зауважила С. Балакірова, сприяють «інтегруванню української естетичної думки в загальноєвропейський простір та визначенню ролі та місця українського музичного постмодернізму в контексті європейської культури» [10, с. 3]. Так, Т. Гуменюк стверджує, що постмодернізм – «це і концепції, і практика, і цілий набір стильових прийомів не тільки локальної дії, а й усього періоду» [33, с. 14]. Н. Шерстюк, розглядаючи постмодерн як особливу ситуацію в культурі, приходять до висновку, що «постмодернізм виступає конструктивною концепцією постсучасності» [185, с. 411].

На наш погляд, найбільшу цінність у названих вище дослідженнях мають «версії» (Козаренко) саме українського постмодернізму, в ситуації якого відбувається становлення незалежної України. Слід зауважити, що музикознавці галицької школи найбільш точно визначили певний комплекс специфічних рис українського постмодернізму. Так, О. Козаренко, досліджуючи генезу національної музичної мови, доходить наступного висновку: «постмодерністичний акцент українського неоавангарду 60х років,

що виявляється у запізнілому, компресованому та інтерпретуючому проходженні новітніх технік, порятував національний музичний семіоз від катастрофічних “розривів”, афетичного заперечення комунікаційних властивостей музики, що притаманне для європейського “класичного” авангарду». І далі: «Невблаганній і прогресуючій ентропії музичної матерії (спричиненої “вибухом” звукового універсуму), постмодернізм протиставляє стабілізуючу, підкреслену причетність до традицій (зокрема національних)» [75, с. 28].

На думку галицького дослідника, відкритість естетики постмодерну дала можливість природньому співіснуванню різних явищ, таких як «український музичний неоавангард і рудименти тоталітарного соцреалізму, “нова фольклорна хвиля” і мутаціювання в бік поміркованішої стилістики (“новий традиціоналізм”)» [там же].

Передбачення «модерних музично-семіотичних тенденцій» О. Козаренко знаходить у «мовному каноні» М. Лисенка, а саме в таких його проявах як: «децентралізація ладу, оновлення гармонії на основі народних ладів, етнохарактерне голосоведення, зацікавлення старовинними формами і жанрами, загострений діалогізм лексики, що немов передбачив “стильову гру” модернізму, появу низки нео-стилів, явищ полістилістики» [75, с. 22]. «Постмодерністичний акцент» підкреслено в «інтертекстуальному типі музичного комунікату композиторів “львівської школи”» [75, с. 23]. Не можна не погодитись із баченням дослідника спадкоємності, генетичної єдності між модернізмом і постмодернізмом, «двома ніби взаємозаперечуючими (а насправді взаємодоповнюючими) полюсами мовотворення», представленими паралелями: «лінгвістичною свідомістю» творчості композиторів першої третини ХХ століття та «постмодерністичними інтертекстуальними іграми у В. Сильвестрова, М.Скорика, О. Криволапа» [там же].

Нарешті, О. Козаренко подає «дві версії українського постмодерну»: стильову всеядність музичної мови М. Скорика «із свідомим “заниженням”

загального стилю вислову, тотальною іронією» і мовний комунікат В. Сильвестрова, який слугує «знаком одужання музичної свідомости, відчайдушною спробою подолання інерції дальшої ентропії музичної матерії через актуалізацію традиційних понять здорової логіки та сприйняття (таких як симетрія, мелодизм, фонічна краса)» [75, с. 29].

Інший галицький музикознавець, Т. Дубровний, досліджуючи фортепіанну музику А. Кос-Анатольського, визначає «мовностильову матрицю українського музичного постмодернізму», який представлений «низкою мовностильових кодів („неоромантичний”, „етнічний”, „авангардний” та „синтетичний”)» [159].

Також цікавою є паралель, проведена О. Козаренком між бідермаєром і українським світовідчуттям. На думку музикознавця, бідермаєр і його відповідність «кордоцентризмові» української психічної структури виступає «як актуальна стильова парадигма української музики»; бідермаєр «проріс у різних верствах культури, щоб знову несподівано зазеленіти в українському постмодернізмові, надаючи йому «людського», гуманного обличчя» [74, с. 87]. Чуттєвість, релігійність, «домашність» – «стильове обличчя бідермаєру», яке протистоїть «поставангардному пуританству “дармштадського” штибу» [74, с. 88].

Т. Дубровний теж зауважує, що «відвертий ліризм, не приховуваний романтичний пафос фортепіанної музики Кос-Анатольського, що сприймався певним анахронізмом в умовах неоавангарду 60-х років, передбачив характерні риси т.зв. „синтетичного” канону, позначеного поверненням до традиційних основ музичного мистецтва (виразної мелодики, окресленої ладо-гармонії, традиційних жанрових втілень) на межі ХХ-ХХІ століття» [159]. Про «присутність романтичного “гену” в національно-стильовій формулі українського мистецтва» пише і О. Зінькевич [55, с. 104].

Але існує й інший погляд на українській постмодернізм. Наприклад, Т. Гуменюк говорить про «канон “великого” європейського модернізму», який «відводить вторинну роль культурній практиці такого типу, як, скажімо,

український модернізм<...>Натомість постмодерністська інтерпретація модернізму передбачає відкриття нового культурного простору з перспективи периферії, маргіналії, меншості, тобто з перспективи “іншого”, через врахування автономних моделей розвитку» [33, с. 26]. Авторка визначає «такі ознаки української модерності, як “філософія серця”, єдність морального і естетичного в мистецькому відображенні, національно–романтичний ідеалізм, культурно–народницький рух», що «варіюють (разом з іншими “модернізмами”, що маловивчені Європою і світом, і все ще є маргінальними відносно центру модерністських рухів) логоцентристську модель свідомості та сам тип європейського історизму в українській, а, відтак, в будь-якій національній суспільності» [33, с. 25].

Т. Боднарчук визначає «вітчизняний варіант постмодерністської концепції», відводячи йому роль «вторинності національного постмодернізму». При цьому дослідниця окреслює наступні риси українського постмодернізму, які полягають в: «особливій *багатовимірності*, яка дозволяє співіснувати в межах однієї композиції декільком постмодерністським образним опозиціям; *багаторівневісті*, при якій принципи постмодернізму функціонують на рівні семантики, стилістики і драматургії музичного твору; *етичному вимірі* ідей постмодернізму у національній музиці; *християнізації* сучасної музичної культури, що проявляється у значному посиленні інтересу до духовних жанрів і релігійної тематики та у музичному відтворенні ідей екуменізму» [18, с. 13].

Слід зауважити, що в українській гуманітаристиці осмислення постмодернізму рухається в двох напрямках. Один несе відбиток есхатологічного характеру (що особливо гостро втілено в сучасній українській літературі), коли постмодернізм представляється як кризове явище, феномен «цивілізації кінця»; запозичений із західної теорії і практики, яка є (за О. Пахльовською) «історизована, діахронна», і, навпроти, «східноєвропейська – позаконтекстуальна <...> тобто експлуатує найбільш видиму, найлегшу, “експортну” частину феномена. Схід Європи змушений

клонувати супертехнологізоване, глобалізоване, всуціль інформатизоване суспільство розвиненого капіталізму на Заході» [126]. Кінець цивілізації Україна пережила в момент техногенної аварії у Чорнобилі, і ця подія стала в деякій мірі реалізацією західної теорії *fin de siecle*.

Подібні вислови зустрічаємо в дослідженні Т. Чернової: «Постмодернізм, як глобальний вираз екзистенційного стану духу останньої третини ХХ ст., започатковує нову рефлексію культури, коли ланцюг інтерпретацій межує з безконечністю <...> Мотиви системної кризи звучать у творах практично усіх мислителів і митців минулого сторіччя, хоча їх тональність різна, варіюється в діапазоні від трагічного до трагікомічного і, нарешті, ексцентрично-маскарадного. Відчуття крихкості та унікальності людського життя, незахищеності спільного дому, химерності та абсурдності будь-яких бар'єрів, кордонів детермінує перехід до нового світобачення, трансформуючи формулу антропоцентризму у парадигму антропокосмізму» [179].

Інший погляд на постмодернізм відрізняється більшим «спокоєм», має характер мудрого очікування зміни або трансформації історико-культурної парадигми. Д. Затонський говорить про постмодернізм наступним чином: він «є тим, чим тільки і міг бути: а саме – симптомом краху сучасного світу і одночасно – найнижчою точкою ідеологічного штилю після дев'ятого валу. Втім, скоріше, між двома валами – минулим і прийдешнім. Бо “кінець історії” виключено» [53]. Цей вислів суголосний думці У. Еко, який представляє постмодернізм як завершення чергового циклу культурно-історичної доби, коли на зміну «ситуації авангарду» приходять «ситуація постмодернізму»: «настає межа, коли авангарду (модернізму) далі йти нікуди, тому що він досяг створення метамови, яка описує неможливі тексти (що є концептуальним мистецтвом). Постмодернізм – це відповідь модернізму: якщо минуле неможливо знищити, бо його знищення веде до німоти, його треба переосмислити, іронічно, без наївності» [195].

Переосмислення минулого породжує в музичній творчості новий тип універсализму, який поєднує непеєднуване, підсумовуючи хід музичної історії. Автори «Теорії музичної композиції» доходять висновку, що постмодернізм, «відображуючись у метаісторичному стилі мистецтва і музики», предстає як «універсальний метод художньої творчості» [161, с. 27]. Тобто, рівень «спадкоємності» постмодернізму після попередніх епох всеосяжний, особливо в музиці, де пара-опозиція «традиція-новаторство» позбавляється протиставлення; а постмодернізм розширює принципи модернізму. На думку композитора і педагога В. Тарнопольського, «нова ідея постмодерна після періоду “чистого структуралізма” полягає в усвідомленні того факту, що насправді ми не в змозі забути всю історію нашої культури, що правильний, але абстрактний матричний аналіз не зможе замінити наші дуже недосконалі культурно-антропологічні слабкості...» [63].

Еволюцію постмодернізму, етапи, що призвели до його появи дослідники представляють неоднаково. Ключовим моментом постає співвідношення «модернізм-авангард». Наприклад, Т. Гуменюк пропонує методологічну схему “Передмодерн – Модерн – Постмодерн”, де «Модернізм і авангард співпадають у своєму логічному початку, в момент народження. <...> Модернізм – те, що охоплюється історичними межами модернізму; авангард – найостанніше, нове в модернізмі, душа мистецтва, його рушій. Авангард як явище інакшої, аніж модернізм, природи – поза модернізмом, але авангард як історичний, приналежний модерністській добі феномен повністю належить їй і нею обмежується» [33, с. 11].

М. Висоцька і Г. Григор'єва трактують постмодернізм як «вихід авангарду» в тріаді модернізм – авангард – постмодернізм [22, с. 11].

В Енциклопедії сучасної України знаходимо цікаве визначення: «чистий» авангардизм і *авангардо-постмодернізм*» [47].

Г. Єрмілова, досліджуючи візуальні види мистецтва постмодернічної доби, виокремлює три етапи авангарду, і в III-му етапі (кінець 1940-х-1960-і роки), «коли авангардизм “академізується” <...> модернізм частково вбирає і

пізній авангард, і ранній модернізм, являючи собою деяку проміжну ланку» [48]. Н. Маньковська протиставляє авангардизм і постмодернізм: «Авангардистському спрямуванню на новизну протистоїть прагнення включити в орбіту сучасного мистецтва весь досвід світової художньої культури шляхом її іронічного цитування» [100, с. 6].

Дійсно, межа між модернізмом і авангардизмом дуже тонка. З одного боку, модернізм вбирає в себе всі новації ХХ ст. до 60-70-х років – до моменту зміни культурної парадигми (наведемо вислів Д. Затонського: «Модернізм мав авангардне крило» [52, с. 29]); і тут слід розрізнити модернізм як період в світовій культурі до кінця 20-х рр. ХХ ст., і модернізм як явище, під знаком якого пройшли новітні мистецькі процеси минулого століття. Авангард, авангардизм пов'язаний напряму із прагматикою (співвідношенням знаково-семантичної системи мови і, наприклад, слухачів), тобто реакцією, комунікацією слухача і музичного твору. За висловом М. Шапіра засоби авангарду «засновані на порушенні “прагматичних правил”: в авангарді суб'єкт і об'єкт творчості припиняють виконувати своє пряме призначення»; і далі: «неестетичний об'єкт може виступати в естетичній функції» і навпаки. [134, с. 13] Мета таких дій – вразити, шокувати без глибокого розуміння сутності задуму.

З іншого боку, ступінь радикалізації й експериментів з музичними параметрами середини ХХ ст. виокремлює період, за яким закріпились назви «музичний структуралізм», «авангард другої хвилі» (Дармштадтська школа). Відповідно, теоретичні обґрунтування небачуваного раціоналізму в музиці потребували пошуку його витоків, «точки відліку», якою став метод А. Шенберга, а пізніше серійність і пуантилізм А. Веберна. Хоча в музиці нововіденців, створеної на основі додекафонії, реалізуються класичні принципи формотворення і поліфонічні прийоми роботи з тематичним матеріалом, що узгоджується з європейським неокласицизмом даного періоду. (Можна зробити припущення, що відмежування авангарду, його виокремлення і визначення двох його хвиль з'явилося в російському та

українському мистецтвознавстві внаслідок пострадянської інерції сприйняття західноєвропейських мистецьких процесів і «таврування» авангардистських тенденцій).

Логічним, на нашу думку, представляти постмодернізм як розширення принципів модернізму, без їх протиставлення. Тоді закономірним виявиться продовження в останній третині ХХ ст. традиції неокласицизму, яка матиме розгалуження на необароко, неоромантизм, а ідея полістилістики і стильового плюралізму виникне на підготовленому ґрунті.

Цікаво, що сучасні композитори глибоко й осмислено сприймають музичні процеси, підкреслюючи органічність історичного руху. Звідси діалог, гра з минулим стають магістральними в їх творчості. Наведемо вислів В. Тарнопольського про те, що слід «майстерно продовжувати саме ту “шахову партію”, яку було розпочато задовго до нас. У процесі цієї гри відбуваються “розломи” і революції, від основної її гілки відбруньковуються нові самостійні види і форми, але найглибинніші, фундаментальні принципи мистецтва взагалі-то залишаються незмінними» [63].

Нарешті, якщо модернізм має більш цілісну «організацію», існує в «єдиному смисловому культурному полі» [48], то феномен постмодернізму – в його одночасній множинній дрібності різнорівневих елементів: прийомів, технік, стилів, сюжетів, смислів, текстів, форм. (Наведемо вислів Ю. Андруховича з його роману «Переверзія»: «Що поробиш? Стонадцять племен влаштували собі довічний карнавал у наших генах»²).

Іншими словами, величезний масив дослідницького матеріалу – це теж свого роду відкритий метатекст, який ніколи не буде дописаний, тому що постмодернізм – це «щось на кшталт уламків розбитого дзеркала троля, які потрапили в очі всій культурі, з тією лише різницею, що ці уламки нікому не завдали особливої шкоди, хоча багатьох збили з пантелику» [134, с. 223].

² До речі, постмодернізм найдужче «захопив» українську сучасну літературу, маючи в її попередній історії свої зерна: фантазмагоричність М. Гоголя і М. Булгакова, вертепну карнавальність І. Котляревського; і в українському літературознавстві є найбільш дослідженим.

В українській музиці, яка переживала своє бурхливе становлення у 20-ті роки ХХ ст., модернізм найдужче проявився у захопленні О. Скрябіним; композитори Харкова (В. Борисов, Д. Клебанов, М. Коляда), Києва (Б. Лятошинський, Л. Ревуцький) активно перетворювали «скрябінізм» і почасти рахманіновський стиль. На цьому тлі виокремлюється творчість В. Косенка, відомого як продовжувача романтичних тенденцій, але у якого ми знаходимо постмодерністське передбачення «гри стилями» у вигляді стильових алюзій у творі «11 етюдів у формі старовинних танців». Яскраво модерністичними були і ранні твори Ю. Мейтуса. Virізнялись опери Б. Яновського, музично-сценічне втілення і сюжет яких відповідали духу часу початку ХХ ст., а новий тип драматургії в них визначався настроєм, подібно до п'єс М. Метерлінка (на які орієнтувався Б. Яновський, називаючи їх «драми настрою»).

Фортепіанний цикл В. Косенка «11 етюдів у формі старовинних танців», ор. 19 являє яскравий приклад жанрового, стильового, технічно-виконавського синтезу нового рівня для української музики періоду модернізму. Найбільш цікавим і малодослідженим виступає саме стильовий бік твору, а саме, – його велика палітра різностильових алюзій. Через незвичне поєднання танцю і етюдів цей цикл по-своєму є унікальним в історії фортепіанної музики. Також оригінальності йому надають численні історико-стильові арки (паралелі), які, з одного боку, представляють європейські неокласичні тенденції; з іншого, композиторська «робота» з елементами чужих стилів у 20-ті роки ХХ ст. – це сміливий крок до постмодернізму початку ХХІ ст.

Перед сучасними українським мистецтвознавством стоїть актуальне завдання переосмислення вітчизняної композиторської спадщини як з позицій національної самобутності (і формування традиції), так і в більш широкому європейському контексті. На наш погляд, творчість Віктора Косенка заслуговує на об'єктивне вивчення без перебільшеного

акцентування на її національних народно-пісенних зв'язках та звуження кола сутнісних технічно-композиційних елементів.

Окремі дослідження українських музикознавців – Б. Фільц, О. Олійник, В. Клима – висвітлюють основні аспекти фортепіанної творчості В. С. Косенка: значну піаністичну технічність, лірико-романтичну образність, зв'язок із українською пісенністю, перевагу жанрів класико-романтичної фортепіанної музики, спадкоємність із традиціями, закладеними М. Лисенком, перевтілення впливів російської музики (О. Скребіна, С. Рахманінова). «11 етюдів у формі старовинних танців» трактовані як оновлений старовинний танцювальний цикл, в якому танці-етюди сповнені «українською за характером музикою» [163, с. 36]; цікаву стильову характеристику циклу – «романтичний неокласицизм» – знаходимо у В. Клима [72, с. 337]. У працях сучасних науковців (наприклад, у Л. Свірідовської) має місце розвиток аналітичних засад попередніх авторів («уточнена» романтична спрямованість музики В. Косенка, в котрій раз заявлено про «насичення циклу національною образністю й стильовими особливостями української музики» [147, с. 25]).

У статті Г. Ніколаї [116] фортепіанна творчість композитора вписана в загальну еволюцію розвитку української фортепіанної музики ХХ століття, яка характеризується рухом від романтичних тенденцій початку ХХ ст. через вплив модернізму та експресіонізму 20-х років, соцреалізму 30-50-х років до українського авангарду, нео-стилів і полістилізму межі ХХ-ХХІ ст. Також підкреслений вплив національної ментальності (та її відповідність естетиці постмодернізму) на «розвиток музичної мови, творчу індивідуальність композитора та жанрово-стильову динаміку» української фортепіанної музики.

Фортепіанний цикл В. Косенка виступає якісно новим твором з позицій перетворення різностильових елементів крізь «механізм» стильових алюзій.

Творчість Віктора Косенка, видатного композитора, неможливо уявити без виконавського аспекту його діяльності, яка, на жаль, не так часто

враховується дослідниками. Талановитий музикант мав абсолютний слух і грандіозну пам'ять, на що не раз вказували його учні, колеги, друзі. Якщо проаналізувати кількість зіграних Косенком концертів у період його концертних турне, то складається уявлення про величезний об'єм фортепіанного репертуару, яким володів український піаніст. Цей факт не міг не відобразитись у специфіці композиторської роботи митця. Тим більше, що «11 етюдів у формі старовинних танців» були написані у 1928-1930-х роках, зразу після концертного періоду і стали вершиною опрацювання і переосмислення європейських фортепіанних традицій. Зближення п'єс циклу із українським фольклором (про яке так багато сказано, починаючи від радянського періоду) дуже опосередковане; навпроти: кожен етюд-танок – це присвята-данина (своєрідний омаж) певному композитору, цілій школі, епосі, і навіть окремому показово-символічному фортепіанному твору. При цьому кожна п'єса циклу має присвячення родичам або близьким людям композитора.

Звернення В. Косенка до жанру старовинної танцювальної сюїти відображує загальноєвропейську неокласичну тенденцію ідеалізації минулого (найхарактерніший приклад – «Гробниця Куперена» М. Равеля, 1917 р.). Порівнюючи «11 етюдів» із «Українською сюїтою у формі старовинних танців» М. Лисенка, звернемо увагу на більш вільну романтичну трактовку сюїти українським класиком, народно-пісенну (цитатну) основу тематизму, «вписаного» через класичні прийоми розвитку в межі європейських форм (традиція, що органічно увійшла в українську симфонічну музику). В. Косенко використовує основу барочної сюїти, але цей «кістяк» обростає і доповнюється додатковими і вставними танцями між сарабандою і жигою: *гавот-алеманда-менует-куранта-сарабанда-бурре-гавот-рігодон-менует-пассакалія-жига*. Серед вставних етюдів-танців пассакалія виокремлюється у самодостатній «цикл в циклі»; введення саме цієї великої поліфонічної форми свідчить про особливу увагу композиторів ХХ ст. до трактування пассакалії як частини твору.

В кожній з 11-ти п'єс циклу крім зовнішніх метроритмічних і темпових жанрових танцювальних ознак є технічні завдання, обумовлені в певній мірі заявленими стильовими посиленнями. Перша назва в циклі «етюди» втілюється через всі відомі технічні прийоми; 11 етюдів – своєрідна енциклопедія фортепіанної техніки.

Які ж елементи стають семантично важливими в кожному етюді-танку і які створюють певні стилістичні алюзії? Це – фактура, мелодичні і гармонічні звороти, ладотональність і навіть окремі акорди.

Гавот (№ 1) Des-dur – вступ до циклу – алюзія на Преамбулу з «Карнавалу» Р. Шумана. Про це свідчить бемольне коло тональностей в крайніх розділах, акордова фактура, октавні імітації.

Алеманда (№ 2) b-moll відсилає до органної музики німецької традиції, зокрема, в стилі М. Регера: дублювання голосів, органні «педалі», контрапунктична перестановка голосів у середньому розділі.

Менует (№ 3) G-dur – алюзія на стиль Й. Брамса: поєднання ліричності із *quasi* угорськими пунктирними ритмами, квадратність побудов, органні пункти, в репризі ускладнення фактури підголосками.

Куранта (№ 4) e-moll – своєрідна данина стилю П. Чайковського: приховане двоголосся в основній темі на тонічному органному пункті, ланцюг гармонічних зворотів та відхилення в середній частині, тематична повторність, гармонія Чайковського (альтерована S, як в п'єсі «Баба Яга» в тій же тональності *e-moll*) в репризі у темі середньої частини, coda на T-D басу. У Куранті також виникають асоціації і з творами Е. Гріга (пригадаймо Сонату *e-moll*, «Поетичні картинки»).

Сарабанда (№ 5) a-moll відтворює стилістику німецької органно-клавірної школи (Бах, Бетховен, Брамс): насичена фактура з опорою на хоральність, гармонія зі зменшеними септакордами, характерні ритмічні фігури з передйомами. Сарабанда в цьому циклі має драматично-величний характер (і не є ліричним центром сюїти, як у І. С. Баха).

Бурре (№ 6) A-dur – алюзія на стиль клавесинної музики, зокрема Д. Скарлатті, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперена: прозора фактура з двоголосною основою, короткі мотиви і їх повтори, «альбертієві» басы, характерна для старовинної музики форма *Da Capo*.

Гавот (№ 7) h-moll – стильовий «портрет» самого автора – В. Косенка. Рух подвійними терціями, секстами, ускладнення фактури підголосками, характерні секвенції створюють загальний м'який ліричний настрій. У цій п'єсі багато спільного із особливою наспівністю, яка притаманна українській музиці взагалі.

Рігодон (№ 8) C-dur відсилає до Рігодону з «Le Tombeau de Couperin» М. Равеля, в першу чергу через тональність *C-dur*, метроритмічну чіткість. Але танок В. Косенка набуває більшої масштабності, розмаху, ніби продовжуючи задум французького композитора.

Менует (№ 9) Es-dur – це алюзія на стиль Ф. Шопена, зокрема на його найпопулярніший твір – Ноктюрн *Es-dur*. Не тільки тональність, але й мелодична вершина на терцієвому тоні «g» і сама децима «es-g» в крайніх голосах зразу ж настроюють на шопенівський «лад». Яскравими спільними стильовими елементами виступають поліритмія, мелізматика, хвилеподібний рух і виразність мелодичної лінії; навіть віртуозна *Cadenza* в кінці 1-го розділу подібна до каденції шопенівського ноктюрну.

Пассакалія (№ 10) g-moll – кульмінація етюдно-танцювальної сюїти. Це є грандіозний цикл з 38-ми варіацій, який має власну драматургію і насичений стильовими «екскурсами». Тональність, секвенційна основна тема – данина знаменитій Пассакалії *g-moll* Г. Ф. Генделя. На перший план в Пассакалії виходять технічно-фактурні прийоми, які репрезентують всі відомі віртуозні стилі піанізму: Ф. Ліста, Р. Шумана, Ф. Шопена, Й. Брамса, С. Рахманінова, П. Чайковського, а також токатність як відмінну рису піанізму ХХ ст. Середній розділ Пассакалії (*G-dur*) – варіації XIX-XXIV – представляють просвітлену хоральність в бетховенському дусі. У цьому

етюдів В. Косенком зібрана «енциклопедія» всіх видів фортепіанної (ширше – органно-клавірної) техніки.

Жига (№ 11) d-moll-D-dur – написана в стилі С. Рахманінова. Енергія та цілеспрямованість руху, широта фактури, «дзвоновість», піднесена мажорна урочистість завершального розділу викликає асоціації із етюдами-картинами та музичними моментами легендарного піаніста і композитора.

Композитор-лірик, послідовник романтизму В. Косенко «віртуозно» переосмислює європейські традиції в контексті української фортепіанної музики. В той же час, твір «11 етюдів у формі старовинних танців» представляє неперевершений зразок стильового синтезу нового рівня. Сильові ремінісценції і алюзії етюдів-танців – прообраз ситуації постмодерну в українській музиці межі ХХ-ХХІ століть з характерною грою стилями, використанням «чужих» елементів, інтертекстуальністю. Ця тенденція знайде продовження в творчості О. Щетинського; зокрема у симфонічних творах «Земля Франца Йозефа», «Симфонічні портрети», Рекіємі, в яких вибудовується нова стильова парадигма.

1.2 Авангард-поставангард: основні віхи розвитку в українській музиці

Для розуміння складних процесів сучасної музичної культури необхідно окреслити категоріальний зміст основних понять, що активно застосовуються у мистецтвознавчій та музикознавчій практиці ХХІ ст.

По-перше, це стосується поняття «авангард» (з фр. *avantgarde* – передовий загін), що виникло на початку ХХ ст. і у 20-х роках починає використовуватися в критиці, літературознавчих та мистецтвознавчих роботах. І лише після 1945 року термін «авангард» активно входить в музикознавство. (Звернемо увагу на той факт, що науковці відзначають широту, строкатість, іноді розмитість цього визначення: можливо через те, що самі митці не використовували поняття авангарду по відношенню до своєї творчості і воно з'являється набагато пізніше у естетико-культурологічних працях). По-друге, близькі за значенням авангарду поняття

«модернізм» і «постмодернізм» також потребують більш чіткого осмислення у історико-часових і музикознавчих межах. Цікаво, що саме у музикознавстві склалась своя, дещо інша картина існування-розуміння модернізму, авангарду та постмодернізму порівняно із мистецтвознавством, філософією. Музичні науковці відмічають наявність у західноєвропейській музиці двох хвиль авангарду: першої – у 10-х–20-х роках ХХ ст., другої – у середині ХХ ст. При чому період з кінця ХІХ ст. до 1914 року проходить під знаком модерну (за О. Соколовим), а друга хвиля радикального авангарду тим же дослідником визначена як «антимодерн». Нарешті, ознаки постмодернізму з'являються у вітчизняній музиці у 70-х – 90-х роках і нашаровуються на завершення авангарду.

Порівняймо пояснення цих понять у Новій Філософській Енциклопедії: «...авангард виконав свою функцію в новій європейській культурі і практично завершив існування в якості деякого глобального феномену, трансформувавшись та академізувавшись після Другої світової війни у модернізм. Сьогодні представляється доцільним розуміти під модернізмом ті явища в художній культурі, які виникли на основі авангарду...» І далі: «Те, що в авангарді було революційним и новаторським, у модернізмі стає класикою, а постмодернізм, який виник майже одночасно з модернізмом, вже стає на позицію іронічного відношення до цієї “класики”, вільно і на рівних підставах співвідносячи та поєднуючи її (також в дусі легкої всеохоплюючої іронії) з класикою інших періодів культури» [118]. У зв'язку з цим, актуальним стає використання терміну «поставангард», що часто вживається паралельно із постмодернізмом (іноді як його взаємозаміна), і таким чином він чіткого визначення в музикознавстві ще не отримав.

Екстраполюючи періодизацію західного авангарду/модерну на українську музику, можна побачити ряд специфічних відмінностей останньої, що обумовлено власне традиційними, національними, духовними, світоглядно-ідеологічними чинниками. До Першої світової війни в музичній культурі України маємо дві тенденції: освоєння традицій пізнього

романтизму, що межує із експресіонізмом у творчості С. Людкевича та закріплення академічних засад української класики в музиці молодших сучасників М. Лисенка – М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, на яких достатній вплив справили імпресіонізм, символізм. Загалом, в Україні та Росії ситуація модернізму найяскравіше виявилась не в музиці, а в архітектурі, образотворчому мистецтві та літературі (тоді як представником «музичного модерну» у чистому вигляді можна вважати лише О. Скрибіна). «На цьому етапі, а саме у 1910-х рр. – пише М. Ржевська, – дискурс національної музичної культури вступив в діалог з модерністським дискурсом, і з перетину “взаємного накладання” двох смислових полів врешті-решт народився національний модус модернізму» [130].

20-ті роки – перша хвиля авангарду; його центром і своєрідним символом стає «Баухауз» на чолі із архітектором Вальтером Гропіусом. Девіз нової школи будівництва та архітектури і художнього об'єднання: «Нова єдність мистецтва і технології»; його кредо – художник, ремісник і технолог в одній особі. Програму Баухауза підтримує Ле Корбюзьє – французький архітектор, художник, дизайнер; автор маніфестаційних п'яти принципів нової архітектури. Подібними авангардними пошуками позначився розвиток українського художнього мистецтва («бойчукісти», Г. Нарбут), скульптури (О. Архипенко), архітектури (раціоналізм, конструктивізм), літератури (символізм, футуризм), театру («Березіль» Л. Курбаса). В українській музиці 20-х років також відбуваються зміни, пов'язані із ускладненням музичної мови, опануванням нових жанрів і сучасною тематикою. Проте новаторські пошуки Б. Лятошинського, М. Вериківського, Б. Яновського сприймаються не як авангардні, а у загальному руслі модернізму.

За М. Ржевською, 20-ті роки в українській музиці представляють «другу хвилю» модернізму, який при своїй «незавершеності, недостатній структурній чіткості й цільності» мав «природність укорінення» своїх засад «на ґрунті української культури – його система художніх вартостей вписувалась у ментальні засади нації» [130].

1950-й рік був названий К. Штокхаузенем «годиною Х», що визначила корінний зворот в еволюції музичного мистецтва. З нього починається друга хвиля західноєвропейського авангарду. Його центром, новою школою стає Дармштадт: тут формується творчість найвидатніших сучасних композиторів, складаються нові напрямки і техніки композиції. Багатьма науковцями цей час названий «апогеєм європейського *ratio*» (О.Соколов), граничною межею якого став структуралізм. На думку Т. Адорно, прогресуюча раціоналізація усєї історії європейської музики та навмисна абсолютизація деяких принципів і призвела до появи структуралізму. В основі композиторської творчості періоду другого авангарду – мислення окремими музичними параметрами³.

Принципом структуралізму є не *заданість* матеріалу, а його *створення* самим композитором. «Глобальне структурування», тобто організація усіх рівнів форми відповідно вихідним схемам породжує явище «структурованого хаосу»: «Тотальне проведення серійного принципу в решті-решт скасовує самий принцип <...> тотально детерміноване зрівнюється із тотально недетермінованим» (Д.Лігеті). Це породжує розбіжність між видимим і чутним. Рятівним подоланням «прірви» між слухачем і твором виступає авторський аналіз і коментарі (редакторські ремарки) до музичного твору.

Реакцією на крайнощі структуралізму – своєрідним апогеєм *sensus* – стала поява «вільної алеаторики» Дж. Кейджа та «інтуїтивної музики» К. Штокхаузена; виникло протиставлення принципу випадковості до тотальної регламентації, які парадоксально збігаються. І, якщо до 50-х-60-х років ХХ ст. лідерами у музичному мистецтві були композитори Заходу, то, починаючи із 70-х – 80-х, набирає нової сили музична культура слов'янського Сходу. Це було надто швидке, навіть блискавичне опанування українськими (тоді ще радянськими) композиторами новітніх композиційних

³ С.Губайдуліна: «Исходя из свойств звука, можно найти и структуру сочинения» [151, с. 120].

технік (раніше заборонених)⁴. Подібна ситуація призвела до появи нового рівня самобутніх ідей у вітчизняній музиці, дещо інших, не задіяних у західноєвропейському музичному мистецтві.

Не занурюючись у глибини технологічності і не підіймаючись на вершину структуралізму, українські митці змогли оминати певний застій, кризу постструктуралістського часу. Самодостатність кожного окремого музичного параметру, замкненого на самому собі і від того «неживого», починає переходити у взаємодію із усім звукокомплексом – «проростати» на ґрунті, збагаченому національними (глибинними духовними) традиціями. Переосмислюються усі види техніки – від додекафонії початку ХХ ст. до конкретної музики. Наприклад, можна говорити про східнослов'янський варіант музики нововіденців – напівтональну додекафонію.

Особливо показовим для української музики був шлях повернення до певних світоглядних ідей та духовної хорової традиції. Відсутність у вітчизняній музиці чітко окресленого періоду другої хвилі авангарду замінюється формуванням ознак постмодернізму: народжується полістилістика, стильовий плюралізм, «нова простота», технологічний універсалізм⁵. У авторитетного дослідника творчості композиторів-шестидесятників О. Козаренка знаходимо цікаві думки про «плюралістичну концепцію постмодерну» та категорії національного, що є «постмодерністичним центром, який заступає суперечку між “лівими” та “правими”». Музикознавець Н. Довгаленко вважає, що «...на генеалогічному дереві стильових розгалужень постмодерн не додає нових варіантів, але виявляється кроною, що обіймає усі існуючі паростки». І далі «...поняття “постмодерну” у відношенні до сучасної української музики, фактично є відкритим», бо «...адаптація європейської термінології до вітчизняних реалій ще не здійснилась» [42, с. 19-20].

⁴ В. Сильвестров: «Озираючись назад, бачу, що розвиток у мене відбувався ривками, а на Заході плавно, поступово».

⁵ П. Булез: «Техніка, піднята на рівень ідеї» [151, с. 106].

Виникає питання: в якому контексті слід розглядати творчі пошуки композиторів, які заявили про себе, починаючи із 60-х, – постмодерну, поставангарду чи «національного» авангарду?

Цікаву відповідь знову знаходимо у О. Козаренка. Відомий львівський композитор, філософ-музикознавець пропонує термін «неоавангард»: «Постмодерністичний акцент українського музичного авангарду, що виявляється у його запізнілій появі, компресованому проходженні новітніх європейських напрямів і технік, їх “інтерпретуючій” рецепції вимагає використання префіксу “нео” в загальностилістичному визначенні» [75, с. 27]. Це перегукується із поняттям «нова музика», яке також застосовують по відношенню до української музичної творчості 60-х – 90-х років ХХ ст. «Неоавангард» є не просто продовженням «на відстані» «музичного авангарду 20-х років (у Б. Лятошинського, Ю. Кофлера, С. Туркевич-Лукиjanович)»; він є «двійником» останнього. «“Нова фольклорна хвиля” в українській музиці (Є. Станкович, М. Скорик, Л. Дичко) типологічно споріднена з елементами “нової простоти” вислову в обробках народних пісень Я. Степового, М. Леонтовича» [75, с. 24].

Молода генерація композиторів в Україні та Росії, що заявили про себе у знаменні часи хрущовської «відлиги» йшли приблизно однаковим шляхом – через засвоєння здобутків західного авангарду. Але не тільки нещодавнього (50-х років) – тотальної серійності та алеаторики, а й абсолютно усього, починаючи від додекафонії А. Шенберга (тобто з того моменту в минулому, коли на наших теренах були зупинені, «перервані» перші авангардні пошуки). Можливо, у цьому полягає ще одне пояснення неглибокого занурення вітчизняними композиторами у нетрі другої хвилі авангарду. Такий специфічний осмислено-ретроспективний погляд не просто врятував музикантів, але й надав їм можливість оминати спірні моменти авангарду та обрати найбільш художньо виправдані техніки, стильові і композиційні прийоми.

В певній мірі це і був згадуваний вище шлях до «технічного універсалізму», який дозволив *ідеї піднятися над технікою* в творчості українських композиторів. Але далеко не кожному з них вдалося майстерно підпорядкувати технічні завдання художньо-смісловим. Тут ми наштовхуємось на низку актуальних проблем сучасної композиторської творчості, основною з яких (серед невинних пошуків «індивідуальності», «оригінальності», «універсальності») залишається формування власного стилю. Для її розуміння слід коротко окреслити творчі пошуки та уподобання найяскравіших українських композиторів, чия діяльність розпочалась у 60-х роках минулого століття.

Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Сильвестров, Є. Станкович, В. Губа, І. Карабиць, В. Загорцев – учні Бориса Лятошинського. Більшість із них разом із відомим диригентом І. Блажковим увійшли до групи *Київський авангард*. На шляху власних творчих пошуків знаходилися В. Бібік, А. Нікодемівич, М. Скорик, Л. Дичко, В. Губаренко.

«Київський авангард» сміливо можна назвати «український авангард», аналогічно до польського, французького чи італійського авангарду того ж часу. За словами В. Сильвестрова, українська музична школа розвивалася потужно і паралельно до московської. Молоді композитори ретельно вивчали творчість І. Стравінського і Б. Бартока, засвоювали спадщину нововіденців, Е. Вареза, Я. Ксенакіса, К. Штокгаузена, В. Лютославського (і усього польського авангарду). Велику роль відіграло листування І. Блажкова із Стравінським та Штокгаузенем.

«Випробування» авангардом пройшли більшість зі згаданих вище композиторів 60-х років. Однак наслідки цього процесу для кожного з них були не однакові і не однозначні. Л. Грабовський, Є. Станкович, М. Скорик, Л. Дичко пронесли «крізь авангард» самотність національних ознак. «Нова фольклорна хвиля», представниками якої вони були, за словами О. Козаренка, «...стала тією доцентровою силою, що зберегла і збагатила

національний семіоз в умовах українського неоавангарду кількома оригінальними версіями роботи з фольклором» [75].

Справжні авангардисти опанували всі сучасні композиторські техніки, швидко – до 80-х років – розширивши орбіти своїх творчих пошуків. *Леонід Грабовський* («жива легенда» української сучасної музики) починає засвоєння авангарду з дисонантного контрапункту та асиметричних поліритмічних комбінацій. Пізніше він звертається до афористичної манери поствеберніанців, алеаторних ритмів, часової нотації Л.Беріо; використовує незвичні тембри. У 70-х роках композитор розробляє теорію «стилістичної модуляції» та започатковує власний творчий метод «алгоритмічної композиції», заснований на теорії множин та використанні комп'ютерних технологій. Проте його музика глибоко духовна. Грабовський – один із небагатьох, хто продовжить до нинішнього часу активно задіювати спадщину авангарду ХХ ст. і кого можна віднести до поставангардистів.

Віталій Годзяцький у 60–70-ті роки захоплюється серіалізмом, сонорикою, електронною конкретною музикою, проте у 80–90-ті – відходить від естетики авангарду; знаходиться в пошуку стильового синтезу, приходячи до неоромантичних засад, ідей гуманізації мистецтва (через театралізацію, програмність).

Іван Карабиць у 80-х роках приходять через додекафонію до синтезу елементів технік у поєднанні із тональною та модальною організацією; до перетину стильових тенденцій, втілення філософської проблематики; створення концертного типу симфонізму. У його творчості задіяні як жанрово-стильові пласти українського фольклору, так і відчутний зв'язок із національним професійним музичним мистецтвом (знаменний спів, хорова традиція) та європейською класикою.

Безумовно, у цьому ряду композиторів виокремлюється ім'я *Валентина Сильвестрова*. Разом із А. Пяртом, Г. Канчелі, А. Шнітке, Е. Денисовим, С. Губайдуліною, В. Сильвестров «долає» межу ХХ-ХХІ ст., відкриваючи своєю творчістю «нову добу» в музичному мистецтві. Як і інші

шістдесятники, Сильвестров починає із швидкого опанування різних технік (додекафонії, сонорики, алеаторики), але вже у 70-ті надмірні складнощі змінюються «новою простотою», тяжінням до медитативності, постлюдійності, «тиші»; створенням «мета-мови».

Розглянемо фортепіанну *Сонату № 2 (1973) В. Годзяцького*, яка дозволяє виявити деякі специфічні ознаки українського авангарду початку 70-х років і є характерним прикладом співвідношення традиції та новацій в композиторській творчості на рівні типів музичного висловлювання (мелодичної структури, тембру, фактури, вертикалі-горизонталі), формотворення; опанування основних сучасних технік, зокрема серійного принципу, алеаторики в традиційному жанрі сонати.

Твір представляє новаторський підхід у трактовці сонатної форми, коли на перший план виступає не наслідування сонатної схеми, а драматургія, сама ідея процесуальності, діалектичності: зберігається три вузлові моменти сонатного процесу. Дві частини цього циклу («Порив», «Безмовність») не замкнені; на рівні цілого спостерігається тенденція до «стискання» (одночастинності): аттасса між частинами.

Основу інтонаційно-тематичного матеріалу складає серійність у поєднанні із елементами алеаторики та сонорики. Перша частина зберігає традиційне співвідношення Г.П. – П.П. Головна партія представлена 12-ти звуковою серією; це нестійка, рухлива тема. Побічна – остінатне мелодико-гармонічне утворення, що замикає та відмежовує всі розділи сонатної форми. Ритмічна чіткість цієї теми – «згадка» про колишню жанровість класичних тем. Традиційним залишається насиченість і драматичність розробки та її вплив на проведення теми Г.П. у репрізі, де вона вдвічі збільшується (34 такти проти 17 в експозиції) та набуває розвою.

II частина сонатного циклу за формою наближається до тричастинної із кодою (*ABA₁ coda*), де третій розділ – інтонаційно і фактурно насичений – ніби стискається у часі: це – «квінтесенція» горизонтального розгортання першого розділу (8 тактів проти 35). Його основна тема – 12-ти звукова серія

та її проведення у протирусі (по тих же звуках) із поступовим зведенням до вертикального звукокомплексу (сонористичний ефект).

У середньому розділі (**B**) звучить своєрідний діалог двох тем, з основними мотивними інтонаціями серії розділу **A**, проведених у верхньому і нижньому регістрах. Алеаторичне заповнення простору між ними аналогічне традиційному фактурно-гармонічному заповненню (подібне до гармонічної фігурації). Три шари складають разом 12-тизвуковий комплекс («розосереджена» серія). Coda побудована на матеріалі розділу **B** (алеаторичний рух на тлі повтореної великої септими).

Використання серій в якості тем I та II частин (повних 12-тонових в початкових розділах, і неповних як при вільній серійності) створює характерну для додекафонії стильову нівельованість і надає схожості обох частинам. Тому контрастними і, відповідно, драматургічно важливими сприймаються ті теми, в яких розрахована серійність поступається іншим принципам і виникає вільна серійність (характерно-ритмічна П.П. в I-й частині та алеаторичні розділи **B** і *coda* у II-й ч.). Можливо тому композитор саме цими темами завершує частини сонатного циклу.

Представлена соната В. Годзяцького – одна з небагатьох творів цього жанру, в якій традиційні принципи втілені за допомогою нових мовно-інтонаційних засобів. Цікаво, що подібні спроби створення сонатних творів були у 70-ті роки характерними для українських композиторів. Але пізніше до сонатного жанру практично перестають звертатися, що свідчить про тимчасову вичерпаність нових музичних засобів і перехід до іншого рівня композиторської творчості.

Соната відомого композитор-«шістдесятника» є характерним прикладом українського «неоавангарду» останньої третини ХХ ст. В цьому творі техніки композиції (серійність, алеаторика, сонорика) стають тими новими мовно-інтонаційними засобами, за допомогою яких композитору вдається розкрити нові художньо-сміслові рівні. Тобто, техніка трактується не просто як технологічний параметр, а «вписується» у загальну традиційну

картину мовних засобів. Серії-теми стають основною інтонаційною базою, яка необхідна для строгої логічності твору. Але побудувати сонату, лише використовуючи додекафонний метод, неможливо через його високий ступінь універсалізації, при якому практично знівелюються межі партій і розділів сонатної форми (зауважимо, що контраст – фактурний, динамічний, регістровий – якраз можливий, але тільки цей рівень не допоможе втілити ідею діалектичності). Тому композитор вільно поводить із серією; виникає вільна серійність, «розсереджена» серія, «напівтональний» звуковий ряд.

Подана соната демонструє шлях композитора до технічного універсалізму у поєднанні із пошуками власного стилю; в той же час у сонаті В. Годзяцького відчуваються ознаки майбутнього неоромантизму. Підсумовуючи вищесказане, наведемо наступну тезу В. Сильвестрова, яка влучно характеризує значення (і бачення) авангарду українськими музикантами: «Авангард займає своє місце, але не може претендувати на універсальність. Коли авангардна потенція виконала свою функцію, вона розчинилась у чомусь іншому. Я, наприклад, вважаю, що можна написати п'єсу в до-мажорі і бути авангардистом» [148, с. 41].

Авангард крізь призму ліризації в фортепіанних сонатах В. Сильвестрова

Вибір трьох фортепіанних сонат українського класика ХХІ століття не є випадковий у даному дослідженні. Вони відіграли свою роль, у чомусь знаково-символічну, в розвитку композиторської творчості Олександра Щетинського. По-перше, ці сонати ретельно вивчались і аналізувались молодим композитором, завдяки відомому нотному виданню «Музична Україна»⁶ (а сучасної музики взагалі було видано на той момент катастрофічно мало).

По-друге, на фестивалі «Варшавська осінь» у 1988 році О. Щетинський, познайомившись із піаністом Івором Міхашоффом, віддав йому ноти невідомих тоді на Заході українських композиторів, у тому числі

⁶ Сильвестров В. Сонати для фортепіано [Ноти] : Київ : «Музична Україна», 1987. 68 с.

три сонати В. Сильвестрова, «Музику для фортепіано» О. Гугеля, власний фортепіанний твір «Хваліте імя Господнє». У виконанні І. Міхашоффа всі ці твори прозвучали на великому фестивалі сучасної музики в Лондоні у 1989 р. Це був успішний «вихід на Захід» для українських композиторів⁷.

По-третє, для О. Щетинського жанр сонати став першою високою сходинкою, з якої композитор розпочав свою творчу кар'єру. Одними з перших будуть написані сонати: для кларнету і органу (1982), для акордеону (1983), соната для альту соло (1985-87), для скрипки і фортепіано (1990), для 2-х фортепіано (1992).

У зрілому періоді творчості Щетинський продовжить звертатись до жанру сонати; з'являться сонати для віолончелі соло (2001), для скрипки соло (2009), для фортепіано і ударних (2000), для віолончелі і фортепіано (2006). Жанрово-стильовий «експеримент» буде здійснено у Sonata da camera для віолончелі та камерного ансамблю (1998).

В усіх названих творах відбудеться переосмислення сонатних принципів у сучасних звуковисотних умовах. Тобто, композитор свідомо обирає саме сонатний жанр для вирішення складних творчих завдань, зокрема стильових пошуків та винайдення універсальної музичної мови.

В історії ХХ століття, пов'язаній із радикальними підходами до творення музики, особлива роль відводиться таким знаковим жанрам професійної творчості, як симфонія і соната. В різні епохи вони переживають серйозні трансформації, але зберігають найголовніші свої ознаки, що стосуються не стільки композиційних закономірностей, скільки їх внутрішньої сутності.

Соната, за якою з часів Л. Бетховена закріпилось значення «експериментального композиторського поля» завжди привертала увагу

⁷ В 1989 році концертна програма з тих же фортепіанних творів повністю була повторена у Львові (тільки в іншому виконанні).

музикантів; вона є особливим жанром для розуміння формування творчих принципів видатних митців, одним з яких є Валентин Сильвестров.

Для В. Сильвестрова звернення до жанру фортепіанної сонати у 1970-ті роки (в період полістилістики) є етапом освоєння цілого культурно-епохального шару XVIII – XIX ст., «лабораторією» пошуків звукових, композиційних, технічних прийомів і кристалізації власного стилю. В наступне десятиріччя (80-ті роки) після трьох фортепіанних сонат композитор напише свої найкращі твори: симфонію № 5, струнний квартет № 2, «Постлюдію» для фортепіано з оркестром, кантату «Ода солов'ю» для сопрано і камерного оркестру тощо. Цікаво, що останніми в ряду сонат будуть створені соната для віолончелі і фортепіано (1983) та соната для скрипки і фортепіано «Постскрипtum» (1990); і більше В. Сильвестров не звернеться до цього жанру.

У музичній творчості останньої третини XX ст. можна спостерігати характерні процеси індивідуалізації формотворення, коли традиційні форми замінюються організацією музичного твору на основі авангардних технічних прийомів, або коли при збереженні канви класичної форми-схеми відбувається її наповнення новим інтонаційно-деталізованим змістом. В. Холопова відзначає, що крім «багатопараметровості» та «індивідуалізації музичної композиції» існують три рівня формотворення: «1) макрорівень – рівень драматургії та архітектоніки, 2) середній (медіарівень, або мідрівень) – рівень класичного мелодичного тематизму, 3) мікрорівень – рівень звуку, фактури, ритміки, мелодичної лінеарності, “параметра експресії”, просторовості, регістру, динаміки» [170, с. 453]. *Актуалізація* аналізу подібних рівнів саме по відношенню до найвищої універсальної форми гомофонної музики – сонатної – в творах сучасних композиторів є нагальним завданням сучасної музикології.

На прикладі фортепіанних сонат (№№ 1, 2, 3) В. Сильвестрова можна не просто проаналізувати становлення композиторського стилю, але й визначити концепційні закономірності розвитку жанру сучасної фортепіанної

сонати у творчості композитора, і на їх ґрунті виявити принципи індивідуально-композиторського стилю мислення.

Кількість вітчизняних досліджень, присвячених творчості Валентину Сильвестрову, видатному митцю зі світовим ім'ям, порівняно невелика, зважаючи на значний різножанровий доробок композитора. Із ґрунтовних наукових праць слід назвати перший монографічний нарис С. Павлишин [121]; науково-популярних – «Дочекатися музики» [148] за матеріалами зустрічей із В. Сильвестровим, організованих С. Пілютиковим; їх своєрідне продовження – «ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Встречи с Валентином Сильвестровым» та книга М. Нестьєвої «Чтобы музыка была не придумана, а услышана...» (на основі бесід, статей, листів із композитором). Всі інші праці представляють музикознавчі розвідки як з питань формування індивідуально-композиторського стилю, так і осмислення стильової проблематики ХХІ ст. на прикладі творчості В. Сильвестрова, або присвячені розкриттю специфіки окремих композиційних, фактурних, тематичних, жанрових параметрів у його творах.

Аналітичні дослідження фортепіанної музики українського композитора-неоромантика містяться у статтях Н. Швець [183], Д. Жалейко [40], М. Калашник [64], Н. Рябухи. На жаль, цілісної музикознавчої картини щодо трьох сонат для фортепіано В. Сильвестрова ми не маємо (як виключення назвемо видання С. Павлишин, де дається короткий огляд кожного твору композитора, написаного ним до 1989 року).

Звернення В. Сильвестрова до жанру сонати підкреслює як жанрово-виконавські уподобання композитора (чия творчість переважно інструментальна), так і спрямованість його стилю на класико-романтичні (академічні) орієнтири. Зауважимо, що у професійній творчості кінця ХХ ст. фортепіанна соната не була провідним жанром. В українській музиці це як правило поодинокі твори у доробку М. Скорика, В. Годзяцького, Є. Станковича; виключення складають 10 сонат для фортепіано В. Бібіка.

Чим пояснюється «непопулярність» одного з найважливіших в академічній традиції жанру? По-перше, масштабний концепційний жанр сонати і його ядро – сонатна форма із діалектичною рівновагою схеми (конструкції) і логічного сенсу – не завжди успішно поєднується із музично-мовними експериментами. По -друге, важко подолати «пам'ять жанру»; тобто якість ознак сонатності будуть визначати рівень наявності наскрізного розвитку (або хоча б його ідеї), двох (кількох) тем (темоутворень, тематичних комплексів, тональних планів) та їх взаємодію.

За висловом А. Амрахової «уход з авансцени композиторської уваги такого жанру як соната (симфонія) – це знак зміни смислопологаючої парадигми, яка була притаманна класичній музиці Нового часу, з характерною для неї цілеспрямованістю; тоді як пріоритетним стає показ «об'єктів, станів, а не "подій" з ними» [3].

Звичайно, можна припустити використання у сучасній творчості назви «соната» як натяку на жанр, його алюзію. З іншого боку, також можливе повернення до витоків сонати, коли цим словом ще з XVI ст. називали будь-який інструментальний твір на противагу кантаті.

У 70-ті роки (період становлення стилю В. Сильвестрова) з новою силою постають проблеми музичного синтаксису, мови, взаємодії традицій і новацій в культурі, породжуються процеси множинності концепцій часу, простору; порушуються класицистичні причинно-наслідкові зв'язки. Натомість, велику увагу і цікавість викликають форми, не подібні до класичних типізованих структур (якою є соната). Композитори опиняються на шляху переосмислення старих моделей; класичні форми стають схемами, а результат їх наповнення буде залежати від індивідуального обдарування митця і вміння поєднати власні музично-інтонаційні надбання із формотворчими закономірностями.

Три фортепіанні сонати – № 1 (1972), № 2 (1975), № 3 (1979) – створені паралельно із іншими характерними для стилю В. Сильвестрова опусами, такими як симфонія № 4, «Медитація» для віолончелі і камерного оркестру,

«Серенада» для струнного оркестру, вокальні цикли «Тихі пісні», «Прості пісні». Саме в сонатах композитор приходиться до відчуття «нового назад» (термін Т. Чередниченко), коли відбувається «ліризація» елементів авангардних технік (серійності, алеаторики), поступовий відхід від їх експресіоністичної загостреності.

Соната № 1 – зразок «раннього» неоромантизму В. Сильвестрова. Створена ще у 1967 році як 4-частинний цикл, у 1972 р. вона редагується композитором і набуває вигляду двочастинної сонати⁸. В I-й частині поєднуються поліфонічні прийоми у розвитку тем із структурно-композиційними принципами сонатної форми. Це не просто поєднання двох типів мислення – поліфонічного і гомофонного, а рівноправна заміна авангардної техніки поліфонічною. Г.П. – триголосна fuga; П.П. – вальс.

В експозиції обидві партії викладені ніби в паралельних планах. Г.П. – це fuga зі своєю експозицією і вільним розділом, який переходить у вільний розділ. Тема fugи народжується з секундової інтонації на *pp* і поступово обіймає широкий діапазон з 12-ма неповторними звуками. Найхарактерніший мотив теми – хід на висхідну септиму і тризвукові обігрування, які в подальшому стануть знаками сильвестровського стилю. У протискладенні гамоподібні підголоски є інтонаційно контрастними до теми.

Тональний план традиційний: *gis-moll* (T) – *dis-moll* (D) – *gis-moll* (T). Розвиток Г.П. відбувається у вільному розділі (стрета, імітаційні секвенції). Тема П.П. (*f-moll*) обіймає весь діапазон фортепіано. В розробці Г.П. переживає жанрові трансформації: звучить як вальс у ритмічному збільшенні, далі, з появою триольного і пунктирного ритму – драматизується. В репрізі Г.П. повертається тільки як експозиція fugи. Тема-мелодія П.П. перенесена в нижній регістр (вертикальна перестановка голосів) і звучить у

⁸ Виникають стійкі асоціації із Симфонією № 8 Ф. Шуберта. Ці твори поєднують ліричне відчуття, романтична споглядальність, колористичність звучання, навіть тональні паралелі.

h-moll (однойменній до H-dur, паралельну основній тональності). Терцієві співвідношення також стануть рисою стиля В. Сильвестрова.

Attacca між частинами дозволяє відчутти новий тональний колорит: E-dur після заключного акорду у Gis-dur. Форма другої частини – подвійні варіації з рисами рондо і тричастинної композиції:

A B A₁ B₁ A₂ A₃ A(4 останні такти) B₂ A₄ (кода)

Обидві теми є пасторальними за характером: перша (A) сповнена повітряної просторовості (двох октавні унісони на фоні витриманих басів); друга (B) – мелодичної розспівності на тлі нисхідних терцій. Прийоми розвитку тем варіаційні (триольно тризвуківий супровід теми B) та поліфонічні (вертикально-рухомий контрапункт, ритмічне збільшення теми A). Уся частина витримана в градаціях тихої звучності, і навіть кульмінація (A₃) на акордовій темі – тиха.

Отже, в *сонаті № 1* втілюється ідея рівноправності всіх відомих технічних прийомів тональної музики: поліфонічних, гомофонних, залучених до широкого звукового поля (розширеної тональності). Сонатність трактована крізь призму ліричної споглядальності, але збережені основні атрибути сонатного принципу – наскрізний розвиток, динамізація, мотивно-тематична робота, «проростання» тематизму і його інтонаційна однорідність, взаємодія-взаємовплив Г.П. і П.П. та досягнення якісно нового результату в репрізі. У сонаті вимальовуються характерні стильові ознаки музики В. Сильвестрова: особливий тип ліричних звукоутворень, градації тихої звучності, «рівноправність» всіх регістрів фортепіано, тяжіння до одночастинності (*Attacca*), в подальшому притаманне інструментальним творам композитора.

Яскравим прикладом втілення ідеї діалектичності сонатної форми при завуальованості її компонентів-етапів є *фортепіанна соната № 2* В. Сильвестрова. Як зауважує Н. Швець, «Сонати Сильвестрова рішуче протистоять інерції жанру як “типізованому змісту” (В. Цуккерман)» [183, с. 144], тобто форма-схема поступається формі-процесу. Соната є

одночастинною; в ній поєднується стислість часу і насиченість тематизму. «Сонатний сюжет» (вислів композитора) пов'язаний із цілеспрямованим рухом до вершини твору – хоралу і поверненням у докульмінаційному напрямку (але на новому рівні). Створюється ніби концентрична форма, але послідовність тем у другій половині сонати має репризний характер:

a	b	c	d	a ₁	b ₁	c ₁	b ₂	
вільна серійна	гармонічні	речитативи	хорал					coda
тема і акордова	фігурації		із паралельним					
вертикаль (тризвукова)			алеаторичним планом					

Остинатним фоном слугує кластерна вертикаль (тризвуки g-moll+as-moll і хроматичний кластер), яка невідворотно пронизує три звукоутворення до початку хорального розділу, а потім зникає, розчинившись в алеаторичних «мерехтіннях».

У цій сонаті втілюється ідея (описана самим композитором) винайдення єдності мовних систем – тональної, атональної, модальної аналогічно приведення до тональної єдності двох тем сонатної форми.

Форма-схема в цій сонаті поступається формі-процесу; в її одночастинності є і логіка викладення тематизму сонатної форми та її основні компоненти–етапи, і жанрово-тематичні елементи можливих частин цілої сонати.

Драматургічний розвиток, з одного боку, підпорядкований розділам сонатної форми; з іншого, - представляє рух до вершини (хоральної теми) і майже дзеркальне повернення, тобто, перед нами вільна концентрична форма ($A B C D- D_1 C_1 B_1+A_1$). Кожний розділ представлений своїм темоутворенням, що мають самостійну лінію розвитку (ніби існуючи паралельно), але, в драматургічно важливі моменти ці тематичні комплекси починають співіснувати, утворюючи одночасний контраст. Їх у сонаті п'ять: 1 – вільна серійна тема, яка займає місцеположення Г.П.(A). 2 – гармонічна фігурація (тризвукова, секстакордова, або їх варіанти) у секвенційному русі (B, B_1). 3 – декламаційно-речитативна тема-монолог (C, C_1), умовно П.П. 4 – гармонічна

вертикаль, представлена окремими інтервалами (терціями, секстами), акордами і хоральною темою (**D**). 5 – алеаторично-сонористичний комплекс. Названі темоутворення співіснують не за принципом контрастного чергування, а взаємодіють, поєднуючись через спільні мотивно-інтонаційні і гармонічні елементи. Так, об'єднуючими (зв'язуючими) інтервальними утвореннями стають секунда і терція. Ці тематичні зерна є вже в першій темі (Г.П., **A**): секунда (септима, нона) в гармонічному і, переважно, у мелодичному видах та в зіставленнях остінатної акордової вертикалі терцевої будови (терції e-g – f- as, акорди fis-G, cis-D, g-as). Саме вона створює паралельний план-фон і проходить крізь дві наступні теми (гармонічну фігурацію **B** та тему-монолог **C**). У свою чергу вони пронизані інтонаціями секунди і терції. Із імітацій секунд «виростають» секвенційні фігурації; монолог – секундово-терцева послідовність. Таким чином, можна говорити про експозиційний розділ (**A-B-C**) із остінатно повтореною акордовою вертикаллю.

Розробка починається із алеаторичних ударів по струнах у діапазоні F₁-F. Таке звучання буде співіснувати із хоральною темою (**D**), переміжаючи її від окремих фраз до цілісного проведення. Ця тонально-модальна тема, стримана і вольова за характером, в другому колі розробки «розсипається» дрібними «краплями» інтервалів, акордів, фігурацій. Невпинний рух приводить до монологу (**C₁**), в якому на фоні алеаторичного супроводу чергуються хроматичні і діатонічні послідовності звуків. У «дзеркальній» репризі відсутнє повне проведення першої теми; натомість її окремі мотиви вбирає в себе фігураційна тема (**B₁+A₁**), в якій врівноважуються діатонічні нисхідні фігурації із висхідними хроматичними цілотноновими. У результаті взаємодії діатоніки і хроматики, вертикалі і горизонталі «народжується» кластер A₁-B₁-C-d-es-f-g та його варіанти.

Тобто, перед нами сонатна форма із новою темою в розробці (хорал) і динамізованою репризою, в якій від цілісних темоутворень залишаються уривки серійної теми, фігурацій, речитативу. Головний задум твору

розкривається у сполучанні різних типів звукової організації – атональної (серійність, кластерний фон), алеаторичної, сонористичної, тональної (елементи акордової вертикалі, тризвукові фігурації, тема хоралу), а ширше, – різних типів звучань, які на філософському рівні уособлюють вічність звукового буття (не хаос). У репризному розділі гармонічні фігурації – передвісники хоралу – залишаються після нього і розчиняють звучання, вбираючи в себе елементи усіх інших звукокомплексів.

У *сонаті № 2* сформовані важливі риси композиторського стилю: хоральність (тризвукова акордовість) як знак духовності, діатоніка як вічна універсальність. При цьому нові техніки не виступають «чужим» елементом у традиційному звуковому середовищі, а рівноправно співіснують у загальному звуковому світі.

Ідеї, заявлені в *сонаті № 2*, знайдуть своє продовження в одній з найкращих симфоній В. Сильвестрова – масштабній одночастинній симфонії № 5 (1982), де кластер, в якому «...може актуалізуватись будь-яка структура» [4, 65] символізуватиме звукову єдність.

У *сонаті № 3* чітко вимальовуються риси композиторського стилю В. Сильвестрова. Інтоніційно-драматургічний розвиток глибше пов'язаний із структурою сонати. При збереженні «перетікання» із частини в частину кожна з них має свою функцію. Перетин поліфонічної техніки із принципами сонатності відбувається з позицій відкритості всіх попередніх стилів; об'єднуючим фактором є саме індивідуальність композиторського мислення, що відкриває шлях до метамови.

Барочна пара прелюдія-фуга (відповідно – I-II частини) доповнена постлюдією (III ч.). Для Сильвестрова – це перша спроба звернення до нового жанру; в подальшому будуть написані окремі твори з такою самою назвою, а «постлюдійність» стане особливим типом висловлювання сучасного

композитора⁹, відкриє дорогу до нової простоти. Можна провести аналогію між постлюдією і кодами в пізньоромантичних творах як різними типами післямови: у романтиків – продовження ідеальної миті, небажання розлучатись із ідеальним минулим; у Сильвестрова – духовне осмислення, довисловлювання. Тому Постлюдія – смисловий центр сонати із основним хоральним розділом, де її тема (подібно до хоралу в сонаті № 2) співіснує із атональними «мерехтіннями». Таке сполучання – хоральна акордовість і атональність, алеаторика – стане однією з ознак стилю композитора.

Новим у *сонаті № 3* стає особлива деталізація фактури. Усі тематично-звукові утворення підпорядковані ідеї «проспіваності» (фігурації мелодизовані, акордові вертикалі мають горизонтальні проєкції, навіть сонорні комплекси – це нашарування інтонацій). При чіткій наявності трьох частин відчувається тенденція до одночастинності (завдяки наскрізному розвитку, незамкненості (при відсутності кадансів) частин та *Attacca* між ними, перетікання тематизму з попередньої частини в наступну). Твір відрізняється мотивно-інтонаційною єдністю тематизму: секундовість і терцієвість як два плани в I ч., ходи на септиму, нону і знову терцієвість-секундовість – в II ч., а в III ч. – звучать всі попередні мотиви, інтонації; в коді підкреслюється терцієве сполучання по вертикалі і терцієве співвідношення тональностей (D-dur, Ges-dur, B-dur). При цьому основні теми в кожній частині побудовані за принципом серії, з дванадцяти неповторних звуків, але їх розвиток відбувається поліфонічними засобами: в I ч. – ритмічне збільшення основної теми в середньому розділі (її розосередження на фоні постійної фігурації d-g-es з різними басами), в II ч. обидві 12-тизвукові теми фуги розвиваються за законами поліфонічного жанру: їх парне проведення має парні відповіді аналогічно T-D співвідношенням (в експозиції I тема від тону *b*, її відповідь – від *e*; II тема

⁹ У 1981-82 рр. буде створено 3 постлюдії: для сопрано, скрипки, віолончелі і фортепіано, для скрипки соло, для віолончелі та фортепіано, у 1984 «Постлюдію» для фортепіано з оркестром.

від *h*, відповідь від *f*; в репризі I, II теми звучать від *h*). Прелюдію і фугу об'єднує мелодико-гармонічний зворот-фігурація кварта↑-терція↓, який трансформується, доповнюючись низхідною секстою, в другому (сонорному) розділі фуги (*Animato*). У постлюдію з фуги потрапляє фрагмент *Animato*, який чергується із основною темою III частини (*Andantino*); утворюються 4 пари подібних проведень.

Значення лейтмотивного звукоутворення набуває терцієва (децимова) вертикаль, яка наскрізно проходить крізь усі частини і в завершенні сонати стає смисловою точкою попереднього розвитку.

Композиційно-драматургічні особливості кожної частини твору обумовлені впливом принципів сонатності. Так, в прелюдії і фугі репризи динамізовані (форма прелюдії ABA_1 , фуги – $A A_1$, де *A* – сама фуга, A_1 – її сонорний варіант); у постлюдії (її форма $av a_1v_1 a_2v_2 a_3v_3 coda$) зіставлення двох звукових планів – мелодико-гармонічного (*a*) і мелодико-сонорного (*v*) – призводить до їх взаємодії у коді.

В. Сильвестров – один із небагатьох сучасних композиторів, хто звертається до жанру сонати, зберігаючи її композиційно-драматургічні, сутнісні ознаки. На перший план виходить принцип сонатності або її ідея, що втілюється традиційними засобами: наскрізним рухом, динамізацією репризи, досягненням нової якості тематизму, його інтонаційним «проростанням» (варіантністю). Характерним стає синтез елементів серійності, алеаторики, сонорики і прийомів поліфонічної техніки, універсальних по своїй природі (в сонатах № 1, № 3); тонального всередині атонального (фонізм тональних структур сонати № 1 – виток сонорних ефектів у наступних сонатах).

Фортепіанна соната набуває значення багатовимірною жанрово-конструктивного твору, здатного вмістити весь спектр композиторських уподобань: від різнорідності музичного тематизму і типів його розвитку до тонких нюансів звуковидобування, градацій тихої динаміки, особливостей педалізації.

Три сонати дають розуміння специфіки композиторського стилю, провідною рисою якого є *ліризм*. Ця особлива якість мислення В. Сильвестрова проявляється на всіх рівнях (тематизму, фактури, драматургії). Її носіями-знаками виступають терцієвість (в мелодико-інтонаційних зворотах, гармонічній вертикалі, тональних співвідношеннях), класична чотириголосна (хоральна) акордовість з опорою на тризвучність (але модального типу), гармонічні фігурації секвенційного виду. Сучасні техніки також пропущені крізь призму ліризації; сонорика виходить на перший план, алеаторичні фрагменти теж підпорядковані ідеї фонізму; серійність трактується вільно, вона торкається тільки викладення основних тем без подальших варіантів роботи із серією. Експресивність дисонансів пом'якшена ритмом: всі «гострі» ходи ніби зависають на довгих тривалостях. Атональність співіснує із тональними звучаннями і сприймається як її логічне продовження.

Фортепіанний доробок В. Сильвестрова вбачається як самодостатня художня система (і потребує ретельного і ґрунтовного вивчення), що є увиразненням засад його стильового мислення. Трансформація жанру сонати відбувається у циклі з трьох сонат «Драма» (1970-1971 рр.): для скрипки і фортепіано, для віолончелі і фортепіано і тріо-соната, також у віолончельній (1983) і скрипковій (1990) сонатах композитора. Їх концепційний аналіз доповнить висновок щодо ролі жанру сонати у творчості В. Сильвестрова не тільки на етапі становлення стилю, але й впродовж всієї еволюції його художнього мислення і світоспоглядання як філософа-лірика.

Висновки до Розділу 1

Постмодернізм як культурно-естетичний феномен був і залишається в центрі уваги сучасної гуманітаристики. В ситуації постмодернізму та на його орбіті так чи інакше знаходяться всі мистецькі процеси, включаючи композиторську творчість. Для осмислення явища постмодернізму музикознавство задіює термінологію, концепції інших наук, поєднуючи їх із

власною методологією. Звідси «транскультурний» (Т. Гуменюк) характер музикознавчих досліджень. До історіографії постмодернізму застосовано поняття «дерево» (Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі), де його «коренями» виступають класичні фундаментальні філософські, літературознавчі праці періоду постмодернізму (Ж. Дерріди, М. Фуко, Ж. Дельоза, Ю. Крістєвої, Ж. Лакана, Р. Барта, Ю. Лотмана, М. Бахтіна, І. Хассана, Кр. Батлера, Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Бодрійяра, Ю. Хабермаса, В. Вельша, І. Пригожина та б.ін.), а «гіллям» і «листям» – всі інші мистецтвознавчі дослідження, побудовані на відправних фундаментальних засадах постмодерністичних теорій і вчень (У. Еко, Х.Л. Борхеса, Г. Гессе, Т. Адорно, В. Мартинова та ін.).

Наукові обґрунтування постмодернізму в українському музикознавстві представлені в працях О. Берегової, О. Боднарчук, Ю. Грібіненко, Т. Гуменюк, О. Козаренка, Б. Сюти, Т. Дубровного, С. Балакірової, І. Навоєвої. Окремі питання ситуації постмодернізму висвітлені в статтях Л. Кияновської, О. Зінькевич, Д. Дувірак, С. Павлишин, А. Ільїної, І. Коханик, І. Чернової, С. Шипа та ін.

Названі автори, використовуючи теоретичну, категоріальну основу західноєвропейських досліджень постмодернізму та спираючись на фундаментальні праці радянських і російських науковців, окреслюють специфіку українського постмодернізму та визначають його роль у контексті західноєвропейської культури. Засадами, які увиразнюють український постмодернізм є: стабілізуюча причетність до традицій, ліризм, неоромантизм, етнічність, кордоцентризм. Одна з «версій» постмодернізму О. Козаренка це – чуттєвість, релігійність, «домашність» бідермаєру, представленого «як актуальна стильова парадигма української музики». О. Зінькевич виокремлює «романтичний “ген” в національно-стильовій формулі українського мистецтва».

Не можна погодитись із думкою Т. Гуменюк, О. Боднарчук про вторинність українського постмодернізму (у порівнянні із західноєвропейським), яка не дає можливості об'єктивного сприйняття

сучасного мистецького явища та робить його меншовартісним. Існує також песимістично-есхатологічний погляд на постмодернізм (О. Пахльовської, І. Чернової) і, навпроти, у Д. Затонського, подібно до У.Еко, знаходимо мудре очікування чергової зміни історико-культурної парадигми.

Еволюція постмодернізму розглядається крізь призму «модернізм-авангард». Звідси тріади: «передмодерн-модерн-постмодерн» у Т. Гуменюк, де модернізм і авангард співпадають в момент появи; «модернізм-авангард-постмодернізм», запропонована М. Висоцькою та Г. Григор'євою, де авангард виокремлюється як «музичний структуралізм» (Дармштадтська школа). А також протиставлення «авангардизм-постмодернізм» (Н. Маньковська), або «авангардо-постмодернізм» (ЕСУ).

Постмодернізм продовжує розвиток принципів модернізму, не розмежовуючи їх і враховуючи період музичного структуралізму. Такий погляд дає змогу зрозуміти закономірність продовження тенденцій неокласицизму, появи необароко, неоромантизму в останній третині ХХ ст., появу ідей полістилістики і стильового плюралізму. Більш цілісна «організація» модернізму зміниться одночасною множинністю і дрібністю різнорівневих складників у постмодернізмі: прийомів, технік, стилів, сюжетів, смислів, текстів, форм.

Переосмислення минулого як основна риса постмодернізму породжує в музичній творчості новий тип універсалізму, здатний поєднати непоєднуване; зумовлює діалогічність із залученням стильових моделей, ідіом, окремих компонентів, яка часто стає магістральним принципом у творчості сучасних композиторів.

Фортепіанний цикл В. Косенка «11 етюдів у формі старовинних танців» є одним з перших прикладів передбачення постмодернізму в українській музиці. В творі відбувається перетворення різностильових елементів крізь «механізм» стильових алюзій. Фактура, мелодичні і гармонічні звороти, ладотональність і навіть окремі акорди стають семантично важливими сегментами у створенні широкої палітри стильових

ремнісценцій. Характерна гра стильовими алюзіями, використання «чужих» елементів, інтертекстуальність знайдуть продовження в усвідомленому стильовому плюралізмі (Г. Григор'єва); зокрема, у творчості О. Щетинського в багатьох творах («Земля Франца Йозефа», «Симфонічні портрети», Реквієм, «Ave Händel» та ін.), в яких вибудовується нова стильова парадигма.

Авангард, пов'язаний із прагматикою (співвідношенням знаково-семантичної системи і реакцією, комунікацією слухача і музичного твору), виокремлюється у середині ХХ ст., коли стрімко зростає ступінь радикалізації й експериментів з музичними параметрами – «авангард другої хвилі». Теоретичні обґрунтування крайнього раціоналізму в музиці потребували пошуку його витоків, «точки відліку», якою став метод А. Шенберга, а пізніше серійність і пуантилізм А. Веберна (що згодом назвали «авангардом першої хвилі»). Виникаючи в період модерну і маючи свою кульмінацію у 50-ті роки ХХ ст. у вигляді структуралізму в західноєвропейській музиці, авангард «супроводжуватиме» надалі і постмодернізм.

В українській музиці Перша хвиля авангарду (20-ті роки) найяскравіше представлена у живописі, архітектурі (Г. Нарбут, О. Архипенко, «бойчукісти»), театрі (Л. Курбас); в музиці новаторські пошуки Б. Лятошинського, М. Вериківського, Б. Яновського, пов'язані із ускладненням гармонічної мови, опануванням нових жанрів і сучасною тематикою, знаходяться в загальному руслі модернізму.

Освоєння ж «чистого» авангарду (Другої хвилі) в Україні відбувається історично пізніше. Шлях до «технічного універсалізму» через переосмислення всіх видів композиційних технік на національному ґрунті дозволив композиторам оминати кризу постструктуралістського часу. «Національний» варіант авангарду з його тональною додекафонією, або «неоавангард» (О. Козаренко) поступово трансформується у *поставангард* з розширенням авангардної парадигми шляхом «вписування» (а не обособлення) технік чи їх елементів у загальний мовно-стильовий контекст.

Одним з прикладів неоавангарду є соната № 2 В. Годзяцького. В ній представлені нові мовно-інтонаційні засоби, за допомогою яких втілюються традиційні принципи сонатної драматургії (серійність у поєднанні із елементами алеаторики та сонорики, вільна серійність, «розсереджена» серія, «напівтональний» звуковий ряд). Фортепіанна соната набуває значення багатовимірного жанрово-конструктивного твору, здатного вмістити весь спектр композиторських уподобань: від різнорідності музичного тематизму і типів його розвитку до тонких нюансів звуковидобування, градацій тихої динаміки, особливостей педалізації.

У трьох фортепіанних сонатах В. Сильвестрова також виявлені специфічні ознаки українського неоавангарду.

У *сонаті № 1* втілюється ідея рівноправності всіх відомих технічних прийомів тональної музики: поліфонічних, гомофонних, залучених до широкого звукового поля (розширеної тональності). Сонатність трактована крізь призму ліричної споглядальності, але збережені основні атрибути сонатного принципу – наскрізний розвиток, динамізація, мотивно-тематична робота, «проростання» тематизму і його інтонаційна однорідність, взаємодія-взаємовплив Г.П. і П.П. та досягнення якісно нового результату в репрізі.

У *сонаті № 2* реалізується ідея винайдення єдності мовних систем – тональної, атональної, модальної, аналогічно приведенню до тональної єдності двох тем сонатної форми. Форма-схема в цій сонаті поступається формі-процесу; в її одночастинності є і логіка викладення тематизму сонатної форми та її основні компоненти-етапи, і жанрово-тематичні елементи можливих частин цілої сонати. Сонатна драматургія сполучається із принципом концентричності. Ідеї, заявлені в *сонаті № 2*, втіляться в одночастинній симфонії № 5 (1982), де кластер символізуватиме звукову єдність.

У *сонаті № 3* чітко вимальовуються риси композиторського стилю В. Сильвестрова. Інтонаційно-драматургічний розвиток глибше пов'язаний із структурою сонати. При збереженні «перетікання» із частини в частину

кожна з них має свою функцію. Перетин поліфонічної техніки із принципами сонатності відбувається з позицій відкритості всіх попередніх стилів; об'єднуючим фактором є саме індивідуальність композиторського мислення, що відкриває шлях до метамови.

Ліризм як якість мислення В. Сильвестрова проявляється на всіх рівнях тематизму, фактури, драматургії. Її носіями-знаками виступають терцієвість, хоральність з опорою на тризвуковість (тонально-модального типу), гармонічні фігурації секвенційного виду. Сучасні техніки також пропущені крізь призму *ліризації*; переважає фонізм (сонорно-алеаторні комплекси); серійність трактується вільно, вона торкається тільки викладення основних тем без подальших варіантів роботи із серією. Експресивність дисонансів пом'якшена ритмом довгих тривалостей. Атональність співіснує із тональними звучаннями і сприймається як її логічне продовження.

Кожен з названих композиторів після 70-х років знайде власні стильові уподобання: В. Годзяцький прийде до неоромантизму; В. Сильвестров сформує, за його визначенням, «слабкий стиль». Тоді як композитори-поставангардисти (до яких відносяться Л. Грабовський, О. Щетинський, Б. Фроляк) продовжать активно задіювати спадщину авангарду ХХ ст.; техніки (серійність, алеаторика, сонорика, додекафонія), або їх основні компоненти стануть стрижневими в композиційному процесі поряд із традиційно-класичними.

РОЗДІЛ 2

ПЕРІОДИЗАЦІЯ ТВОРЧОСТІ О. ЩЕТИНСЬКОГО

2.1 Ранній період творчості (1984-1998) – спадкоємність з традиційним авангардом і звук як самодостатня художня цінність

Олександр Степанович Щетинський – один із видатних сучасних українських композиторів, чия творчість представляє новий тип своєрідного україно-європейського універсалізму. Він народився в 1960 році в Харкові. Після закінчення музичної десятирічки у 1978 р. вступив до Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського (нині – національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського) на кафедру композиції до класу В. Т. Борисова, де успішно навчався до 1983 року. На цей час припадає композиторське становлення О. Щетинського, пов'язане із опануванням сучасних композиторських технік крізь призму творчості нововіденців, польського і французького авангарду; композиторів московської школи, в першу чергу Е.Денисова; українського авангарду (В. Сильвестрова); А. Пярта.

З 1991 до 1995 року викладав композицію та інструментовку в ХІМ ім. І. П. Котляревського, вів власний розроблений курс з історії сучасної західноєвропейської музики та сучасних технік композиції для студентів-композиторів і теоретиків, успішно прочитавши його в той же час. Єдиний учень О. Щетинського – Сергій Пілютиков, композитор, відомий київський музичний діяч.

О. Щетинський є членом Спілки композиторів України. Нині мешкає у Києві, але його творча і викладацька діяльність продовжує бути тісно пов'язаною із Харковом.

Наш талановитий земляк зміг синтезувати у своїй творчості найкращі традиції харківської композиторської школи із набутками європейського авангарду. Базові творчі принципи Олександра Щетинського склались не без впливу Валентина Бібіка, який на момент навчання молодого композитора

очолював Спілку композиторів Харкова і був яскравим сучасним митцем, прогресивно мислячим, авторитетним музикантом-професіоналом, автором численних симфонічних, камерно-інструментальних, вокальних і хорових творів. Саме В. С. Бібік надихнув Олександра на поїздку до Варшави на фестиваль сучасної музики «Варшавська осінь».

У 90-ті роки О. Щетинський активно відвідує майстер-класи відомих європейських композиторів: В. Лютославського, К. Пендерецького, Б. Шеффера, Е. Денисова, П. Рудерса.

Починаючи із 1989 р., він стає учасником міжнародних європейських музичних конкурсів і фестивалів як композитор. «Географія» і кількість цих заходів вражає: від країн пострадянського простору до Європи та Сполучених Штатів. На багатьох із композиторських конкурсів харків'янин здобув престижні премії. Нині він лауреат *семи* таких премій і відзнак¹⁰. Його музика звучить в Україні переважно на фестивалях («Контрасти», «Київ-Музик-Фест», «Два дні і дві ночі в Одесі», «Прем'єри сезону» та ін.), зрідка в філармонічних концертах; прем'єри найчастіше відбуваються за кордоном; список виконавців (оркестрів, ансамблів, солістів, диригентів, як вітчизняних, так і іноземних), і нотних видавців численний. Аудіозаписи творів зроблені також переважно не в Україні.

Велику роль у творчості О. Щетинського відіграли знайомства і особисті контакти із відомими музикантами-виконавцями. Композитор починає писати музику на їх замовлення, що стає традиційним для його творчого життя. Тобто, переважна більшість творів О. Щетинського буде написана із розрахунком на певних виконавців. Серед них – відомі музиканти

¹⁰ Спеціальна нагорода на Міжнародному конкурсі ім. К.Сероцького (Польща, 1990); Перша нагорода на Міжнародному конкурсі духовної музики у Фрібурі (Швейцарія, 1991); Друга нагорода на Міжнародному конкурсі ім. В.Лютославського (Польща, 1995); Друга нагорода на Міжнародному конкурсі ім. Анрі Дютійо(Франція, 1996); Третя нагорода на Міжнародному конкурсі ім. Густава Малера (Австрія, 1998); Російська національна театральна нагорода «Золота маска» (Москва, 2000); Друга нагорода на Міжнародному композиторському конкурсі в Люксембурзі (2006).

і колективи світового рівня¹¹. Цей фактор певним чином вплинув на якість композиторської роботи, обумовлюючи не тільки ретельність і продуманість задуму, але й високу технологічність у роботі із звуковим матеріалом.

Так, на початку композиторської кар'єри велике значення мало знайомство із відомим московським баяністом Йосипом Пурицем; американським піаністом Айваром Міхашоффом. У 2015 році німецький піаніст українського походження Денис Прощаєв інспірував замовлення на написання О. Щетинським фортепіанного концерту (авторська назва – «Літургійний»), прем'єра якого у виконанні Д. Прощаєва і симфонічного оркестру м. Майнц відбулась у Відні. Попри відсутність в Україні сталої традиції написання творів на замовлення (подібно до західноєвропейської), для Щетинського важливими є так звані «дружні замовлення». Наприклад, київський диригент оркестру Київської філармонії М. Дядюра запропонував написати симфонічний твір до річниці Й. Гайдна. Так з'явилась «Земля Франца Йозефа». За словами композитора, він завдячує виконавцям, диригентам за творчу співпрацю, в результаті якої з'явилися цікаві твори.

Крім композиторської творчості О.Щетинський веде активну музично-організаційну та дослідницьку діяльність (наприклад, його останні статті присвячені україно-американському композитору і диригенту Вірко Балею; Валентину Бібіку); він є популяризатором сучасної української музики як в самій Україні, так і за кордоном – в Європі і США. Активно спілкується з медіа (наприклад, із виданнями «День», «Українська правда», «Радіо Свобода», українським радіо «Культура», а також медіа інших країн і міст, де відбуваються виконання авторських творів).

¹¹ Наприклад: Національний оркестр БіБіСі у Валлії, Симфонічний оркестр Варшавської філармонії, *Ансамбль Вінер Коляж* (Австрія), Національний симфонічний оркестр України, Московський театр *Гелікон Опера*, струнні квартети: *Ардітті* (Велика Британія), *Кайрос* (Німеччина), *Нью Джульєрд Ансамбл* (США) та б.ін.; диригенти: Т.Куррентзис, Р. Кофман, В. Протасов, В. Плоскіна та б.ін.; піаністи: Ю. Полубелов, О. Безбородько, Й. Ермін'є та б.ін. виконавців.

Його ґрунтовне дослідження «Лінії. Перехрестя. Акценти» присвячено творчості відомого композитора-шістдесятника, учасника групи «Київський авангард» Леоніда Грабовського. В другій половині 90-х років О. Щетинський організовує і проводить серію концертів «Нова музика у Харкові». В цей же час він входить в оргкомітет найвідомішого українського фестивалю сучасної музики «Контрасти», який проходить кожного року у Львові. У 2001-2005 роках О. Щетинський був координатором міжнародного форуму молодих композиторів у Києві.

Творчий доробок О. Щетинського складають оперні, симфонічні, хорові, камерно-інструментальні твори, вокальна музика та власні оркестровки творів інших композиторів. Він – автор близька ста різножанрових творів, редакцій «чужих» творів (інших композиторів), музики до двох кінофільмів І. Подольчака «Las Meninas» «Delirium» у стилі ненаративного «кіно відчуття». Окремі твори Щетинського були використані у фільмі І. Померанцева і Л. Стародубцевої «Ампутація».

Принципи композиторського письма О. Щетинського були сформовані в першому (ранньому) періоді його творчості. Це: особливо уважне ставлення до звуку як до самодостатньої художньої цінності; роль технік та їх рівноправність (наприклад, сполучання вільної додекафонії із модальністю, мікрододекафонія і мотивна робота; серійність); ретельна проробка всіх музичних параметрів; особливе значення духовної тематики (як у вокально-інструментальних і хорових творах, так і в інструментальних (наприклад «Глоссоалалії» для оркестру, «Хваліте імя Господнє», «Моління про чашу» для фортепіано). Вільне володіння техніками та їх поєднання із традиційними прийомами поступово призводить до переосмислення авангардних технік у новому стильовому контексті, «діалогічності» із стильовим простором минулих століть.

Розпочавши свою творчу кар'єру у середині 80-х років ХХ ст., нині, на початку третього десятиліття ХХІ ст. Олександр Щетинський – самобутній митець із майже повністю сформованою системою композиторських

поглядів. Але систематичних досліджень творчість сучасного українського композитора ще не зазнала, залишається недостатньо вивченою і не часто виступає предметом уваги критиків і музикознавців. Деяке пожвавлення, і, відповідно, – цікавість виникає інколи в пресі у зв'язку з певними концертами, де звучить музика композитора (як, наприклад, статті в названих вище виданнях, журналі «Музика», інтерв'ю на радіостанціях Києва, Харкова та інших міст України). Поодинокі аналітичні статті присвячені окремим хоровим, інструментальним, оперним творам Щетинського у зв'язку із проблематикою жанру, стилю, техніки¹².

Тому існує необхідність визначення найбільш характерних стильових ознак у ранньому періоді творчості О. Щетинського, виявлення їх витоків і окреслення подальших напрямків розвитку на шляху формування композиторського стилю.

У перший – ранній – період творчості, який починається майже із останнього року навчання у консерваторії О. Щетинський активно опановує інструментальні жанри. З'являються три твори для великого симфонічного оркестру «Глоссолалії» (1989), «Як хмарина над Пескарою» (1997), «A prima vista» (1997); ансамблеві композиції для різних складів, наприклад «Шлях до медитації» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі і фортепіано (1990), «Обличчям до зірки» для камерного ансамблю (1991), «Післямова» для кларнета, фортепіано і струнного тріо (1993); сонати для акордеона, альту соло, скрипки і фортепіано, соната для двох фортепіано та інші інструментальні п'єси.

Вже у ранніх інструментальних творах харківського композитора (наприклад, «Криптограма»¹³ (1989) пам'яті В. Борисова для вібрафону соло

¹² Наприклад, статті О. Кушнірук «Рецепція мінімалізму в творчому доробку Олександра Щетинського» [90], Н. Костюк «Невідома сучасність (на матеріалі творів духовної тематики О. Щетинського)» [84], І. Коханик [87], О. Коменди [78] та ін.

¹³ Вперше «Криптограма» прозвучала у виконанні Марка Пекарського на фестивалі Альмейда у Лондоні у 1989 році.

та «Глоссолалії»¹⁴ (1989) для камерного оркестру) вимальовуються два принципи компонування музичного твору: «мислення параметрами» і особливе відношення до звуку як до самодостатньої цінності.

Перший передбачає звернення до сучасних технік композиції, зокрема до техніки строгої додекафонії, що дає можливість створити форму з первинної побудови – серії, уніфікує весь матеріал, уводить строгую логічність. За виразом Е. Денисова, серія «є основною інтонаційною базою, що об'єднує горизонталь і вертикаль та зводить їх до єдиного тематичного першоджерела. Серія визначає всю музичну тканину твору, роблячи всю її тематичною» [39, с. 490].

Так, у «Криптограмі» чотиризвукова тема (за висловом композитора це є монограма В. Т. Борисова «b-es-a-e») повторена чотири рази на секунду вгору і проходить ряд інтервальних транспозицій (*Дод.А, пр.1*); у «Глоссолаліях» кожна наступна транспозиція серії починається від її останнього звуку, складаючи квартовий ланцюжок та 12 транспозицій без повернення до початкового варіанту серії, що створює ефект розімкнутості.

Тобто, відбувається накопичування 12-титоновості за рахунок поєднання сегментів серії (подібно до творів Веберна, де виключається момент повторюваності, але мотивна робота залишається). Три-чотиризвукова конструкція є різновидом серії; засіб роботи з нею – не звичайні додекафонні трансформації, а її звукопереміщення. У творах О. Щетинського такими улюбленими інтервально-мотивними будовами стають чиста кварта у сполученні із малою секундою, або тритон із великою секундою.

На думку композитора, додекафонія також дає можливість віртуозно використовувати інструменти. Наприклад, партія фортепіано у «Шляху до медитації», тромбона в «Арії» для тромбона соло.

Серіальність та алеаторика, два полярно розведені принципи (відповідно, повна – тотальна – розрахованість та повна вільність – спонтанність), що

¹⁴ Цей твір отримав Головний і Спеціальний приз на Міжнародному конкурсі ім. К.Сороцького у Польщі у 1990 році. Прем'єра відбулась у тому ж році у Варшаві.

збігаються у кінцевій статичності форми, – не досить часто задіяні композитором (напр., у кантаті «Народження Іоанна Предтечі», п'єсі «Дивлячись у небо» для 2х флейт і фортепіано у 4 руки, «Кортежі» та деяких ін.).

Другий принцип – особливе відношення до звуку як у тональному, так і атональному, додекафонному творі приводить до ретельної звукової проробки будь-якої ідеї та максимально делікатному відношенню до ритму, тембру, динаміки, артикуляції. На думку самого О. Щетинського, «істинні речі звучать тихо, ні в якому разі не повинно бути агресивності, невідчепності». Виходячи з цієї тези, інакше – «не технологічно» – сприймається «мислення параметрами», так як творчість молодого композитора належить вже до періоду постмодернізму (поставангарду), а не чистого авангарду.

Такою ж ретельністю відзначається і підхід О. Щетинського до назви своїх творів. Композитор не раз підкреслював важливість назви для втілення творчого задуму. З одного боку, назва представляє позамузичну програму; з іншого – є частиною структури твору, яка бере участь у конструюванні його ідеї. Можливо тому всі інструментальні твори композитора мають назви, крім одиничних: сонат, струнного квартету, квінтетів для різних складів, камерної симфонії, реквієму, тобто традиційних академічних жанрів. Часто назви пов'язані із біблійною, духовною сферою, або мають філософське «звучання». Наведемо слова композитора з одного з інтерв'ю стосовно твору «Глоссоалалії»: «...ідея просвітлення, набуття якихось світлих якостей, ознак святості під впливом Святого Духу, ця ідея тут відбивається. Я взагалі вважаю, що назва твору – це дуже важлива річ. Вона не може бути довільною, обов'язково повинна стати частиною змісту твору. Коли людина читає назву, це створює певний ґрунт для сприйняття музики, воно стає набагато глибшим і змістовнішим» [114].

Своєрідна поетична метафора стає «частиною структури твору», але ніколи не заважає існуванню автономних музичних процесів. Тобто назва є важливим елементом у втіленні ідеї твору; вона може викликати ряд

асоціацій, або вказувати на внутрішню музичну сутність. У О. Щетинського всі назви (а подібних творів – переважна більшість) відрізняються точністю, тонким підходом, і навіть оригінальністю.

З моменту звернення О. Щетинського до жанру опери можна говорити про ознаки нового етапу у його творчості. Якщо до кінця 90-х років ХХ ст. композитор віддаватиме перевагу інструментальній музиці (про що свідчать 5 великих творів для оркестру, близько 40 камерно-інструментальних опусів), то на початку ХХІ ст. у центрі його уваги постає жанр опери та великі вокально-хорові твори: меса, хоровий концерт. Це названі вище опери, інструментальна версія опери Кавальєрі (композитора ХVІІ ст.) «Вистава про Душу і Тіло», кантата «Світ во откровеніє» (1989), прем'єра якої відбулася у 2004 р., «Реквієм», симфонія для мішаного хору *a cappella* (хоровий концерт) «Узнай себе».

Саме у цих творах О. Щетинського зацікавить винайдення універсальної музичної мови, здатної об'єднати різні типи культур, стильові інтонації, сучасні техніки композиції і традиційні прийоми роботи із матеріалом. Подібна тенденція спостерігалась ще у 70-ті роки ХХ ст. із появою терміна (і явища) полістилістики, введеного А. Шнітке. Але у творчості композитора початку ХХІ ст. ці пошуки не зводяться до поняття «діалогу культур» 80-х рр., а представляють відбудову універсального культурного простору із вміщанням в нього власної мови, стилю.

Для розуміння складного процесу формування стилю українського митця необхідно зупинитись на деяких, на наш погляд найбільш характерних творах, написаних у 90-ті роки у перший ранній період його творчості.

Обрані композиції представляють три жанрові напрямки: *інструментальний, вокально-інструментальний, хоровий*.

Твори «Обличчям до зірки» (1991) для камерного ансамблю та «Шлях до медитації» (1990) для флейти, кларнета, скрипки і фортепіано розпочинають так званий інструментально-філософський напрямок в інструментальній музиці Щетинського, коли за допомогою композиційних технік, або їх

окремих елементів втілюється філософсько-естетична ідея. В подальшому цей напрямок трансформується у творчості композитора в різновид духовної інструментальної музики.

Так, у «Шляху до медитації» підкреслено саме складність пошуку («шлях») ідеального духовного стану людини, а в творі «Обличчям до зірки» закладена ідея спрямованості духу до неосяжних естетичних висот, що якнайкраще асоціюються із вічним сяйвом далекої зірки. Ця метафора набуває майже реалістичного втілення; рух звукової матерії уподібнюється свідомості самого духу. Як смислова вершина (своєрідна мета усього звукового руху) після кульмінації сприймається дванадцятитоновна «тема зірки» у флейти пікколо, що звучить надзвичайно тендітно високо вгорі.

Структурно ці твори побудовані по різному. «Обличчям до зірки» – одночастинна композиція із традиційними етапами розвитку (з боку музичної драматургії); три її розділи представляють три хвили із своїм драматичним наростанням. В кожній з них намічено або характерна інтонація, або мотиви-ходи, що потім в коді приведуть до появи теми зірки (при її дванадцятитоновості є повторність мотивів – ниспадаючих кварта і секунди всередині тритону).

«Шлях до медитації» складається із двох частин, перша з яких строго додекафонна, інтонаційно насичена в партіях інструментів (фортепіано взагалі має віртуозну складну каденцію). Друга навпаки вводить слухача у стан повної заспокоєності, завдяки занурюванню в алеаторично мерехтливі звучання. Смислово-філософський ряд – відчуття напруженої роботи свідомості (перша частина) та медитування (друга). З одного боку смислова кульмінація досягнена, але структурно твір не замкнений; форма є розімкненою (відкритою).

Данина постмодернізму: струнний квартет

Квартет у класичному вигляді (склад – дві скрипки, альт, віолончель) створений композитором у 1991 році з повним усвідомленням сучасної мистецько-культурної ситуації і, водночас, із розумінням становлення

власного творчого шляху. Символічно, що вперше струнний квартет був виконаний майже 10 років після написання (VI-й фестиваль «Контрасти», 2000р., виконавці – *Kairos Quartett*), що можливо ще більше відтінило постмодерністичний характер твору на початку вже наступного – зрілого періоду творчості О. Щетинського.

У 90-ті роки ХХ ст. композитор активно працює в жанрах камерно-інструментальної музики; в цей час створена переважна більшість його творів для камерних ансамблів або ансамблю солістів, фортепіано та інших сольних інструментів; за виключенням сонат, квартету і квінтетів всі камерні твори програмні, мають різноманітні назви – філософські, духовні, ігрові, гротескні, або пов'язані із певними виконавцями чи колективами, на чие замовлення були написані твори.

В такому розмаїтому «оточенні» стримано-класична назва «*струнний квартет*» ніби виокремлюється своєю звичністю і традиційністю. Але це жанрове визначення, як не дивно, само стає також програмною назвою, створює сюжетно-програмну канву твору. Від класичного вигляду квартету залишається тільки загальна структура – чотиричастинність, і тембровий бік, що є доволі яскравими жанровими ознаками (які і репрезентують «пам'ять жанру»). Заповнення ж квартетної схеми некласичне, але із натяком на неї. Можливо вперше, саме в цьому творі Щетинський спробує поставити на один рівень всю існуючу висотно-звукову організацію без явного розподілу на традиціоналізм і новаторство, класику і авангард. Тим більше, що ситуація постмодернізму спонукає (провокує) до такого поєднання, урівнюючи в правах минуле і сучасність, знаходячи спільні «точки дотику» в тональній та додекафонній системах, акцентуючи увагу на звуці і звучанні як таких (що частково збігається із сонорикою – «третім музичним виміром» за визначенням Ю. Холопова).

Як було зазначено, струнний квартет складається з чотирьох частин:
Iч. – Moderato, IIч. – Lento, IIIч. – Allegro molto, IVч. – Adagio.

Темпові «амплуа» частин, їх сполучення, характерні чергування виростають з класичної схеми сонатно-симфонічного, квартетного циклів, але залишаються лише натяки на активність сонатності першої частини як смислового центру твору, споглядальність повільної другої, легку скерцозність третьої. Фінал *Adagio* відсилає до повільних останніх частин у циклах романтиків, квартетах Шостаковича, концертах Шнітке.

Тематизм багатоелементний; відповідає характеру частин. Це не є цілісні теми, – скоріш, тематично-фактурний комплекс, звукоутворення навколо певного елемента: хроматичного або мікрохроматичного ходу, пуантилістичного піццікато; трелі; співзвуччя флажолетами. Об'єднує всі елементи сонорно-алеаторичний ефект. При такій тематичній «умовності» все одно вимальовуються абриси форми кожної частини.

Перша частина має три розділи (віддалені контури розділів сонатної форми). У *quasi* експозиції представлені три важливих для всього циклу темоутворення: півтоновий і чвертьпівтоновий нисхідний ямбічний мотив, канонічно та в інверсії повторений поступово всіма інструментами; *quasi* серійна, пуантилістична побудова *pizz.* (з т.38) та звукокомплекс з трелями, які нашаровуються на хроматичні і мікрохроматичні мотиви (з т.42) (*Додаток А, пр.2*). Середина (подібно до розробки) представляє достатньо напружений динамічний, фактурно-інтонаційний розвиток (з т.75). Аналогічно традиційній мотивній роботі трансформуються заявлені тематичні елементи; відбувається ритмічне дроблення; з'являються нові звукові утворення: глісандо, вертикалі-співзвуччя; безперервний рух і зростання динаміки надає експресії звучанню. Кульмінація (тт.158-164) збігається з початком репризи – скороченої, стислої, з *quasi* цілісною темою на основі початкового півтонового мотиву, яка звучить в партії першої скрипки. Сонорне темоутворення з трелями також скорочене; воно звучить зразу за основним (з т.192), завершуючись стакатними акордами і піццікатно-пуантилістичною побудовою (*Додаток А, пр.3*). В коді – флажолетні співзвуччя.

II частина прозора і лаконічна. Співзвуччя з флажолетами, побудовані на неповторних звуках (вільна дванадцятитоновість), змінюються хоральним чотириголоссям (тт.266-279). У другому розділі точний канон двох скрипок і альтя має спільність із тематичним сонорним комплексом першої частини (малосекундові інтонації, сонористичне нашарування сусідніх звуків). Тема канону це *quasi* серія з дванадцяти звуків, розташованих по інтервалах майже «романтичних», брамсовських: м.6 – м.3, м.6 – в.7, м.3 – в.3 тощо. Друге проведення канону вдвічі скорочене: 9 тактів замість 18-ти. Завершення – флажолетні співзвуччя у віолончелі (Додаток А, пр.4).

III частина найбільш алеаторично-сонористична. Це натяк на інфернальну скерцозність, яку можна назвати «подух скерцо». Частина не ділиться на розділи; безперервний рух швидких пасажів, переважно хроматичних розпочинається спочатку в партії першої скрипки на фоні квартових співзвуч, далі поступово приєднуються інші учасники квартету з подібними пасажами, аж поки ці мелодичні лінії не перетворяться на суцільний алеаторичний звуковий потік: хвилеподібний, з динамічним *crescendo* до *ff* і різким спадом до *pp* (Додаток А, пр.5).

Між III-ю і IV-ю частиною *attacca*. Фінал *Adagio* ніби зводить всі тематичні елементи «до купи»; тобто його роль – підсумовуюча і водночас осмислююча. В той же час у фіналі з'являється якісно нове утворення: довга, порівняно з іншими частинами, мелодична лінія, майже тема (*quasi*-тема). Вона виокремлюється на фоні хроматичних і мікрохроматичних мотивів довгими тривалостями, широким діапазоном. Особливої виразності в ній набуває інтервал нисхідної малої сексти, який в першому проведенні у віолончелі звучить тричі (*h-dis, f-a, b-d*) (Додаток А, пр.6). Далі ця тема-мелодія (вдвічі коротша) переходить у партію першої скрипки, потім у партію альтя і, нарешті ніби знов розпочинається у віолончелі, але звучить лише декілька тактів у двоголоссі із другою скрипкою. Тобто основні три проведення вибудовуються за принципом імітації. Їх вступи підкреслені характерними ремарками: *espressivo, cantabile sempre*. Друга половина IV

частини – ніби стисле розгортання у зворотньому порядку: після проведень тем-мелодій повертається тематичний матеріал III частини (алеаторично-сонористичний потік); трелі, окремі мікрохроматичні та хроматичні інтонації, флажолети перекидають арку до I-ї і II-ї частин.

Таким чином, струнний квартет представляє цікавий приклад «поставангардного» постмодернізму, коли є певна невизначеність, нечіткість ні з класичного, ні з авангардного боку. Хоча залишається сутність всіх тематичних елементів у вигляді «натяків».

Концерт для флейти з оркестром

Концерт написаний у 1993 році і є одним з перших інструментальних творів великої форми (після «Глоссолалій» 1989р.) на фоні різноманітної камерно-інструментальної музики раннього періоду творчості О. Щетинського. У 1995 році на III-му Міжнародному конкурсі композиторів імені Вітольда Лютославського у Польщі концерт для флейти з оркестром був удостоєний Другої премії.¹⁵

У цьому творі Щетинський продовжує розвивати ідею самодостатності звуку, виявляючи відношення до нього як до «живої» субстанції, здатної до саморозвитку. При всій зовнішній традиційності концертного жанру, збереженні його формальних ознак (тричастинність, віртуозність соліста на фоні оркестрового звучання) наповнення флейтового концерту сучасне, із залученням елементів різних технік і роботою в атональному звуковому полі.

Виявляється іще одна характерна стильова риса композиторської творчості: уважне і тонке ставлення до оркестру як до ансамблю солістів, де кожен інструмент має неповторний тембр; і навіть в групі інструменти диференційовані. Для підкреслення звучання сольної флейти серед дерев'яних духових прибрано флейтова група. Всіх інших інструментів по 2

¹⁵ Першими виконавцями були: солістка Ядвіга Котновська і оркестр Варшавської філармонії під орудою Войцеха Міхневського. Прем'єра відбулась у 1997 році.

(традиційний парний склад оркестру); у мідних відсутні туби як «важкі» масивні інструменти, які не підходять для створення більш легкого звучання цього концерту. Струнні представлені в повному складі. Певний колорит вносить і звучання арфи.

Але особливу увагу привертає розширена група ударних інструментів (усього їх 13). Серед звичайних літавр, барабана, трикутників, тарілок, вібрафона тут додані темпле-блоки, ксилорімба, дзвони, дзвіночки, кроталії, бонги, коров'ячий дзвін, там-там. Дзвінкість звучання ударних гарно поєднується із легким тембром флейти. Таке розмаїття ударних теж є характерним для раннього періоду творчості Щетинського: в усіх його оркестрових творах 90-х років великі групи ударних інструментів («Обличчям до зірки» – 13, «Sonata da camera» – 8; в кантаті «Різдво Іоанна Предтечі» взагалі є лише група-оркестр ударних: 42(!) інструменти, та ін.) До цього слід додати і численні способи гри і прийоми, зазначені в парититурі, як для ударних, (різні палички, сила і місце для удару тощо), так і для духових і струнних (фрулято, осцілято, вібрато, глісандо, arco, sul ponticello тощо).

Оркестрова палітра завдяки різним звукам – висотним, шумовим, – і звуковим ефектам стає особливо колористичною; тобто створюється своєрідне спектральне звучання з безліччю відтінків та відблисків; дійсно, самі звуки перетворюються на живі субстанції, майже сутності. Їх взаємодія – примхлива гра всіх елементів, які сполучаються у звукові поля, подібні до сонористичних утворень, але з точки зору техніки композиції це не можна назвати сонорикою в традиційному понятті, коли композитор оперує тембро-фарбовими шарами звучання. Тобто, у даному флейтовому концерті зустрічаються епізоди без солюючої флейти, в яких складний метроритм, поліритмія поєднуються із атональною висотністю, створюючи сонорний ефект. І навпроти, мелодична лінія соліста підтримується оркестром, чи групою інструментів або в дуєті; і її лінійність стає ніби провідним голосом фактури – над шарами звучань.

Подібно до струнного квартету Щетинського його флейтовий концерт (як було зазначено вище) також зберігає атрибути традиційного класико-романтичного жанру: тричастинність; «гра»-взаємодія оркестру і соліста; віртуозна партія солюючого інструмента. Темпові співвідношення частин у концерті *Adagio – Allegro molto – Lento* подібні до циклічних творів другої половини ХХ століття (Шнітке, Шостакович, Бібік).

В I-й частині етапи розвитку «наслідують» логіку сонатної форми. Чотири розділи, позначені темпово *Adagio, Largo, Moderato, Adagio* можна представити як експонування (*Adagio* – умовно Г.П., *Largo* – умовно П.П.), активний розвиток у *Moderato* – розробковість; скорочена реприза – *Adagio*. Звукокомплекси кожного розділу з одного боку контрастують фактурно і темброво-динамічно; з іншого – у складному інтонаційному візерунку партії флейти є важливі тематичні елементи, на яких будується все звучання частини. До них належать: хроматичні і мікрохроматичні ходи, повторення-репетиція одного звуку, або його довге звучання з обростаннями сусідніми звуками.

У 1-му розділі (*Adagio*) представлені всі інструменти як ансамбль солістів, але при цьому струнні звучать більш монолітно, створюючи *quasi*-хоральний фон для солюючої флейти. Другий розділ (*Largo*) навпаки, фактурно розріджений; флейту підтримують короткі репліки ударних, пари дерев'яних, мідних інструментів. Середина I-ї частини (*Moderato*) найбільш насичена і фактурно, і динамічно; оркестр звучить *tutti* без соліста – флейта вступає з віртуозними пасажами в кульмінаційний момент на *f*, залишаючись з мідними, а потім із ударними інструментами (ніби переграючи їх). Реприза (*Adagio*) повертає тиху динаміку і прозору фактуру; все звучання зходить до звуку «*b*» – унісонного *tutti*; і тільки у віолончелей і I ксилофону звучить «*a*», відтіняючи загальний унісон (*Додаток А, пр. 7*).

II частина *Allegro molto* має скерцозний характер; короткі мелодичні хроматизовані фрази флейти на фоні витриманих звучань нагадують мерехтіння. Цей прийом чергування фраз-ліній у всіх інструментів стане

основним в частині. Якщо у першому розділі буде задіяна лише група дерев'яних духових, то у другому додадуться ударні (з яскравим тембром дзвонів), мідні духові і *divisi* струнних. Саме струнні створюють об'ємність звучання, ніби імітуючи всіма інструментами групи фрази флейти. Таку рухливість (але в тихій динаміці) зупиняє ритмічна повторність – як варіант довгого звучання одного 12-титонового співзвуччя у мідних інструментів; повторення-репетиційність одного звуку в партіях всіх духових, а потім і у струнних підхоплює флейта: з т.125 звучить сольно виразна дванадцятитонова фраза з репетиціями (*Додаток А, пр.8*). Третій розділ (умовно реприза) повертає розріженість звучання, але із повторністю звуків і кластерних співзвуч. Особливої сонорної виразності в II-й частині набувають прийоми гри на струнних: *con legno, pizzicato, ricochet*.

III частина *Lento* найбільш експресивна; в ній представлені всі основні тематичні елементи концерту: унісони з прилеглими секундами, що наближаються до кластерів; повторення-репетиції одного звуку; хроматизовані ритмічно складні мелодичні фрази. Весь тематичний матеріал розвивається впродовж трьох фактурно-динамічних хвиль, розвиток яких скеровує солююча флейта: від розгалуження одного звуку до появи виразних інтервальних ходів на тритон, кварту на фоні всього оркестру (*ff*) в першій хвилі; від вібрато і мікрохроматичних коливань в звучанні флейти до рухливої тембрової маси оркестру в другій хвилі; нарешті в третій – від експресивної мелодичної лінії флейти на фоні засурдинених струнних до виникнення виразної 12-титонові теми в партії 1-ї валторни і 1-го кларнету (з характерними ходами на кварту, тритон) та кульмінаційного сонорного оркестрового звучання (*Додаток А, пр.9*).

Завершення концерту – каденція соліста на фоні літавр і гавайських гонгів і ще один короткий «сплеск» експресивності мелодичних фраз флейти, щоразу скорочених на тлі довгих оркестрових сонорних співзвуч. В останніх тактах «зникаючі» звуки флейти у супроводі арфи.

Таким чином, флейтовий концерт Щетинського – багатопараметровий твір із формальними ознаками класичного тричастинного концертного жанру. Його наповнення – вільна дванадцятитоновість («ацентрична хроматика» за В. Холоповою) з мікрохроматикою, фактурно-темброві шари; серед параметрів тематизму основними є висотність, ритміка, фактура і тембр, взаємодія яких створює враження саморозвитку або невимушеного розвитку музичного матеріалу.

«Слово Проповідника»

Вокальні і хорові твори першого періоду творчості О. Щетинського пов'язані із християнською тематикою; вони є показовими для 90-х років ХХ століття в українській культурі (моменту повернення до духовних джерел) та репрезентують духовну традицію на сучасному етапі української музики. Це кантати «Світ во одкровеніє» для хору і дзвонів (1989) і «Різдво Іоанна Хрестителя» для дитячого хору і ударних (1992), «Слово проповідника» для сопрано і струнного квартету (1991), «Хрещення, спокуса і молитва Господа нашого Ісуса Христа» для баса, кларнета, тромбона, альту, віолончелі і контрабаса (1996).

«Слово Проповідника» для сопрано і струнного квартету став значною віхою у творчості молодого композитора: твір посів першу премію на конкурсі духовної музики у Фрібурі (Швейцарія) у 1991 році.

«Слово Проповідника» написано на тексти з книги Екклезіаста та Псалмів Давида (строфи з псалмів 85, 86). Зауважимо, що у хорових та вокальних творах Щетинський звертається до текстів біблійних або молитовно-канонічних, використовуючи не одне джерело, а комбінуючи різні тексти (політекстовість). Цей прийом стане своєрідною стильовою ознакою композиторської творчості, починаючи з раннього періоду.

Інтонційно-тематична тканина твору спирається на дванадцятитоновість (але вільну додекафонність) з елементами модальності. Важлива роль мікроінтонацій – малосекундових хроматичних ходів-обігравань. У цьому контексті по новому, яскраво окреслено звучить звичайна діатонічна

тема – фрагмент-цитата (гамоподібний мотив) з меси Папи Марчелло Дж. Палестрини. Цей хід в «Слові проповідника» виділений ще і тембрально – звучанням альт; він осмислюється як семантичний знак вічної духовності, згорнутого культурно-духовного досвіду людства старовинних епох – і доби Відродження, і бароко (також ця цитата є посиланням на жанр меси як такий).

Композиція твору логічна і струнка. Вона представлена двома розділами, кожний з яких має свою кульмінацією. Перша хвиля-розділ приводить до динамічного підйому, друга – є смисловою вершиною. Перша зроблена традиційними засобами – максимальна гучність, інтонаційне напруження в партіях першої та другої скрипок та віолончелі (без альт), а друга – концептуальна, представлена оригінально: це і є процитована тема з Меси Палестрини у партії альт (який у цьому місці заміщає вокальну партію) на фоні піцикато струнних. І закінчується твір без альт, хоча починався з його соло.

Роль цього інструменту дуже важлива і особлива у творі. Серед інструментів квартету він виділяється своєю самостійністю. Спочатку альт виступає у дуєті із сопрано, потім до нього приєднується перша скрипка, далі такий ансамбль змінюється на дуєт альт з віолончеллю. Але у кульмінаційній зоні альт вимкнений із загального руху. Перед останніми словами із книги Екклезіаста альт знову включається зі своїм тематизмом настільки активно, що композитор надає цьому інструменту повну свободу в каденції. І після неї альт продовжує виділятися в ансамблі своєю вільною імпровізаційною темою на фоні хоралу інших трьох інструментів. І знову ж таки альт договорює хоральний епізод. Йому на зміну приходить solo сопрано, яке таким чином виділяє рядки з Псалму 85 (по аналогії із solo альт у каденції), після чого альт підхоплює піднесеність вокальної партії і продовжує її у темі-цитаті.

«Різдво Іоанна Предтечі»

Кантата для дитячого хору та ударних (1992) була написана Щетинським на замовлення Radio France. Крім дитячого хору «Півчій» був задіяний ансамбль (майже оркестр) ударних інструментів «Плеяди» у складі шістьох

дівчат-виконавців. В ансамблі були задіяні майже всі відомі ударні інструменти (*Додаток А, пр.10*). Зразком для створення кантати, за словами автора, слугували традиційні кантати І.С.Баха. Як у словесному (епізоди з текстів Євангелія, Св. Луки, Св. Іоанна, уривки з Псалмів), так і музичному текстах відбивається монтажно-наскрізний принцип. Інтонаційно і тембрально розділи пов'язані та обумовлені саме ним. Шість епізодів та кода складають ясну і логічну композицію кантати. Перші три виділяються у перший (умовно експозиційний) розділ, четвертий – це середина, п'ятий і шостий – реприза.

Експозиція представляє струнку тричастинну форму, де крайні частини – діалог Захарії з Архангелом Гавриїлом, а середина – тема на текст Псалма 105 про подяку Господу. В кантаті є сольні фрагменти, один з них – це партія Архангела Гавриїла (сопрано соло). Відповіді Захарії передані хором. В середині (другий епізод) виділяється хроматичний розспів у хоровій партії, а одна із головних інтонацій першого і третього епізодів – хід на кварту і тритон униз та вгору. Головний підсумок першого розділу – вирок Захарії у його німоті, виділений речитаційною промовою соліста на фоні яскравих пасажів марімби (*Додаток А, пр.11*). Інструменти в кантаті, хоча і лише ударні (але їх 42(!)), тонко диференційовані тембрально і відповідно смислу тексту. Незвичним є розташування шести груп інструментів у різних кінцях зали і на сцені для створення ефекту антифонного звучання.

Усі solo підкреслені звучанням вібрафона, тоді як більш активний середній хоровий епізод супроводжують ударні з «сухими» тембрами.

Середина кантати (епізод 4) – пророцтво Захарія своїй дитині про призначення Іоанна – найбільш розосереджений (короткі мотиви у хорі та уривчасті у інструментів). Використаний тут засіб *Sprechgesang* дуже контрастний до найбільш вокального розділу (5), з якого починається реприза. Слово «Іоанн» розспівається альтами і сопрано 15 тактів на 12 неповторних довгих звуках (*Додаток А, пр.12*). Кульмінаційна фраза, з якої починається 6-й епізод, «А дитина росла, і скріплялась на душі, і перебувала в пустинях до дня свого з'явлення перед Ізраїлем» – знов речитація у сопрано solo, виділена

вібрафоном. Реприза завершується текстом псалма 128 «Помилуй нас, Господи, бо погорди ми досить наситились!..» на початкових інтонаціях кварта і тритону (*Додаток А, пр.13*).

Coda – післямова ударних. Останні звуки гонгів та валдайських дзвіночків ніби тануть у тиші.

Ідеї, заявлені у проаналізованих творах, знайдуть продовження і в наступних, формуючи і відточуючи стиль автора; так само, як і вдосконаляться визначені принципи тематично-композиційної роботи.

Творчість О. Щетинського раннього періоду не стала об'єктом музикознавчих досліджень в Україні, попри свою певну оформленість та намічені стильові закономірності. Одну з перших характеристик стилю українського композитора, – найбільш містку і чітку надав Вірко Балеї у найавторитетнішому виданні – *New Grove Dictionary of Music and Musicians*: «Його стиль міцно пов'язаний із структуралізмом, спирається на різноманітні сучасні техніки... Важливим чинником є вплив східного різновиду мінімалізму – більш медитативного і менш запрограмованого, поряд із ретельно вивіреним співвідношенням між різними щаблями звучання і тишею, переважанням тихої динаміки, розробкою найменших деталей і змін звуковисотності, тембру і ритму» [214].

2.2. Sonata da camera та опера «Благовіщення» – перехідний етап до нових стильових орієнтирів (1998-2000)

Sonata da camera для віолончелі і камерного ансамблю, написана композитором в один рік із його першою оперою «Благовіщення» (1998), є знаковим останнім циклічним інструментальним твором у першому періоді творчості О. Щетинського. На IV-му Міжнародному конкурсі композиторів імені Г. Малера в м. Клагенфурт (Австрія) соната посіла Третє місце¹⁶.

¹⁶ Sonata da camera була записана на відомій французькій студії звукозапису «Le Chant du Monde» Олександром Рудіним (віолончель) і Московським ансамблем сучасної музики (диригент О. Віноградов); авторські права передані нотному видавництву «Le Chant du Monde».

Sonata da camera ніби підбиває перші вагомі підсумки композиторських – технічних, стилістичних – надбань у численних різножанрових, програмних творах для різних ансамблевих складів і сольних інструментів. З іншого боку, в ній «пуантилістично» намічені важливі звуко-інтонаційні, темброво-оркестрові ідеї, які будуть реалізовані митцем у творах наступних двох десятиліть ХХІ століття.

Однією з таких магістральних ідей композитора стане спроба винайдення мета-мови, сформованої на стильовому синтезі, використанні різностильових елементів разом із авангардними техніками рівноправно, в одній звуковій площині. У Sonata da camera вже відчутні необарочні та неокласичні абриси, що в подальших творах набудуть більшої деталізації і глибини.

З одного боку, у цьому творі переплетені камерність і концертність, – характерні жанрові ознаки тріо-сонати, від якої походять і sonata da camera, і sonata da chiesa у другій половині ХVІІ – початку ХVІІІ століть. Тобто в творі Щетинського є ментальні ознаки барокового жанру: наявність солюючого інструменту (віолончель) і камерний склад оркестру – ансамбль солістів. Роль деяких інструментів також трактована композитором крізь призму старовинних жанрів: смислової ваги у творі набирає партія контрабаса і фортепіано (аналогічно традиції виконання басової партії будь-якими одним низьким струнним і одним клавійним інструментами в барочних камерно-інструментальних сонатах).

З іншого боку, чітка тричастинність з ознаками сонатності в першій частині, повільною другою частиною, швидким фіналом, віртуозність партії соліста, наявність каденцій – типологічні риси концертного жанру класико-романтичної доби. Нарешті, інтонаційно-звукове наповнення, фактура, технічно-композиційні прийоми, оркестровка Sonata da camera є «традиційно» авангардними, сучасними.

Подібно до більшості ансамблевих і оркестрових творів раннього періоду в цій сонаті наявна велика група ударних інструментів (характерних

для композитора: вібрафон, марімба, том-томи, бонги, кроталії, темпле-блоки, трикутник, гонги) та фортепіано. Інші учасники камерного ансамблю – солісти груп класичного оркестру: 4 дерев'яних духових, 2 мідних (валторна і труба); струнні представлені першою та другою скрипками і контрабасом, без альтів і віолончелі (їх відсутність компенсується звучанням солюючої віолончелі; подібний принцип можна зустріти і в інших концертних творах композитора). Характерні темброві фарби, створені поєднанням певних інструментів, стануть ознаками оркестрового мислення Щетинського. Наприклад, гостро ритмічні, «синхронні» вертикалі-співзвуччя у дерев'яних, труби, валторни, фортепіано та том-томів, підкреслені гучною динамікою. Також особливого колориту набувають звучання віолончелі на фоні ударних інструментів, зокрема вібрафона і марімби.

Три частини сонати (Moderato – Adagio – Allegro moderato) представляють три варіанти звукового простору: строкато-сонорного з романтичними мелодичними хвилями (I ч.), кантиленно-алеаторичного (II ч.), токатно-остінатного (III ч.).

В кожній частині відбувається майже однаковий драматургічний розвиток із своїми етапами: поява-формування звукокомплексу – його розгортання, фактурне збільшення (набування «об'ємності») – кульмінація – спад, «згортання». При цьому частини зберігають «натяк» на свої класично-функціональні і темпові ролі. Так, в першій частині є елементи сонатності; в другій – споглядальність повільної частини, втілена через атональну кантиленність; в третій – активність фіналу, безперервний рух.

Інтонаційну основу сонати складають секундові хроматичні ходи, часто із мікрохроматикою (чвертьтоновими інтонаціями), при цьому в загальнозвучковому атональному полі (хроматичній тональності) виразності набувають сполучання малої секунди з квартою, і особливо секунди з тритоном. Але ці ходи інколи «виринають на поверхню» загальної лінійності, яка разом із пуантилістичними вкрапленнями складають складну

тканину твору. Фактуру доповнює акордова (співзвучна) вертикаль, що утворюється в умовах дванадцятитонової гармонії.

Цікаво визначити риси сонатності в I-й частині. *Quasi* головна партія виростає з хроматичних і мікрохроматичних інтонацій віолончельної партії, поступово набуваючи об'ємності звучання із залученням ударних і духових інструментів. Побічна партія – подих ліричності: на якусь мить в партії 1-ї скрипки з'являються сексти, терції, що в атональному оточенні виокремлюються своєю романтичною приналежністю (*Додаток А, пр.14*). Темброво цей фрагмент виділений звучанням струнних. Далі звуковий потік набирає обертів; невеликий розділ розробкового характеру з експресивною партією соліста і туттійними фрагментами приводить до кульмінації і досить швидко «згортається» в пуантилістичних звучаннях струнних і фортепіано.

У II-й частині межі розділів розмиті; починаючись з виразного монологу віолончелі («занурення в себе») з характерними інтонаціями секунди, кварта і тритону і відлунням окремих звуків у вібрафону, флейти, кларнету, кантиленийний звукокомплекс поступово фактурно розростається мелодичними лініями в партіях всіх інструментів (*Додаток А, пр.15*). Умовною межею і початком другої хвилі є короткий дует віолончелі і вібрафона, після якого фактура ще більше ущільнюється, збільшуючи звуковий потік. Партія віолончелі ускладнюється, набуває експресивності.

Фінал вносить деяку часову регламентацію, механістичність у невпинність звукового руху. На перший план виходить ідея наскрізного розвитку, коли на фоні поліритмічного остінатно (що сприймається як цілісний звуковий потік) виринають більш довгі окремі звуки по черзі у мідних духових¹⁷, з яких формується 12-титонна тема у фортепіано на фоні «блукаючої» теми у контрабаса (*Додаток А, пр.16*), потім у флейти – на фоні невпинних тріолей віолончелі.

¹⁷ Подібний прийом нагадує скерцо симфоній Б. Лятошинського, наприклад із симфонії № 3.

«Perpetuum mobile» великого 1-го розділу доходить своєї кульмінації з підкресленими ритмічно і динамічно співзвуччями tutti; загальне звучання змінюється експресивною каденцією соліста, до якого поступово підключаються інші інструменти. Друге tutti – сонорно-ритмічний 12-титоновий шар без участі віолончелі (*Додаток А, пр.17*). В коді – традиційне «згортання» і пуантилістична розсередженість звучання.

У кожній частині сонати реалізується ідея взаємодії солюючої віолончелі з різними інструментами (на інтонаційному, драматургічному рівнях), що надає твору певної коцертності. При цьому «одичність» інструментів в ансамблі солістів теж свідчить про риси концертування, і в той же час – про камерність. На інтонаційному рівні відбувається не тільки взаємодія дисонансів-консонансів, але й «дробності» (яка йде від пуантилістичності) і «цілісності» (класичний прийом побудови тематизму): від мікроінтонацій до лінарно-мелодичних фраз.

Таким чином, у Sonata da camera намічені напрямки до композиторського стильового синтезу нового типу, з високим рівнем усвідомленого стильового плюралізму «свого» та «іншого».

Опера «Благовіщення» стала першим сценічним твором молодого харківського композитора О. Щетинського. Вона була написана у 1998 році, після освоєння композитором більшості відомих інструментальних жанрів і створення значної кількості вокально-хорової музики. З одного боку «Благовіщення», як і Sonata da camera, підбила своєрідні «підсумки» першого творчого періоду О. Щетинського; з іншого, названа опера розпочинає новий етап композиторського становлення і відкриває шлях до створення театральних опусів, пошуку нової стилістики. Наш славетний земляк – один з небагатьох українських композиторів, хто активно «розбудовує» сучасний оперний простір та ставиться до багатовікового жанру з великою повагою та відповідальністю.

Опера «Благовіщення» написана для сопрано, фортепіано, челести і ударних. Автор дає твору жанрове визначення: «камерна опера (сценічні

діалоги)», хоча ніякого другого «наявного» сценічного персонажу в опері немає, крім головної героїні – Марії. Перед нами – характерний приклад моноопери, оригінально трактованого як з боку сюжетного, сценічного, драматургічного, так і музично-інтонаційного, темброво-інструментального.

В основу лібрето покладений епізод з Євангелія від Луки (гл.1) – зустріч Марії і Архангела Гавриїла та їхній діалог про народження Ісуса. Текст лібрето написаний Олексієм Паріним, відомим російським письменником, поетом, критиком, лібретистом, з яким О. Щетинського пов'язують довгі роки плідної сумісної творчої роботи; саме із О. Паріним він напише свої наступні опери «Сліпа ластівка» і «Бестіарій» (поставлений у Харкові у 2011 році).

У уста головної героїні Марії (сопрано), на яку очікує блага звістка про Святе непорочне зачаття Сина Божого вкладений весь озвучений текст моноопери, який по суті є її монологом.

Цікаво, що композитор підкреслює: «музична мова опери не містить елементів традиційної культової музики, не апелює до віруючих будь-яких конфесій».¹⁸ Це сценічно-театральний твір «без алюзій на богослужіння». Тобто, серед різноманіття сюжетів моноопер (і традиційних опер) ми вперше¹⁹ зустрічаємо перевтілення євангельського тексту для сценічного твору, а театр, як відомо, є мистецтвом виключно світським. Вплив постмодерного погляду на весь культурний шар, створений людством, у даному творі О. Щетинського є очевидним: «вирівнювання» будь-якої тематики, рівноцінність образів, навіть релігійно-біблійних – все опиняється в одній площині сприйняття.

Перенесення ключового моменту християнства – непорочного зачаття і благої звістки про це – на оперну сцену надає йому земних рис, а Марія предстає майже романтичною жіночою істотою. За висновком О. Наумової

¹⁸ З авторської передмови до партитури опери «Благовіщення» [191].

¹⁹ О. Наумова у своїй статті, присвяченій опері О. Щетинського «Благовіщення», наводить приклад опери Р.Вагнера «Парсіфаль», порівнюючи ці два твори [115].

«...для О. Щетинського важливий сам психологічний шлях людини у всьому діапазоні його конфліктних особистісних переживань» [115, с. 295]. Звідси – величезна палітра переживань і реакцій Марії, – в першу чергу земної жінки, яка усвідомила одночасно і щастя, і жах, і тяжкість своєї місії; тобто композитора цікавить «фактор людського сприйняття» найвищого божественного одкровення.

По-новаторському, незвично вирішена роль Архангела Гавриїла. Божий посланник не має людського (акторського) втілення. Його партія передана фортепіанним звучанням, і від цього піаніст стає посередником-учасником сценічної дії. Як вважає композитор, така смілива ідея була запропонована О. Парінім. Головне в ній – «передати мову Ангела – істоти із іншого світу – не за допомогою людського вокалу (це, кінець кінцем, було б надто банально), а через інструментальну музику і без жодного слова».²⁰ Небесну субстанцію підкреслюють і інші інструменти – ударні металеві: трикутники, гонги, дзвіночки і челеста, на яких грає піаніст і на деяких Марія. Моноопера складається із 6-ти епізодів, не замкнених (між ними використаний прийом *attacca*). Кожен із них має програмну назву і жанрове визначення:

- 1 – «Передчуття», арія;
- 2 – «Подув», речитатив;
- 3 – «Блага звістка», сцена;
- 4 – «Екстаз», арія;
- 5 – «Страх», сцена;
- 6 – «Прощання», арія.

Драматургія опери вибудовується таким чином:

1-й епізод «Передчуття» відіграє роль вступу: Марія пряде; її хвилюють неясні передчуття і тільки тихі дзвони ударних натякають на Божественну благодать, що зійде на Марію.

²⁰ З передмови до партитури [191].

2-й «Подув» – зав’язка: поява Архангела Гавриїла змінює хід земного життя; Марія відчуває його присутність: «Кто ты, дующий в душу?».

3-й епізод «Блага звістка» – розмова-діалог Марії з Архангелом Гавриїлом; передчуття великих випробувань, що випадуть на її долю; перша драматична кульмінація.

4-й епізод «Екстаз» – відчуття невимовного щастя, сходження Божественної благодаті на Марію; підкреслена ліричність.

5-й епізод «Страх» – розв’язка; одкровення Марії нелюдської важкості наперед пережитих подій, що очікують на Сина Божого, її самої; страх за Спасителя і слабкість своїх сил і віри. Друга драматична кульмінація.

6-й епізод «Прощання» – завершення; фінал опери. Марія залишається на самоті із своєю ношею; усвідомлення і розуміння її ролі Богоматері; щастя, змішане із гіркотою.

Сутність драматургічного ядра становить величезний ступінь напруги у спресованому шарі різнорідних, полярних емоційних станів і відчуттів, які переживає Марія: щастя, захват, піднесення, блаженство, страх, розпач, трагізм, самотність.

Як зазначає автор у передмові до партитури: «Стилістично опера орієнтована на музичний модернізм і авангард ХХ століття» [191]. Твір відрізняє атональне звучання та складні ритмоутворення, характерні для авангардної музики. Крім цього, в різних частинах-епізодах використовуються елементи алеаторики і сонорне звучання; всі емоційні градації або нюанси відчуттів Марії підкреслюється зміною тембровою, або певними прийомами гри. В фортепіанній партії – це гра пальцями на струнах рояля, пасажі і репетиції в заданих діапазонах; у ударних – імпровізація по накреслених паттернах, гра різними засобами та колотушками, паличками, мітелочками по гонгах, трикутниках, там-таму, кроталіях.

Є певна закономірність у виборі тих чи інших інструментів відносно драматургічного розвитку моноопери. Так, з появою Архангела Гавриїла постійно звучить фортепіано, втілюючи його «голос» (таємну мову): з 2-го до

5-го епізоду; у 1-му, коли Марія знаходиться в передчутті чогось невимовного звучать лише ударні і челеста; у 4-му – сходженні Божественної благодаті на Марію – до фортепіано додаються всі інструменти, а в кульмінаційний момент воно замінюється на челесту (*Додаток А, пр.18*). Нарешті, в останньому 6-му епізоді, коли Марія залишається сама, задіяні всі інструменти, у тому числі і фортепіано, але у змішаному алеаторично-сонористичному неясному звучанні.

Вокальна партія інтонаційно і артикуляційно надто складна; в ній зустрічаються елементи quasi-речитації, *cantabile*, прийоми *parlando*, *cantando*, *secco*, а також *Sprechgesang* та «сучасне *bel canto*» (за визначенням композитора). В ній відображені всі тонкощі і нюанси тексту, підкреслені сутнісно важливі слова; виразником ліричності стають розспіви складів, інтонаційно і ритмічно насичені (наприклад у 4-му епізоді «Екстаз», де усього чотири запитальні речення, але за рахунок розспівів цей епізод дорівнює за часом всім іншим) (*Додаток А, пр.19*).

За словами автора: «Вкрай важливим виявилось налаштування взаємодії слів і мелодичної лінії сопрано. При цьому ніколи мені не йшлося про пряме ілюстрування тексту засобами музики, оскільки мелодика мала свою логіку розвитку, а будова мелодичних фраз могла істотно відрізнятись від граматичних структур тексту... Мені важливо було відійти від паралелізму текстових і музичних акцентів, створити їх поліфонічне поєднання» [192, с. 86-87].

Як же відтворена специфічна драматична гра в опері?

Взаємодія-діалог між Марією і невидимим навіть їй Архангелом Гавриїлом створюється завдяки спільності інтонацій у фортепіанній і вокальній партіях, яка досягається імітуванням (ритмічним) псалмодичних зворотів фортепіано в партії Марії (3-й і 5-й епізоди); спільністю тематичних утворень з інтервалами тритона і кварта у горизонтальному звучанні у вокальній партії і вертикальному – фортепіанній.

Хорально-псалмодичний комплекс, пов'язаний із Архангелом Гавриїлом, звучить тільки в сценах 3-го і 5-го епізодів, втілюючи незвичайний діалог з Марією. При цьому псалмодичне повторювання одного звуку на фоні остінатних звуків в нижньому регістрі, ритмічні імітації, поліфонізована фактура 3-го епізоду трансформується у невмолиму хоральну вертикаль з повторюваними звуками і акордами (фактурний розвиток псалмодичності) у 5-му епізоді (*Додаток А, пр.20*).

В останньому 6-му епізоді Марія ніби продовжує діалог, але він звернений скоріше до себе; від Ангела залишається лише згадка: звучання фортепіано загальне, це алеаторичні пасажі на струнах рояля, які змішуються із тембрами ударних (*Додаток А, пр.21*). Монологічність, характерна для 1-го епізоду, повертається, хоча і на іншому смисловому рівні.

Взаємодія епізодів, підпорядкована наскрізному смисловому розвитку, впливає на загальну форму опери. З одного боку, в ній є елементи концентричності, де центром виступає 4-й епізод, а 3-й – 5-й, 2-й – 6-й утворюють кола; 1-й епізод виконує роль вступу-зав'язки. З іншого, специфічна тембровість, алеаторика і, навпаки, визначеність (сучасна модальність) фортепіанної партії та характерна псалмодичність в сценах 3-го і 5-го епізодів) чергуються, складаючи пари: 3-4-й епізоди, 5-6-й, при чому 3-й і 5-й та 4-й і 6-й мають свою спільність. Елементи алеаторики є і в 2-му епізоді, що перекидає арку між 2-4-6-м епізодами.

1	2	3	4	5	6
Марія + Ударні, челеста	Марія + ф-п	Ф-п + Марія	Марія + ф-п , ударні, челеста	Ф-п + Марія	Марія + всі інструменти
Кантиленність вок.партії	Дрібні пасажі ф-п, Ел-ти алеаторики Контрастні ел-ти вок.партії	Псалмодичність	алеаторика Вокальні розспіви (сучасне bel canto)	Псалмодичність	алеаторика кантиленність вок.партії

Насиченість драматургічного розвитку має відповідне композиційне втілення. Невеликий часовий відрізок у творі набуває стислості; лінійність

подій стає своєрідною пружиною, яка стрімко розкручується, досягаючи якісно нової площини. Ці риси, безумовно, є слідством симфонізації. Паралельно розвиваються два плани: вокальний (Марія) і фортепіанний (Архангел Гавриїл), кожен з них має свою динамізацію; в той же час, вони взаємодіють: у 3-й і 5-й сценах «голоує» фортепіано, підпорядковуючи вокальну партію, а в 2-му і 4-му епізодах навпаки. Крайні розділи – обрамлення, але із значною якісною зміною у 6-му епізоді (і смисловою, і темброво-інтонаційною, коли інструментальне звучання стає сонористичним фоном, а панує вокальна партія, символізуючи зосередження Марії на її внутрішніх переживаннях).

Прем'єра опери «Благовіщення» відбулася у 1999 році в московському театрі «Гелікон-опера» як одна з трьох моноопер різних авторів у проекті О. Паріна «Голоси незримого (біблійний триптих)» (режисер Д. Бертман). В анонсі до постановки зазначалось: «2000-летняя история христианства, преломленная в 400-летней истории оперного искусства – так можно определить это необычное произведение трех авторов». Крім опери О. Щетинського тоді прозвучали моноопери «Єва» Й. Барданашвілі, «Мойсей» В. Кобєкіна.

Згодом, опера «Благовіщення» була поставлена на фестивалі духовної музики «Sacro Art» в Локкумі (Німеччина) у 1999 році; також вона прозвучала в Україні на фестивалі сучасної музики «Контрасти» у Львові у 2001 році.

«Благовіщення» – яскравий приклад індивідуалізованої трактовки жанру моноопери у постмодерністичний час – і є продовженням (майже відродженням) оперної традиції у XXI столітті. До певної міри можна представити «Благовіщення» наступним видатним твором після моноопери «Листи кохання» (1971) В. Губаренка. Представник харківської композиторської школи, вихований в її найкращих традиціях, В. Губаренко відчув «подих часу» і зміг створити один із власних шедеврів саме в жанрі моноопери, в подальшому – найпопулярніший і найвідоміший твір. І це не є

випадковість, бо однією з відмінних рис саме харківської композиторської школи завжди було тяжіння до театральності; покоління вчителів В. Губаренка, як і він сам виявили особливу прихильність до жанрів музичного театру, а їх найкращі твори були написані для сцени.

Порівнюючи названі моноопери, можна побачити в них спільні риси, продиктовані не тільки специфікою жанру. Привертає увагу «жіночість» опер, прискіпливість до емоційно-психологічних станів героїнь (що перегукується із загальноукраїнською традицією музичних лірико-психологічних драм), продуманість і виправданість насиченого драматургічного розвитку, композиційна стрункість, і навіть спільність у виборі композиторами тематичних інтервальних структур, які включають кварту і тритон.

Зауважимо, що перехід до зрілого періоду творчості О. Щетинського пов'язаний саме з монооперою; і надалі опера буде предметом творчої уваги харківського митця. О. Щетинський стане саме тим сучасним композитором, хто з великою уважністю поставиться до всіх тонкощів оперного спектаклю, і продовжить розвивати легендарний сценічний жанр, який нині переживає не найкращі часи (зокрема в Україні) і є не надто популярним у композиторів.

2.3 Зрілий період творчості як уособлення синтеза поставангарду і класико-романтичної традиції

Для зрілого періоду творчості Олександра Щетинського характерний новий стильовий синтез, заснований на залученні всього стильового простору минулого. Завданням композитора стає вибір певних класико-романтичних музичних параметрів, які б мали точки перетину із авангардними техніками.

Починаючи з 2000-х років, композитор оновлює творчу палітру, звертаючись до масштабних жанрів (опери, хорових, інструментальних і симфонічних творів). Творчий доробок О. Щетинського відрізняється жанровою різноманітністю та інструментальними складами. Але великих

симфонічних творів серед них налічується небагато (3 написані в першому періоді творчості, 5 – в другому). Саме з написання опери «Сліпа ластівка» (другої після «Благовіщення») у 2002 році можна говорити про другий – *зрілий* період, коли розмаїття пошуків, експериментів із техніками, тембрами, формами в камерній музиці О. Щетинського поступається місцем концептуальністю творчих задумів в більш академічних жанрах. Приклад цьому – не тільки помітне кількісне зменшення ансамблевої і сольної музики, написаної в останнє десятиліття, але й зосередження уваги композитора на переосмисленні традиційних великих форм і жанрів, більш глибоке занурення у глибини універсальності музичної мови, що призводить до зміни стильової парадигми.

Новою сторінкою в творчості Щетинського стає перевтілення-прочитання класичних творів крізь призму поставангарду. Одним із подібних прикладів є симфонічний твір «Земля Франца Йозефа», в якому канвою і тематичною основою для стилістичних нашарувань стають розділи сонатної форми сонати Й. Гайдна та весь її звуковий матеріал. В оперному жанрі дещо незвичним виступає новий вид редакції-«переписування» опери М. Лисенка «Наталка-Полтавка».

Для О. Щетинського на даному етапі мистецьких пошуків актуальною є саме площина стилю, яка має здатність до втілення ідей концептуального рівня. Освоєння стилістичних знаків, притаманних певній добі, або композиторській творчості призводить до розмивання протиставлення «своє-чуже», по-друге – оперування ними (знаками) відбувається на рівні техніки: тобто, стиль іншого композитора чи доби трактується не тільки як узагальнююча категорія, але і як набір певних технічних елементів (вони і виступають носіями стилю). Завдання композитора постає у виборі тих класико-романтичних музичних параметрів, які б мали точки перетину із авангардними техніками.

Визначення характерних стильових рис творчості О. Щетинського 10-х років ХХІ ст. відбувається в контексті ситуації постмодернізму і

поставангарду як двох найбільш традиційно усталених понять для розуміння сучасних мистецьких процесів: *постмодернізму* як переосмислення минулого крізь призму полістилістичного діалогу; *поставангарду* – як продовження лінії авангарду у вигляді «вписування» (а не відособленості) технік або їх елементів у загальнономовний музичний контекст.

Обґрунтованим виявляється застосування до творчості О. Щетинського зазначеного періоду поняття «стильова парадигма». Спробуємо розглянути його на прикладі симфонічного твору «Земля Франца Йозефа».

О. Опанасюк в своїй статті «Принципи експлікації інтенціонально-конотативних смислів у сучасній музиці (на основі камерно-інструментальних творів О. Щетинського)» застосовує власний інтенціонально-аналітичний метод з чотирма базовими принципами інтенціоналізму до аналізування інструментальних творів композитора періоду 90-х років – початку 2000-х [120]. Із статей, присвячених питанню стильових особливостей творчості композитора назвемо роботу І. Коханик «Стильові ландшафти Franz Jozeph Land» [87], в якій науковиця піднімає «...проблему фактури як однієї з невід’ємних сторін стилеутворення і репрезентації стиля». Дослідниця також відмічає художню функцію фактури як стильового фактору у зазначеному творі українського автора та виокремлює два рівня «примхливого ландшафту» «Землі Франца Йозефа»: трансформацію тематизму і фактури Сонати № 49, Es-dur Й. Гайдна у власний музичний матеріал та стильові алюзії в авторському тексті. Цікавим є кількісне порівняння тактів у структурній схемі твору; стильовий портрет Й. Гайдна і відображення його принципів в музиці Щетинського та приклади фактурних модуляцій.

На наш погляд, симфонічний твір «Земля Франца Йозефа» є показовим на даному етапі творчості композитора не тільки з боку окремих характерних формотворчих чи стильових елементів, але і таким, що відображує на цей момент специфічні риси авторського стилю в цілому.

«Земля Франца Йозефа» написаний у 2011 році для класичного подвійного симфонічного оркестру, підсиленого трьома тромбонами та розквітчаного романтичною арфою. Це одночастинний твір, в основу якого покладена перша частина клавірної сонати Й. Гайдна (Es-dur (КН XVI, 49)). У передмові до партитури Щетинський зазначає, що «...весь твір є одночастинною перманентною варіацією, складеною у сонатній формі» [194]. Звичайно, подібний підхід до «чужого» тексту є не новий в музичній практиці. Згадаймо «Річеркату» Баха-Веберна, «Кармен-сюїту» Бізе-Щедріна (або фуги Баха, «Музику на воді» Г. Генделя та інші класичні твори у виконанні джазового піаніста і композитора Жака Лусьє). Безумовно, «завдання», поставлені композиторами в названих творах по відношенню до оригіналу різні (у Веберна – це оркестрова обробка за принципом «тембрової мелодії», коли окремі мотиви цілісних фраз проводяться у різних за тембром інструментів; у Щедріна – балетна транскрипція для струнних і ударних з динамічним «стисканням» до камерних масштабів; у Жака Лусьє музика Баха «прочитана» крізь джазові традиції). Але в усіх випадках залишається «спільний знаменник» – «чужий» текст (чужий стиль) і його «другий» рівень існування в нових творах інших авторів.

Пояснення подібного явища знаходимо в площинах полістилістики, визначеної А. Шнітке ще у 1971 році. Композитором-дослідником відмічені її два основних принципи: цитування та алюзії. І, якщо останній – це «натяки» і «невиконані обіцянки на межі цитати», то цитування має свій різновид – «техніку адаптації», яка, в свою чергу, передбачає «...вільний розвиток чужого матеріалу в своїй манері» [188]. В повній мірі така характеристика відноситься до твору О. Щетинського, де музика Й. Гайдна є тим простором – «землею» (недарма автор дає саме таку назву), на якій росте пишний стильовий сад, але слухач насолоджується ним не ходячи серед дерев внизу, а ніби птах, спостерігає згори єдину строкату картину, інколи розрізняючи відтінки окремого кольору, аромату чи силуету. Подібне порівняння не розкриває механізм утворення таких слухових асоціацій, але воно дає

уявлення про рівень композиторської роботи із різностильовими елементами, які, в свою чергу, допомагають зрозуміти сутність індивідуального стилю самого автора.

Але повернемося до полістилістики. Це влучне об'ємне поняття стало відправним для поглибленого вивчення стильових процесів у сучасній музиці. Поняття стилістичної поліфонії, стилістичної модуляції як проявів полістилістики також знаходимо у А. Шнітке. Впродовж майже п'ятидесяти років існування кардинально важливого поняття воно не тільки не втратило актуальності, а і продовжує розвиватись, збагачуючись уточнюючими термінами: стильове моделювання (О. Кузьменкова), стилістичний плюралізм (М. Тараканов), «стереостиль» (Є. Шевляков), моностилістика (Г. Григор'єва), стильовий синтез, стильовий контраст (Л. Казанцева). Множинність стильових процесів у сучасній композиторській творчості свідчить про відкритість стильових площин, рівнозначність стильових лексем; принципи роботи із ними (їх роль) у кожному окремому випадку залежать від рівня взаємодії різностильового матеріалу із індивідуальною стилістикою.

Зупинимось на понятті «стильова парадигма», що, на наш погляд, якнайкраще пояснює особливості стильової ситуації другого періоду творчості О. Щетинського на прикладі твору «Земля Франца Йозефа».

Термін «парадигма», з'явившись у філософії, застосовується в науці (починаючи від Т. Куна), лінгвістиці (Р. Барт) і різних галузях досліджень, зокрема, і в мистецтвознавстві. Під парадигмою розуміють концептуальну модель сукупності певних принципів, методів, підходів, теоретичного трактування явищ, «мінімальна множинність об'єктів», де «...дві одиниці однієї парадигми повинні мати деяку схожість для того, щоб могла бути очевидна різниця між ними». І. А. Котляревський у статті «Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства» [85] звертає увагу на

застосування парадигми на різних музикознавчих дослідницьких рівнях (аналізу художніх канонів, стилів, музичних явищ і об'єктів)²¹.

Термін «парадигма» у поєднанні із означенням «стильова» відображає складності співіснування стильових моделей як в окремих творах, так і в творчому композиторському процесі.

Стильова парадигма в творі О. Щетинського окреслена самим автором в анотації до партитури. До речі, для композитора стають традиційними передпосилання – словесні пояснення до творів, прочитання яких (за словами автора) є обов'язковим для сприйняття музики. Важливо, щоб слухач (виконавець) був підготовлений, вільно орієнтувався у несподіваних поворотах гри зі стилями (подібні твори розраховані на музично-інтелектуальну, добре освічену аудиторію).

Більша частина інструментальної, хорової музики має такі передмови. Звичайно, це стосується програмних творів, тобто основної частини творчого доробку О. Щетинського. Для композитора важливі всі деталі у композиції, включаючи назву, яка стає одним із структурно-сміслових елементів.

Ключові фрази в авторських коментарях до твору «Земля Франца Йозефа»: «Я ніколи не протиставляю свого “коментаря” музиці Гайдна. <...> мені йшлося про віднайдення спільного знаменника між різними стилями і культурами, що міг би стати ознакою нового стильового синтезу» [194] – свідчать про важливість створення особливого тексту, в якому елементи сучасних композиційних технік підіймаються на рівень стильових елементів, рівноправних із традиційними (індивідуально-композиторськими, епохально-історичними). Тобто, розмежування (а тим більше – опозиція) атональних, сонорних фрагментів і тональних, функціональних – відсутні; зникає звичне протиставлення-зіставлення

²¹ Як музикознавчий термін «стильова парадигма» часто використовується із доповненнями, наприклад, «жанрово-стильова парадигма», «духовно-стильова парадигма», «національно-стильова» (див. статтю Н. Лукашенко «Особливості духовно-стильової парадигми фортепіанних творів В. П. Задерацького» [97]).

сучасного і минулого. Напроти, з цих елементів вибудовується нова єдність стилістичного простору, інтертекстуального за своєю природою («лексичного типу», за М. Арановським). Звернемо увагу, що «механізм лексичної інтертекстуальності діє на основі чисто інтуїтивного вибору, підказаного сукупністю таких факторів як стиль, традиція, жанр, пам'ять, мережа асоціативних зв'язків тощо» [4, с. 73].

Інтертекстуальність як один із основних методів художньої творчості постмодернізму дозволяє реалізувати ідею поєднання жанрово-стилістичних елементів різних часів у ситуації діалогу культур, створювати «відкриті» тексти із грою зі стилями і т.д. У ХХ ст. інтертекстуальність формує полістилістику. У випадку із твором О. Щетинського можна говорити, використовуючи визначення У. Еко, про своєрідний «інтертекстуальний діалог» між стилями або стильовими моделями, в якому «...жодна мова не має переваги над іншою» (Р. Барт). *Стильовою парадигмою – тим самим «спільним знаменником» у музичному творі композитора стає стилістичний простір метатекстуальності.*

Які ж стилістичні лексеми–«ідіоми» обирає (і свідомо, і інтуїтивно) О. Щетинський для своєї «Землі Франца Йозефа»? Їх історичний спектр широкий – від класицизму до ХХ століття, – але добраний як енциклопедія стильових елементів найвидатніших симфоністів: Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса, Чайковського, Малера, Дебюссі, Шостаковича. Стильові «ідіоми» мають яскраве семантичне значення і виступають як символічні знаки композиторської творчості. В кожному конкретному випадку-посиланні-алюзії задіяний певний тематичний рівень – мелодика, ритміка, гармонія, тембр, оркестровка, фактура.

Канвою і тематичною основою для стилістичних нашарувань стають розділи сонатної форми гайднівської сонати та весь її звуковий матеріал (Г.П., Зв.П., П.П., З.П.). Між ними «проростають» інші тематичні утворення, чергуючись із «першоосновними» за принципом: після цілісного проведення певної теми і її кадансу, або розсовуючи тему (доповнюючи), віддаляючи

каданс. В усіх випадках складається відчуття одночасного перебування в різних історичних періодах, ніби тематичні зерна першого з віденських класиків проростають крізь часи (як у казці «Джек і бобове дерево»), співіснуючи паралельно у своєму музичному світі і майбутньому. Цікаво, що такий прийом не створює еkleктичної строкатості у творі. Об'єднуючим фактором виступає в рівній мірі ретельна робота із тематизмом і оркестровка.

Соната Й. Гайдна – не перший оркестрований О. Щетинським твір. До нього композитор вже робив інструментальні переклади: шести маленьких п'єс А. Шенберга для камерного ансамблю (1997), «4 останніх пісень» Р. Штрауса для сопрано і камерного оркестру (2008), фортепіанного концерту Е. Гріга для соліста і струнного оркестру (2011). Подібне існування чужих творів у вигляді перекладень, транскрипцій, інструментовок відоме з барочних часів. Такий вид творчої роботи переслідує дві цілі – навчальну (практичне знайомство із стилістикою та методами іншого композитора) і художню (надання можливості самому музичному тексту існувати у варіантах).

Тип оркестру, обраний для сонати Й. Гайдна, поєднує класичну парність із романтичним колоритом (арфа). Поєднання струнних із арфою відсилає до знаменитого *Adagietto* з 5-ї симфонії Г. Малера. Мідна група представлена двома валторнами, двома трубами і трьома тромбонами, які необхідні для точного втілення оркестрового стилю Моцарта, і підсилення звучності в стилі Г. Малера, Д. Шостаковича, П. Чайковського.

Тембровий колорит і специфічна оркестровка стають «зовнішнім» атрибутом симфонічних композиторських стилів, своєрідним «верхнім шаром» слухачького сприйняття. Так, основні теми експозиції оркестровані в стилі Гайдна-Моцарта-Бетховена (основа оркестру – струнні, дерев'яні ведуть підголоски, фагот і валторна створюють гармонічне і динамічне підсилювання); поліфонічні фрагменти (і мінорні драматичні) звучать по-моцартовськи; 4 останні такти експозиції (тт. 202-206) інструментовані як у Бетховена: із імітаціями у всіх дерев'яних духових (*Додаток А, пр.22*).

Композиційний принцип у творі наступний: послідовно проводиться весь тематичний матеріал сонати – теми у вигляді періодів, або окремих фраз, які після проведення в основному (гайдновському) вигляді далі варіаційно розвиваються за авторським «сценарієм», вкрапляючись у текст сонати. Схема експозиції представляє наступний композиційний план:

<u>Вступ</u>	<u>Г.П.(перші 8т.)</u>	<u>г.п.1</u>	<u>Г.П.(заверш.)</u>	<u>г.п.2</u>	<u>Зв.П.</u>	<u>зв.п.1</u>
12т	тт.13-20	тт.20-25	тт.25-29	тт.30-34	тт.34-45	тт.45-137
<u>П.П.</u>	<u>п.п.1</u>	<u>З.П.(2 перші фрази)</u>	<u>з.п.1</u>	<u>З.П.(остання фраза)</u>		
тт.138-148	тт.148-167	тт.168-174	тт.174-200	тт.200-206		

Зі схеми видно, що найбільші варіантні проведення торкнулись зв'язуючої і заключної партій. Далі розробка, реприза і кода вирішені подібним способом (тт.207-478 – розробка; тт.478-636 – реприза; тт.637-689 – кода). Цікаво, що темброво-оркестрове звучання експозиції не виходить за межі інструментовки в дусі віденського класицизму.

«Розбіг» по стилях задає великий контрапунктичний розділ на початку розробки (в стилі Й. Гайдна, В. Моцарта, Ф. Шуберта). Далі в розробці і репризі стильових алюзій стає більше; і вони стосуються не тільки тембрової сторони, а й мотивно-інтонаційної. Наприклад, звучання у тт.267-270 фактурно-інтонаційно, динамічно нагадує симфонічний стиль Д. Шостаковича, з т.363 – варіант початкових ходів його 5-ї симфонії (при чому вони органічно виростають з мотиву Зв.п. гайднівської сонати), окремі фрагменти розробки – скерцозність також у дусі видатного симфоніста ХХ ст.; у тт.307-309 відчутний натяк на характерні ходи Й. Брамса – терцієві і секстові. Кульмінація (з т.379) зроблена аналогічно кульмінації I ч. 6-ї симфонії П. Чайковського (низхідні ходи духових на фоні tutti оркестру і *ff*) (Додаток А, пр.23).

З 441т. – фрагмент бетховенського стилю, з опорою на ритмічний мотив «долі». До речі, цей характерний ямбічний мотив є в сонаті Гайдна

(перед завершенням З.П. в експозиції і репризи, та у розробці перед предиктом (тт.53-56, 108-129, 179-183). У репризи у гобоїв і фаготів його звучання із форшлагами натякає на 5 ч. «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза (тт.593-596). В т.609 цілотоновий хід в.3 нагадує «Вітрила» Кл. Дебюссі (*Додаток А, пр.24*).

Звичайно, постійні повернення до тематизму сонати у класичній оркестровці врівноважують загальне звучання. Сонорні, атональні епізоди настільки органічно вплетені у тональне звучання і класичний тематизм, що переходи між ними стають ледь помітними, і весь текст сприймається як єдине звукове поле. Тобто, композитор ХХІ століття досягає своєї творчої мети: створення стильової парадигми нового порядку, де рівноправними виступають як історичні, індивідуальні стилі, так і стильові знаки окремих творів, а елементи композиційних технік ХХ ст. не розмежовують їх, а, навпаки, виступають посередниками – стильовими ознаками сучасної творчості.

«Земля Франца Йозефа» О. Щетинського разом із його іншими творами – «Симфонічними портретами» (2013-14), «Ave Händel» для віолончелі із струнним оркестром (2014), «Літургійним» концертом для фортепіано з оркестром (2015) відкриває етап творчості композитора, пов'язаний із винайденням нової стильової парадигми, сформованої інтертекстуальністю полістилістики, яка призводить до метатекстуальності (появи єдиного тексту нового стилістичного виду) і пошуку універсальності музичної мови (метамови). Шлях до неї композитор розпочав іще на початку 2000-х років у вокально-хоровій творчості. Разом з тим, зазначений твір підсумовує традицію «перевтілення-прочитання» класичних творів крізь призму поставангарду.

«Земля Франца Йозефа» перекидає своєрідну арку до «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка. Видатний український піаніст і композитор також представляє кожен етюд-танок в циклі як алюзію-присвяту

стилю доби, композитора або окремого твору. Стильовим знаком слугує тональність, певний акорд, фактура, регістр тощо.

2.4 Вплив творчої діяльності В.С.Бібіка на формування композиторської особистості О.Щетинського

Валентин Савич Бібік (1940-2003) – видатний український композитор покоління шістдесятників, чия творчість до нашого часу залишається мало вивченою і недостатньо осмисленою. Він є автором більше ніж 150 опусів: симфонічних, камерно-інструментальних, вокальних, хорових творів (це і 11 симфоній, 10 фортепіанних сонат, 34 прелюдії та фуги, концерти, опера «Біг» та ін.). Його студентські роки, творче становлення і подальше композиторське формування міцно пов'язане із Харківським інститутом мистецтв імені І. П. Котляревського. В. С. Бібік – учень Дмитра Клебанова, який у свою чергу є випускником класу С. С. Богатирьова (засновника харківської композиторської школи). Ґрунтовність тодішньої музичної освіти, характерна для композиторів та теоретиків першої половини ХХ ст., була активно сприйнята і засвоєна Бібіком. Його подальший шлях супроводжуватиме постійна і наполеглива творча композиторська робота, результатом якої стануть сотні різножанрових творів і набуття власного стилю.

Розквіт творчості В. С. Бібіка розпочинається на початку 70-тих років і продовжується до 80-х; а час навчання О. Щетинського співпадає із цим періодом. Безумовно, яскравий, натхненний, сповнений ідей викладач композиції, яким був тоді Валентин Савич, не міг не захоплювати молодих музикантів. За словами О. Щетинського, вплив на нього В. Бібік справив дивовижною музикальністю, унікальним ставленням до звуку, живим відчуттям ритму. Особливо вражало молодого композитора те, як саме «брав» звук на фортепіано Бібік: м'яко, глибоко, уважно вслухаючись, ніби занурюючись в звукові коливання. В подальшому, Щетинський успадкує це особливе відношення до будь-якого музичного звуку.

Будучи об'єктом критики і нападок ідеологічного характеру з боку влади – через вільність у творчій роботі, демократичні погляди, – сам В. Бібік завжди підтримував молодих композиторів, користуючись у них великою повагою, маючи значний авторитет. Під час навчання О. Щетинського Бібік був ініціатором проведення в Спілці композиторів Харкова творчих вечорів, де збирались викладачі і студенти, в записах слухали сучасну європейську музику, а потім її обговорювали.

Зіставляючи музичні процеси і події, які відбувались у Києві у 60-ті-70-ті роки, де утворилась група «київський авангард», і в Харкові, де подібного музичного об'єднання не було, виокремлюється роль В. Бібіка – самотнього інтуїтивного новатора, якому випало на долю стати «містком» між старим і новим музичним часом.

Як прогресивно мислячий музикант-професіонал В. С. Бібік надихнув Олександра на поїздку до Варшави на фестиваль сучасної музики «Варшавська осінь» в середині 80-х років і, таким чином, зорієнтував молодого композитора на вивчення і засвоєння всіх набутків сучасної західноєвропейської музики (яка на той час у Радянському Союзі знаходилась «у підпіллі»). Не менш важливим для творчого майбутнього Щетинського виявились і знайомства із західними колегами у Польщі. Так, дякуючи цим зв'язкам, у 1989 році в Лондоні вперше прозвучать твори українських композиторів. Саме в Польщі у 1990 році О.Щетинський здобуде свою першу перемогу: Спеціальну нагороду на міжнародному композиторському конкурсі імені К.Сороцького.

Постать Валентина Бібіка і нині залишається для О. Щетинського, вже зрілого композитора, знаковою, що виявляється у висвітленні специфіки і самобутності творчого стилю Бібіка (напр., у статтях, коментарях), аналізі рукописів та активній популяризації його музики. Наведемо вислів Щетинського з есе-коментаря до концерту на львівському фестивалі «Контрасти»: «Музика Бібіка, створена в ті роки, і зараз звучить свіжо, її

неможливо сплутати з іншою. Йому вдалося парадоксально поєднати простоту висловлювання з вишуканістю і нетривіальністю» [192].

В пам'ять про видатного харківського композитора Щетинський написав твір «*Farewell*» (*Music in Memory of V.S.Bibik*) для кларнету, віолончелі і фортепіано (2006 р.).

Для розуміння впливу музики В. Бібіка на формування основного творчого принципу О. Щетинського, пов'язаного із ретельним відношенням до звуку як до самодостатньої цінності, особливим відчуттям звуку та внутрішньої звукової динаміки розвитку зупинимось на камерному творі В.С. Бібіка «*Сім мініатюр для струнних*» *op.20*, написаному в 1975 році.

Циклічний твір для камерного оркестру являє собою своєрідні «варіації на звук». Кожна з семи частин побудована на певному прийомі роботи із звуком, або мелодичною лінією. Від традиційної циклічності зберігається принцип контрасту: фактурного, темпового, динамічного:

I. Comodo. Dolce.

II. Molto con moto. Scherzoso.

III. Con moto.

IV. Adagio.

V. Sostenuto ma non troppo.

VI. Moderato. Cantabile.

VII. Allegro.

У циклі виокремлюються дві сфери: *лірико-медитативна* (I, V, VI мініатюри) та *скерцозно-алеаторична* (II, III, IV, VII). Кожна з них представлена звуковим комплексом: ліричний характер створюють мелодико-лінійні конструкції та взагалі «довгі» протяжні звуки або їх нашарування; скерцозність – окремі звуки, інтерваліка або послідовність групи звуків, що виконуються штрихами піццікато, *spiccato*, часто на тлі алеаторичних мерехтінь.

Автор залучає всі можливі прийоми гри на струнних, як традиційні, так і сучасні на той момент для радянської симфонічної музики: *sul tasto*, *sul*

pontichello, arco, col legno, ricochet, удари смичком біля колодки по підставці, тремоло долонею по всіх струнах на грифі, а також використовує весь звуковий діапазон струнних: від найвищих до найнижчих звуків.

Разом із загальною вільною дванадцятитоновістю це створює авангардну стилістику твору. У чому ж полягає специфічна варіаційність звучання як такого в циклі?

У *мініатюрі I* втілюється ідея звукового нашарування і розгалуження (або quasi діатонічного звукового розщеплення). Розгортання з одного звуку, як і рух до унісону – характерний композиційний прийом В. Бібіка.

Кожне з двох речень, побудоване на трьох фразах, починається із поступового «обростання» одного звуку (divisi скрипок, альтів) сусідніми звуками на фоні повторення секундового мотиву, а завершується діатонічним кластером.

Coda-підсумок – quasi-хоральна послідовність (діатонічне кластерне співзвуччя від a до h^2) (*Додаток А, пр.25*).

Мініатюра II представляє сполучання витягнутих «остінатних» співзвучь, ритмічно дробних повторених звукових фігур з інтервалами кварта і малої секунди та алеаторично-піццікатного фону.

Гострі штрихи і жвавий темп створюють скерцозний характер. Якщо перша мініатюра написана у формі періоду, то друга побудована у простій тричастинній формі А В А₁; у середині (В) виникає квартово-септیمовий мотив із характерним ритмом із 16-ми, деякий час остінатно повторений.

Глісандо трелями, між інтервалами; динамічне зростання і затухання на одному звуці створює «живу» звукову матерію (*Додаток А, пр.26*).

У *мініатюрі III* створюється ефект звукового відображення, стереофонічного звучання. «Луна» досягається полярною динамікою і канонічними відповідями до теми, яка має розмашистість через широкоохватні ходи з різною інтервальною будовою в атональному полі (квінти і великі терції, септими - нони, секунди із півтоновим переміщенням та інші комбінації). Кожна з шести фраз-віддзеркалень закінчується унісоном

на g, cis, a, d, f, b. Не задіяний нижній регістр; контрабаси в цій частині відсутні, а у віолончелей та альтів зрідка залишаються окремі тони (*Додаток А, пр.27*).

Мініатюра IV побудована за допомогою алеаторичних прийомів. Звукову ідею можна уявити як «народження звукового простору». Твір починається з найнижчої ноти у контрабаса (Е контроктави), що уподібнюється до «празвуку», з якого поступово народжуються *a la* висотні звучання. Глісандо, трелі на чвертьтонах, напівмузичні звуки, що граються дrevком смичка (*arco*) створюють коливання сонористичних шарів. Інколи на їх фоні виникають окремі довгі звуки в межах терції або секунди, та глісандо, яке починається надто гучно з піщікатного звуку.

Алеаторично-сонористичний розвиток обрамлений найнижчими звуками контрабасу; тобто алеаторична імпровізаційність знаходиться всередині між однаковими нотами «Е» контроктави.

Драматургічно IV мініатюра відіграє роль посередника до кантиленних п'ятої і шостої п'єс. Тематичним елементом в ній виступає звучання як таке: звуковий шар із елементами висотної визначеності та без ритмічної оформленості (*Додаток А, пр.28*).

V частина цикла – fuga в мініатюрі.

В. Бібік не випадково звертається до поліфонічного жанру. Тяжіння до поліфонії, використання поліфонічних прийомів стає типовою ознакою творчого мислення композитора. Як відзначає О. Данилова, творчий метод Бібіка вирізняють філософський світогляд, монологізм висловлювання і «опора на поліфонічну техніку письма в сполучанні із сонористикою» [36, с. 106].

Основу fugи складає тема, яка сама в собі сполучає інверсію: хід по півтонах вгору слідом звучить в оберненні; їх з'єднує мала нона.

Експозиція і реприза fugи чотириголосні; середній розділ п'ятиголосний. Експозиційне проведення теми подано у традиційному T-D

співвідношенні: від « c^1 » у перших скрипок, від « g » у других скрипок, від « c » у альтів, від « G » у віолончелей.

Протискладення побудовано на висхідних хроматичних ходах. Далі замість інтермедії – проведення теми від « a^2 » у перших скрипок, від « D » у віолончелей та від « dis » у альтів (ц. 2). Перший розділ завершується *quasi*-хоральним звучанням (ц. 3); при цьому крайні голоси (партії перших скрипок і віолончелей) протилежно рухаються назустріч один одному, доки все звучання не зійдеться в октавний унісон ноти « c ».

Середній розділ (ц.4-5) побудований на суцільних стретах. «Сходинками», починаючи від контрабасів і до перших скрипок проходить тема з відстанню в чотири чвертних: $D-F-d-f^1-g^2$. Наступне стретне проведення стискається в часі: вступи теми починаються через дві чверті, і у хроматичному співвідношенні: $Dis-d^1-dis-e-F$. Тема у перших скрипок у всіх стретах звучить від « g^2 » тричі підкреслено експресивно. Середній розділ також завершується *quasi*-хоралом; але на *ff* і чотириоктавним унісоном ноти « g » (D-тон до попереднього « c »).

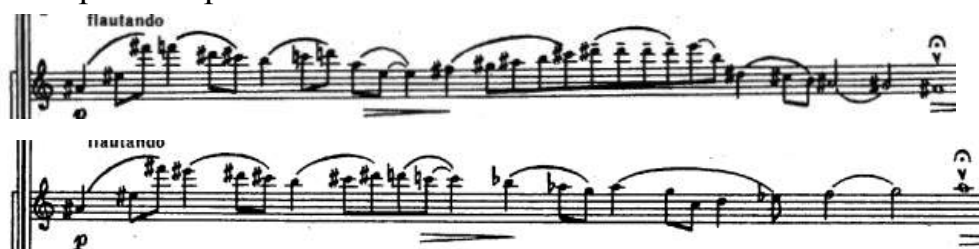
Скорочена реприза (ц.6) – «сходинкове» проведення теми в інверсії, починаючи від перших скрипок: $c^4-g^3-c^3-g^2$ в тихому засурдиненому звучанні. Завершальний акорд – « c » від великої до 4-ї октави з сусідніми півтонами « cis » і « h » (Додаток А, пр.29).

Мініатюра VI має програмну характеристику – *Cantabile* і побудована на варіантному проведенні розспівної теми-мелодії, яка складається з 12-ти звуків з нехарактерною для серійності інтервалікою (квінтами, квартами, але без тритонів); поступеневість і мономірність – атрибути тональної музики – створюють ліричний характер. Іншими словами, ця тема є прикладом тональної додекафонії з елементами жанровості: її розвиток представляє шість варіантів проведення; чотири – у скрипок II *divisi*; ще два – у других скрипок і альтів в октаву.

Кожна з 6-ти фраз завершується секундовим співзвуччям, аналогічно унісонам Мініатюри III. Мелодичні перетворення відбуваються в другій

половині теми (з 9-го, 7-го або 6-го звуків-тонів) за принципом варіантності, який заснований «на послідовних і одночасно стихійно-імпровізаційних перетвореннях початкового матеріалу, за яких кількість і якість складових елементів може бути змінено», за формулюванням О. Верби [21, с. 170].

Умовно друга половина теми з кожним проведенням є варіантно-зміненою: інтервально, ритмічно, за кількістю звуків-тонів. Порівняймо перший і третій варіанти:



Починаючи з 8-го звуку, змінюється напрямок руху мелодії, інтерваліка і ритм. Найбільш розгорнутим і експресивним є останній варіант цієї теми; він набуває виразності через паузу і фактурне дублювання у альтів (*Додаток А, пр.30*).

Тональний кластер, яким завершується твір, представляє два туттійних співзвуччя по 3 звуки в межах в.3: *fis-gis-ais* та *cis-dis-eis*.

Мініатюра VII – своєрідний фінал усього циклу. За прийомами і фактурою ця частина споріднена із 4-ю п'єсою: з алеаторичних мерехтінь поступово виокремлюється ямбічні мотиви, з трьох звуків з різною інтервалікою:



Вибудовується тричастинна форма *A B A₁*, де крайні розділи алеаторично-сонористичні, а в середині з'являються мелодичні фрагменти спочатку на тлі глісандо низьких струнних, потім навпаки, у альтів і віолончелей на фоні глісандо скрипок (*Додаток А, пр.31*).

Таким чином, камерний твір В. Бібіка «Сім мініатюр для струнних» репрезентує основні стильові ознаки його творчості: робота зі звуком як самостійною даністю-субстанцією; музичний звук не тільки традиційно висотний, але й іншого формату, наприклад, артикуляції, будов мелодичної лінії з одного звуку, або навпаки, «згортання» до одного тону-унісону;

фактурне нашарування та «розгалуження» звуків як висотно визначених (тональні кластери), так і у вигляді алеаторично-сонористичного звучання.

Названі принципи будуть продовжені і розвинені О. Щетинським, зокрема, ретельно-уважне відношення до звуку, що втілиться у винайденні власних мотивно-інтонаційних утворень у дванадцятитоновості, а пізніше стане підґрунтям для стильового синтезу, заснованого на глибоких інтонаційних зв'язках.

2.5. Роль духовної тематики у творчості О.Щетинського

В сучасній українській музичній творчості духовно-релігійна тематика посідає особливе місце. Це пов'язано з історичними, ментальними рисами українського музичного мистецтва, в першу чергу, багатовікової потужної хорової традиції, потреба у відродженні якої необхідна для повернення до власних національних мистецько-духовних джерел. Поступове їх відновлення починається у творчості українських композиторів з 1960-х років, спочатку у завуальованому вигляді; потім, з 1990-х років відкрито. Безумовно, основними жанрами, де найповніше втілюється християнська тематика залишаються жанри хорової музики, але у ХХ ст. виникає традиція створення інструментальної музики духовно-релігійного змісту, яка пов'язана із різними причинами, зокрема, із заборонаю цієї тематики в мистецтві країн соцтабору та радянських республіках, звідси – «зашифрованість» духовних символів в інструментальній музиці «без слів»²²; усвідомленням композитора духовної сутності творчого акту (С. Губайдуліна: «Окрім духовного відновлення немає ніякої більш серйозної причини для створення музики» [168, с. 4]).

Олександр Щетинський належить саме до таких композиторів. Не випадково у своїй творчості він часто звертається до християнської тематики,

²² Твори християнської тематики О.Мессіана є відображенням його індивідуально-світоглядних концепцій.

осмислюючи глибину духовних образів крізь призму новітніх музичних традицій.

Значна частина творів композитора, як вокальних, хорових, так і інструментальних мають назви біблійні, євангельські, молитовні. За словами автора атмосфера піднесеності, чисте, благородне звучання добре поєднуються із духовними назвами. Це і «Глоссоалалії» для оркестру, кантата «Народження Іоанна Предтечі», «Світ во одкровеніє» для хору і дзвонів, «Слово проповідника» для сопрано і струнного квартету, «Хрещення, спокуса і молитва Господа нашого Ісуса Христа» для баса і камерного ансамблю, «Моління про чашу», «Хваліте імя Господнє» для фортепіано, «Нині отпускаєши» для камерного ансамблю, а також ряд літургійних творів як православної, так і католицької традиції – «Три великодні хори» для мішаного хору, «Реквієм» для мішаного хору і струнного оркестру (або органу), «Pater Noster» для жіночого (або дитячого) хору і флейти, «Одкровення апостола Іоанна» для сопрано, тенора, мішаного хору та оркестру, та ін.

Християнська тематика і надалі пронизуватиме творчість Щетинського; в зрілому періоді увага до неї посилиться, будуть написані не тільки твори у традиційних хорових жанрах, але й камерна опера «Благовіщення», «Марта і Марія» для 8-ми віолончелей, «Літургійний» концерт для фортепіано з оркестром та інша інструментальна музика із духовними назвами. Дотичною до неї стане і загально-філософська програмність, заявлена ще у ранніх творах «Шлях до медитації», «Обличчям до зірки», через яку Щетинський прийде в зрілому періоді творчості до універсальності філософського світобачення Григорія Сковороди (і до текстів якого буде неодноразово звертатись у різножанрових творах).

Фортепіанні твори «Моління про чашу» (1990), «Хваліте імя Господнє» (1988) разом із оркестровими «Глоссоалаліями» (1989) написані на початку творчого становлення композитора, і представляють новий для української

музичної культури різновид *інструментальної духовної музики*²³. Універсальність і самодостатність музичного звуку здатні на глибинному рівні втілити релігійно-духовну образність без залучення слова. Для підтвердження цієї думки наведемо вислів автора: «Для мене музика – мистецтво самодостатніх звукових образів. Вони не потребують перекладу на мову жестів, барв тощо; вони самі достатньо інформативні» [54, с. 8].

«Моління про чашу» – унікальний твір, в якому глибина переламного моменту життя Ісуса – молитви в Гефсіманському саду – втілена засобами інструментальної музики; складна програмність знаходить відповідність у музичному процесі – і традиційно-символічному, і емоційному водночас. «Сюжетною» канвою стають вірші 41-43 з гл.22 Євангелія від Луки: *«... і на коліна припав та й молився, благаючи: “Отче, як волієш, – пронеси мимо Мене цю чашу! Та проте – не Моя, а Твоя нехай станеться воля!” І Ангел з неба з’явився до Нього, – і додавав Йому сили»*.

Музика фортепіанного твору не є прямою ілюстрацією євангельського тексту; тим не менш, він служить відправною точкою для суто музичного розвитку, направляє і скеровує звуковисотну і драматургічну організацію. Тематизм глибоко символічний: «горизонталь» – мелодична лінія – наче монодичний розспів (хоч і з високою «концентрацією» хроматизмів); «вертикаль» – чотириголосні співзвуччя довгими тривалостями символізують дзвоновість. І монодія, і дзвоновість – атрибути православного богослужіння; вони, як єдино допустимий «музичний супровід» Літургії свідомо обрані композитором для свого твору. Ці два тематичні елементи взаємодіють, і, в той же час, розвиваються паралельно; кожен переживає свою звукову трансформацію.

²³ В музиці ХХ ст. такий жанрово-тематичний різновид як інструментальна духовна музика не є рідкістю. Достатньо згадати «20 поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана, твори польських композиторів А. Пануфніка і Х. Гурецького, «Offertorium» і «Сім слів Христа» С. Губайдуліної, симфонічна музика (4 симфонії за Євангеліям, 6 симфоній за Апокаліпсисом) А. Караманова; окремі твори українського композитора С. Луньова. Зрозуміло, що витoki цього різновиду духовної музики знаходяться у добі бароко, а саме, у риторичних фігурах тем фуг І. С. Баха; а також пов’язані із символічно-духовним тембром органу.

І в мелодичній лінії, і в акордовості реалізується ідея рівноправності звуків, хоча це не строга додекафонність, а скоріше атональність. Важливу роль відіграють малосекундові сполучання (заповнення ними тонових відстаней) в одноголосі, що можна назвати мікрохроматикою. Ці ж поєднання малих секунд вибудовують вертикалі, тільки у вигляді малих нон з 4-х, майже завжди сусідніх, неповторних звуків.

Тематичний матеріал розвивається за принципом кількісного збільшення і «розростання» (фраз у мелодичній лінії, її діапазону; співзвуч у вертикалі (від одного до чотирьох), фактурно-динамічного насичення. Відповідно цьому розвиткові вибудовується, з одного боку, форма твору як подвійні варіації; з іншого, – наявність репризи і фактурно-контрастної середини свідчать про тричастинність. О. Берегова, говорячи про «перевагу у творчому доробку О. Щетинського опусів програмно-релігійного змісту», відзначає «особливий тип драматургії більшості творів композитора – медитативно-статичний» [14, с. 157].

I-й розділ *A* починається з експонування трьох фраз мелодичної лінії, які завершуються акордом $dis-h-e^1-f^2$. Це співзвуччя стане відправним і воно незмінно першим повторюватиметься у всіх гармонічних вертикалях. Поступове збільшення діапазону одноголосної мелодії кожного разу завершується дзвоновими співзвуччями (кількість її проведень відповідає кількості співзвуч від одного до чотирьох, верхній голос яких утворить хід на $m.3\downarrow$, $m.9\uparrow$ – важливі тематичні інтервали); поступово з'являються і контрапунктичні підголоски до мелодичної лінії: в третьому проведенні – двоголосся, у четвертому – останньому в розділі *A* – три- і чотириголосся.

II-й, середній розділ *B* побудований на розвитку виразного мелодичного ходу на висхідну нону і нисхідну секунду, який стретно-імітаційно проводиться в чотирьох голосах у різних видах: в інверсії, ракоході, інверсії ракоходу, завершуючись чотириголосним співзвуччям, подібним до дзвонового елементу I-го розділу. Кожне наступне проведення (усього їх три) збільшується в часі, насичується хроматичними мотивами,

ритмічними дробленнями (тріолі четвертними, квартолі вісмиками). Підхід до кульмінації починається з «обвалу» нисхідних секунд по хроматизмам з 3-ї октави, які доповнюються секундами в інших регістрах, невпинно рухаючись до контроктави. Відбувається стискання в часопросторі, злиття горизонталі і вертикалі в кластерні звучання, що створює значне драматичне напруження. Карколомний спуск по хроматизмах – сучасний варіант риторичної фігури *katabasis*. Він завершується чотирма дзвоновими співзвуччями, верхній голос яких рухається на м.9↓ та м.3↓.

III-й розділ – динамізована реприза. «Довжина» одноголосної мелодії скорочується; в ній вперше з'являється новий мотив нисхідної малої терції на фоні півтонових хроматизмів. Він проникає з партії верхніх голосів дзвонових співзвуч. Кожне з трьох проведень (замість чотирьох) завершується дзвоновими вертикалями з акордом $dis-h-e^1-f^2$ з I-го розділу. По кількості їх 1, 2 і 4. При цьому в послідовності з чотирьох акордів виникає мелодичний рух на м.9 вгору паралельними нонами – мотивом із середнього – кульмінаційного розділу.

Coda побудована на невеликій мелодичній фразі, яка починається ходом на м.3↓ і продовжується нисхідними хроматизмами з дев'яти неповторних звуків; а остання вертикаль доповнює їх ще 3-ма, утворюючи дванадцятитоновість.

Таким чином, складні перипетії тематичної (інтонаційної, фактурної) роботи в фортепіанному творі втілюють всю глибину євангельської сцени, рівень узагальненого символізму якої точно відображений засобами інструментальної музики, тобто іманентними, суто музичними, без допомоги словесного тексту.

Історично у композиторській практиці склалась певна традиція, коли звернення до духовно-релігійної тематики відбувається найчастіше у пізньому (або останньому) періоді творчості, і це є ознакою зрілості композитора; тоді як О. Щетинський *розпочинає* свій творчий шлях із музичного втілення складних біблійних, євангельських тем поряд із

освоєнням сучасних композиційних технік. І це не становить протиріччя, навпаки, як зауважила О. Кушнірук «глибинне поєднання сакральності і новаційності позиціонує ознаку авторського стилю композитора» [90].

Іншими словами, звернення молодого митця до вічних тем у ранньому періоді своєї творчості свідчить про високий рівень філософського осмислення християнської тематики, про інтуїтивне розуміння божественної сутності звука, а звідси – органічної, природньої єдності звучання як такого і духовності, коли духовне життя стає синонімом життя звуків у «чистій» музиці. Це переплітається із творчим принципом О. Щетинського – особливим відношенням до звуку як до самодостатньої цінності. Тому у звуковисотній організації – тональній чи атональній – відсутнє будь-яке протиставлення чи розмежування; відбувається органічна взаємодія всіх звукових елементів, включаючи алеаторичні, сонорні, темброві; вибудовується єдине звукове поле.

Починаючи з раннього періоду і донині, композитор звертається до хорових жанрів, які представляють традиційний різновид духовної музики; вони також переживають еволюцію в його творчості, переосмислюються, і водночас відображають складний процес стильового становлення.

Першим хоровим духовним твором стала кантата «Світ во откровеніє» для мішаного хору *a cappella* і двох дзвонів, написана О. Щетинським у 1989 році (але розпочата ще у 1983, за словами композитора); наступним – *Реквієм*, створення якого розпочалось у 1991 році, а остаточне завершення відбулось у 2004. Ці два твори окреслили майбутні два напрямки у вокально-хоровій творчості композитора: *православну* лінію, яка продовжить свій розвиток в літургійних творах (напр., «Три православні хори» 2008-09) і уособиться в акапельній хоровій музиці на українські тексти (Г. Сковороди «Узнай себе», П. Тичини – 6 хорів для мішаного хору, «Слобожанські пісні») та «*західну*» (католицьку), розпочату з Реквієму і кантати «Народження Іоанна Предтечі», і пов'язану із звучанням хору в інструментальному супроводі, яка трансформується в операх («Благовіщення», сценах казки про

Жабу в «Бестіарії») і буде продовжена у кантатах на тексти з Євангелія, Псалтиря іншими мовами – англійською («Пісня сходження» для меццосопрано і камерного ансамблю, написана на текст псалма 130), грецькою («Апостол Іоанн засвідчив» для сопрано, баритона, мішаного хору та оркестру).

Ідея стильового синтезу оригінально вирішується О. Щетинським в *Реквіємі*. Автор створює дві редакції (два варіанта виконання): для мішаного хору із струнним оркестром, або для хору з органом. Це є традиційно-літургичний твір на канонічний латинський текст; підкреслемо, що композитор використовує такий самий текст, як і в Реквіємі Моцарта.

У розгорнутій передмові-анотації до партитури твору О. Щетинський зауважує, що він продовжує «розробку нової метамови, що включає стилістичні елементи різних періодів: григоріанський спів і раннє багатоголосся, фігури бароко, оперні мелодії 19-го століття, модерністські інновації 20-го століття» [202]. Тобто, ідея винайдення універсальної музичної мови та стильового синтезу, який виникає на ґрунті переосмислення знакових для духовної традиції музичних елементів, реалізовується у хоровому жанрі.

В Реквіємі шість частин:

I. Requiem

II. Dies irae

III. Offertorium

IV. Sanctus

V. Benedictus

VI. Agnus Dei

Центральною, наймасштабнішою частиною є друга – *Dies irae*, в якій представлені образи, що втілюють сутність Реквієму. Якщо в творі Моцарта ця частина ділиться ще на п'ять номерів (*Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis, Lacrymosa*), то в Реквіємі Щетинського *Dies irae* – єдина цілісна побудова без розподілу на вказані розділи. Так само і III ч.

Offertorium не розділяється на *Domine Jesu* і *Hostias*. Таке суворе дотримання канонічності тексту католицької заупокійної меси не випадкове; ретельність і уважне ставлення взагалі до словесних текстів (будь-якою мовою) відрізняє підхід композитора до їх вибору і подальшого трактування; тим більше складно уявити порушення ним усталених текстових норм, закріплених у літургійній традиції.

Зважаючи на цей факт, Реквієм Щетинського – майже єдиний в українській музиці приклад заупокійної меси в «чистому» вигляді. Подібні твори інших композиторів написані або на неканонічні тексти, або побудовані на поєднанні окремих канонічних і вільно трактованих частин. Наприклад, Реквієм «Бабин Яр» Є. Станковича написаний на текст Д. Павличка; Реквієм М. Скорика – на канонічні молитовні тексти православної традиції (і для хору а cappella); текстом «Українського Реквієма» О. Козаренка є 12 частин латинської меси, але в поетичному перекладі Н. Федорака; як суб'єктивно-індивідуалізований представлений жанр заупокійної меси в «Реквіємі для Лариси» В. Сильвестрова (де окремі латинські фрази звучать як натяк на жанр меси).

При озвученні всього дослівного канонічного латинського тексту тим не менш Реквієм О. Щетинського відрізняється камерністю (інструментальний супровід – струнний оркестр), а окремі частини – лаконічністю (і фактурною, і часовою): наприклад, Offertorium – 42 такти, Benedictus – 28 тактів.

Звертає увагу відсутність солістів у виконавському складі. При цьому композитор активно використовує диференціацію хору на чоловічу і жіночу групи та окремі партії: проведення основної теми «Requiem aeternam» у альтів впродовж I-ї частини; тема у тенорів на словах «Domine Jesu Christe» у 1-му розділі Offertorium; виключення складають почергові звучання початкової теми «Agnus Dei» у солістів хору: тенора, альтя, баса, сопрано.

Кожна з 6-ти частин Реквієму має свої мотивно-тематичні зерна; їх інтонаційність, характер втілюють образність тексту. При цьому всі

тематичні елементи переплетені алюзійністю, «зіткані» воєдино в новому тонально-модальному просторі.


Звернемось до авторської передмови: «Я націлений на подолання еkleктики та пошук нової єдності в комбінації тих музичних елементів, які ніколи не існували поруч. Поміщені у несподіваний контекст, ці скалки минулих стилів та епох трансформуються і впливають один на одного» [202]. Для композитора важлива «адаптація запозичених ідіом, особистий “коментар” до них». Таким коментарем стають певні мелодичні і гармонічні звороти, інтонаційно тонко пов’язані між собою.

«Об’єднуючий» (наскрізний) характер мають мелодичні звороти – мінорний секстакорд у висхідному русі, оспівування мінорного квартсекстакорду, гамоподібний рух по *quasi* лідійському пентахорду; гармонічні сполучення модального мажоро-мінору; звуковий простір хроматичної тональності.

Найбільш насиченою різностильовими елементами і найбільш драматичною є *II частина* Реквієму; перші слова строф – *Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis, Lacrymosa* – підкреслені інтонаційно, фактурно і стилістично (найбільше подібних алюзій виникає із Реквіємом Моцарта). Напруженість створюють і характерні інтонації кварта, секунди, тритону; саме тритон стає лейтінтонацією частини.

«Зачин» *Dies irae* – унісон tutti хору на звуці «d» в гучній динаміці (*ff*) на фоні стрімких пасажів оркестру стає імпульсом для подальшого наскрізного розвитку. Активно задіюються поліфонічні прийоми (імітаційні вступи голосів), мотивне дроблення. Особлива роль пункирного ритма в темі *Confutatis*; паузування в *Lacrymosa*, подібне до риторичних фігур *Tmesis* (розсічення) і *Suspiratio* (зітхання), які через короткі паузи та інтонації секунди ↓, терції ↓ втілюють ламентозність. Натяк на моцартовське *Lacrymosa* – у невеликому вступі скрипок і альтів на тихій динаміці і завуальованих секундах.

Схема II частини:

Dies irae	Tuba mirum	Rex tremendae	Recordare	Confutatis	Lacrymosa
ц.15	ц.16	ц.21	ц.22 – вступ з т.80 – тема	ц.29	ц.31 – вступ ц.32 – тема
<i>ff</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>F</i>	<i>p</i>
Октавний унісон <i>d</i> , Ладово- гармонічний розвиток: від розширеної тональності до модальності; Інтонація тритону  <i>p</i> <i>mf</i> <i>p</i> Di - es i - rae. «Крокуючий» бас і ритмічне дроблення в оркестровій партії	Поліритмія, Тріольний ритм Тема по черзі в басах(рівні вісімки), далі в альтях, сопрано («моцартовськ і інтонації»), D ₅ ⁶ C-dur, G- dur) Ц.20 – tutti хору, мелодична лінія, розділена паузами	Унісони хору, f- moll, тема- мелодія експресив на з широкими інтервалам и (алюзії з романтизм ом)	Контрапункти чне 2голосся (A і S) – еліптичний зворот, експресивніст ь – хроматизація (хромат. тон- ть), ритмічне ускладнення, ритмоінтонаці ї з 2-х попередніх 2х розділів	Імітації (S і T), контрапу нкт. 4- гол., тема з пунктирн им ритмом, поява мотивів з паузами	<i>Quasi</i> пуантиліс тична фактура, ритмічн.р озвиток – від пауз, рівних вісімок до тріолей. Модальна діатоніка

(Додаток А, пр.33)

«Строкатість» тематизму здається такою лише на перший погляд. У частині є декілька ритмоінтонацій, які поєднують розділи і створюють наскрізність розвитку (парні вісімки, рівні чверті, тріолі, інтонації тритону, кварта, півтону). Алюзійний матеріал «розчиняється» в хроматиці і модальності.

Всі інші частини Реквієму, на відміну від *Dies irae*, мають простішу будову і менші масштаби.

У I частині «*Requiem*» три розділи; основний принцип – приспівно-заспівний (строфічний). В першому розділі дві строфи – заспів у альтів (А) і хорове tutti (В), quasi хоральної фактури. Другий – середина продовжуючого розвитку, де басам передана тема-заспів, яка має своє продовження – контрапункти, побудовані на псалмодичних елементах і коротких розспівах (А₂+С), які завершуються хоровим tutti (В₂). У репризі – одна строфа (А₃) і

дві нові фрази (D): у тенорів («Kyrie eleison») та у тенорів і басів («Christe eleison»). Основу теми складають: оспівування мінорного секстакорду ↑, приставна секунда знизу до нього. Продовження теми в кожній з 4-х проведеннях варіаційно-варіантне. Гармонічна структура спирається на модальність (Додаток А, пр.32).

	I			II		III	
Вступ, А	В	A ₁	B ₁	A ₂ +C	B ₂	A ₃	D
a-moll	a-D-a- c- F- -a-cis- C-E	cis-moll	gis-Cis- gis-h-a- cis-A	c-moll- a-h-fis	g-C-g-b- e-c-Es	gis-moll	gis (g+c)-h- g-Ges-g

«*Offertorium*» (III ч.) – єдина частина, де можна говорити про стилізацію. Перший розділ «*Domine Jesu Christe*» – відтворення монодичного співу з характерними архаїчними ладоутвореннями (використовуючи термінологію фольклористики, з субтерціями; пентахорди без півтонів, далі *quasi*-лідійські) у тенорів на тлі бурдонних квінт альтів і віолончелей. Приєднання басів і контрабасів створює гетерофонне звучання. Всі названі атрибути стилізують григоріанський спів, раннє багатоголосся європейського Середньовіччя.

I перший розділ, і другий «*Hostias*» завершуються однаковою фразою: «*quam olim Abrahae promisisti et semini ejus*» («бо так Ти обіцяв Аврааму і нащадкам його»), яка озвучена *quasi*-хоралом у хорі *a cappella*. Тема сполучається унісонно-гетерофонно у сопрано і басів (її мелодична основа – псалмодичність і лідійський пентахорд «fis-cis»). Цей же унісонно-гетерофонний принцип залишається в розділі «*Hostias*», в якому відсутні сопрано (Додаток А, пр.34).

IV частина «*Sanctus*» має два розділи, побудованих із використанням поліфонічних прийомів. У першому початок кожної з двох строф представляє тему (хроматичний мотив ↓ в акордовій фактурі) та її інверсію, відповідно проведених жіночими, потім чоловічими голосами. Продовження строф –

канонічна імітація гамоподібного мелодичного звороту в межах сексти $\uparrow\downarrow$ спочатку на органному пункті «d», потім «e».

На початку 2-го розділу (ц. 42) у сопрано тричі звучить мотив мінорного секстакорду, – контрапунктом до хроматичної теми \downarrow у альтів. Це призводить до двох октавних канонічних імітацій, які починаються словами:

1. « <i>pleni...</i> »	2. « <i>Hosana...</i> »
S T	T ₂
A T	T ₁
T T	T ₂
B T	T ₁

Перша імітація побудована на гамоподібному мелодичному звороті у G-лідійському на органному пункті G; друга – на мінорному квартсекстакорді *cis* чвертями (T₂) і тризвучі *cis* вісімками (T₁) на органному пункті E (Додаток А, пр.35).

V частина «*Benedictus*» пуантилістично-прозора, мінімалістична. Невипадково музикознавці О. Серова і О. Кушнірук в своїх наукових статтях звернули увагу на вплив мінімалізму у творчому становленні О. Щетинського. Дійсно, елементи мінімалістичної техніки можна побачити в його окремих композиторських творах раннього періоду (нагадаємо, що Реквієм було розпочато ще у 1991 році). Але мінімалізм і тим більше репетитивна техніка не отримали продовження у творчості Щетинського.

Розріженість фактури досягається повторенням-репетиціями звуків відокремлених слів у різних голосах і мінімальним супроводом акомпанементу (без контрабасу). Розосереджені звуки в хорових партіях разом складають *quasi*-серійний ряд з одинадцяти тонів (відсутня нота *f*).

Тиха динаміка (*p*, *pp*) і пуантилістичність створюють незвичний характер «*Benedictus*», традиційна лірична семантика якого змінюється в бік тихого зосередженого, навіть тендітно-хрупкого прославлення Творця (Додаток А, пр.36).

Шоста завершальна частина *Agnus Dei* підсумовує тематичний матеріал попередніх частин; в ній зібрані мелодико-ритмічні та гармонічні елементи, що склали основу всього твору. Частина має репризну форму з кодою, але скороченою репризою. Перший розділ (тт.1-25) створює арку до I-ї частини: заспіви солістами хору (тенором, альтом, басом і сопрано) на перших словах «*Agnus Dei*» із імітаціями у скрипок – оспівування-обігрування мінорного (g-moll) квартсекстакорду (як варіант мінорного секстакорду з I-ї ч.). Органний пункт – бурдонна квінта у альтів і віолончелей (g-d) – елемент «раннього багатоголосся» з III-ї ч. Завершення розділу – хорове tutti на словах «*Lux aeterna*» (тт.26-31), гармонічна основа якого – зіставлення співзвуч за принципом модальності (аналогічно хоровим tutti I ч.): Es – h – f – D – B – D.

Другий розділ – середина (з т.32) починається урочисто-дзвоновим звучанням на органному пункті «F»; змінюється метрична пульсація з 4/4 на *alla breve*; квінта в крайніх голосах (f-c) заповнюється лідійським пентахордом (b-f) в тенорах, який використовувався у III-й і IV-й частинах. Далі, з ц.53 він звучить в канонічній імітації у ритмічному зменшенні (з чвертних на вісімки) попарно у сопрано-альтів та тенорів-басів. Реприза починається зі слів «*Requiem aeternam*»; повертається оспівування секстакорду і квартсекстакорду d-moll та органний пункт «d». З ц.55 – варіант теми з середнього розділу: на фоні унісону «d» у басів і альтів – фрігійський тетрахорд d-moll.

Coda (ц.56) побудована на темі «*Agnus Dei*», яка звучить у скрипок в тріольному ритмі на фоні унісонів, квінт, секстакорду cis-moll у хору та органному пункті «cis-gis» у низьких струнних. В останніх тактах – повернення в сучасність: в cis-moll проникають звуки g і d, які створюють ефект політональності (cis-moll – G-dur), точніше – паралельний план (два різних тризвуки на новій модальній основі) (*Додаток А, пр.37*).

Таким чином, переплетення різностильових елементів в Реквіемі створює новий стилістично-звуковий простір, який здатен втілити, за

словами автора, «чутливість нашого власного глобального та універсального часу, який спрямований на діалог культур та їх взаємодію» [202].

Висновки до Розділу 2

На підставі виконаних аналітичних розвідок знакових творів Щетинського можна стверджувати, що він є митцем, який уособлює новий тип україно-європейського універсалізму.

Періодизація творчості Олександра Щетинського (ранній, перехідний і зрілий етапи) розкриває процеси формування його жанрово-стильових уподобань. Принципи, виявлені на початку композиторського становлення, будуть відправними для подальшої творчої еволюції, зокрема:

1. Досконале володіння техніками композиції, скероване на кристалізацію індивідуального композиторського стилю:

- *додекафонія*: «Глоссолалії», соната для скрипки і фортепіано, «Арія» для тромбона соло, кантата «Різдво Іоанна Предтечі», «Криптограма»;
- *алеаторика*: «Дивлячись у небо», «Кортеж»;
- *сонорика*: «Траєкторії звуку», «A prima vista»;
- *серійність*: «Перехрещення» для кларнета і віолончелі;
- поєднання елементів різних композиційних технік із традиційною мотивною роботою; отже, *взаємодія вільної дванадцятитоновості, мікрохроматики, тональних, модальних і сонорно-алеаторних сегментів тексту, фактурно-тембрових шарів стає основою більшості творів композитора*;

2. ставлення до звуку як до самодостатньої цінності; делікатне поводження із будь-яким музичним параметром; прагнення досягти саморозвитку як невимушеного розвитку музичного матеріалу;

3. віднайдення характерних інтервально-мотивних побудов, які можна вважати лейтінтонаціями: чиста кварта у сполученні із малою секундою, або тритон із великою секундою. Такі побудови зустрічаються у різножанрових

творах («Різдво Іоанна Предтечі», «Обличчям до зірки», Концерт для флейти, Sonata da camera та ін.);

4. концепційний підхід до назви твору, вибір якої відзначається обґрунтованістю і ретельністю. Назва може представляти позамузичну програму і викликати ряд асоціацій; з іншого боку – бути частиною твору, тобто брати участь у конструюванні його ідеї, вказувати на внутрішню сутність. Крім традиційних академічних жанрів (квартетів, сонат) усі інструментальні опуси мають назви, пов'язані із біблійною темою («Моління про чашу», «Народження Іоанна Предтечі» та ін.), або мають *філософсько-поетичне* наповнення («Шлях до медитації», «Обличчям до зірки» та ін.).

Ретельністю позначено і композиторське ставлення до оркестру як до ансамблю солістів, де кожен інструмент має неповторний тембр. Звідси:

- диференціація інструментів в групі: деталізація численних способів гри і прийомів, максимально точно вказаних в партитурі;
- перевага камерних ансамблів (наприклад, у «Глоссолаліях», «Обличчям до зірки», «Шляху до медитації»);
- трактування оркестру як ансамблю солістів у Концерті для флейти з оркестром;
- віртуозність партій солюючих інструментів; створення своєрідного сонорно-колеристичного спектрального оркестрового звучання;
- особлива «прихильність» композитора до великих груп ударних інструментів у більшості творів (наприклад, у кантаті «Різдво Іоанна Предтечі» група-оркестр з 42-х ударних).

Sonata da camera та опера «Благовіщення» представлені як твори перехідного періоду, в яких підбито перші творчі підсумки і з'являються нові інтонаційні, композиційні, темброво-оркестрові елементи, що стануть стильовими ознаками музики О. Щетинського наступного періоду.

У Sonata da camera починає реалізовуватись *ідея винайдення метамови*, сформована використанні різностильових сегментів і авангардних технік в

одній звуковій площині. У творі сполучаються типологічні риси як барокового, так і класико-романтичного концерту. Характерним як для твору, що завершує ранній період є інтонаційна основа сонати, складена із секундових хроматичних ходів, часто із мікрохроматикою (чвертьтоновими інтонаціями); при цьому в загальнозвуківому атональному полі хроматичної тональності набувають виразності наскрізні *авторські лейтінтонації – стилемі*. Новими елементами стильового мислення постають: класично-функціональні і темпові ролі частин (елементи сонатності в I ч.; споглядальність повільної II частини, але з атональною кантіленністю; активність фіналу, втілену у безперервному русі); ліричність терцій і секст у П.П. I ч., що створює романтичну алюзійність; синтаксична цілісність лінійно-мелодичних побудов як класичний прийом тематизму.

Перша опера О. Щетинського «Благовіщення» (1998) для сопрано, фортепіано, челести і ударних (лібрето О. Паріна) являє індивідуалізовану трактовку жанру моноопери. Новаційний підхід стосується вибору євангельського сюжету, не характерного для опери доби постмодернізму. З одного боку, це пояснюється іншим світосприйняттям і трактовкою будь-якого сюжету; з іншого – значимістю духовної тематики власне для композитора.

Камерністю продиктована відмова від оркестру (замість нього – фортепіано та ударні); використання сучасних прийомів співу, технік алеаторики, сонорики, створення нових тембрових сполучень, складні ритмоутворення – суто авангардні.

Діалогічна рівноправність вокального та інструментального начал – відповідно партія Марії та Архангела Гавриїла (фортепіано) – пов'язана із сюжетом і досягається спільністю інтонацій у фортепіанній і вокальній партіях (наприклад, псалмодичні звороти фортепіано в партії Марії, тематичні утворення з інтервалами тритона і кварта в обох партіях).

Драматургічно-композиційний розвиток відбувається за принципами концентричності і наскрізності (симфонізації).

Осмилення характерних стильових рис творчості О. Щетинського в перше десятиріччя ХХІ ст. відбувається в ситуації визначення складних мистецьких процесів:

постмодернізму – як переосмилення минулого крізь призму полістилістичного діалогу;

поставангарду – як продовження лінії авангарду у вигляді синтезування технік або їх елементів із принципами тональної музики.

Симфонічний твір «Земля Франца Йозефа» (його основою є перша частина клавірної сонати Й. Гайдна Es-dur (КН XVI, 49) представляє традицію «перевтілення-прочитання» класичних творів крізь призму поставангарду. О. Щетинський вибудовує простір єдиного тексту нового стилістичного виду (метатекстуальність) і стає на шлях пошуку універсальності музичної мови (метамови).

Базові творчі принципи Олександра Щетинського – особливе відчуття звуку та внутрішньої звукової динаміки розвитку, склались під безпосереднім впливом Валентина Бібіка – яскравого митця, прогресивно мислячого, авторитетного музиканта-професіонала, автора численних симфонічних, камерно-інструментальних, вокальних і хорових творів. Зокрема, у камерному творі В. Бібіка «Сім мініатюр для струнних» визначаються основні стильові ознаки мислення композитора: робота зі звуком як самостійною даністю-субстанцією; побудова мелодичної лінії з одного звуку (зворотів, фраз, мотивів); фактурне нашарування та звукове «розгалуження», які вплинули на становлення творчого методу О.Щетинського.

Велике значення для розуміння еволюції стилю композитора має духовно-християнська тематика і образність, які знаходять втілення не тільки в традиційно-хорових жанрах (кантати «Світ во откровеніє», «Різдво Іоанна Предтечі»), а й в інструментальних творах, являючи собою новий для української музики різновид інструментальної духовної музики. Музичне втілення складних біблійних, євангельських тем поряд із освоєнням сучасних

композиційних технік, розпочате у ранньому періоді творчості, не носить протиріччя, і співвідноситься із творчим принципом О. Щетинського – особливим відношенням до звуку, що у свою чергу свідчить про інтуїтивне розуміння його божественної сутності. У звуковисотній організації відбувається органічна взаємодія всіх складових тональної та атональної звуковисотності, що доведено аналітичним розбором фортепіанного твору «Моління про чашу» (1990).

У Реквіємі (1991/2004) увагу зосереджено на стильовому синтезі, який виникає на ґрунті переосмислення знакових для духовної традиції музичних елементів; при цьому зберігається суворе дотримання канонічності тексту католицької заупокійної меси. Реквієм О. Щетинського – один з небагатьох прикладів заупокійної меси в «чистому» вигляді в українській музиці.

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВІ ПАРАДИГМИ ТВОРЧОСТІ О.ЩЕТИНСЬКОГО ЗРІЛОГО ПЕРІОДУ

3.1. Хорова симфонія «Узнай себе»: на шляху до універсальності музичної мови

Більш ніж двохсотлітня історія існування української хорової культури зі своїми етапами спадкоємності жанрів, стилів, розвитком композиторських шкіл була вибірково викреслена у радянську добу, але на початку ХХІ ст. розпочинається якісно новий період її розвитку, зберігаючи при цьому неперервність із традицією. Якщо у 60–70-ті роки ХХ ст. відродження хорових жанрів почалося крізь призму «нової фольклорної хвилі» (твори Л. Дичко, М. Скорика, Л. Грабовського), то в 1990-ті роки із зняттям усіх заборон розпочинається довгоочікуване повернення духовної хорової музики.

Українському хоровому мистецтву присвячено достатньо велику кількість музикознавчих робіт, серед яких ґрунтовними є праці О. Бенч-Шоколо, Н. Герасимової-Персидської, Н. Горюхіної, І. Гулеско, А. Лащенко, П. Левандо, Ю. Медведика та ін. Предметом досліджень цих авторів стали жанрово-стильові, історико-еволюційні, композиторські, виконавські, хорознавчі, етнонаціональні аспекти хорової культури. Але творчість сучасних українських композиторів початку ХХІ ст. (зокрема хорова, актуальність якої для вітчизняної музики важко переоцінити) висвітлена в музикознавстві вибірково-епізодично і потребує ґрунтовного аналітичного підходу. Подібна ситуація склалась і по відношенню до хорової творчості Олександра Щетинського.

О. Щетинському належать дев'ять великих творів для хору *a cappella* (вісім із них – духовні, крім «Шести поем на слова П. Тичини»); шість – для хору із супроводом (п'ять із яких – на духовні тексти). Але наукових праць, де б системно аналізувались ці твори, практично не існує. Виключення

складають дві статті, присвячені хоровій симфонії «Узнай себе»: І. Романюк «Хорова симфонія О. Щетинського “Узнай себе” як увиразнення національної української картини світу» [132] та О. Коменди «Музико-риторичні прийоми як засіб інтерпретації текстів Г. Сковороди у хоровій симфонії О. Щетинського “Узнай себе”» [78].

Хорова симфонія «Узнай себе» (2003), написана на початку зрілого періоду, є знаковим твором не тільки для самого композитора, а і прикметним явищем усієї української духовно-хорової культури ХХІ століття. У цій симфонії сформовані засади хорового письма О. Щетинського як увиразнення індивідуально-композиторського стилю на всіх рівнях організації твору (вербального тексту, композиції, драматургії, музичної мови, жанрово-стилістичних закономірностей).

Як не дивно, звернення композиторів до текстів і поезій Григорія Сковороди зустрічається достатньо рідко в українській музиці. Першим «необароковим» твором на вірші Сковороди став концерт для мішаного хору, солістів та оркестру «Сад божественних пісней» І. Карабиця, написана 1971 року. За 20 років потому, у 1991 році, В. Грабовський, уже перебуваючи в США, пише камерну кантату для чотириголосного мішаного хору а cappella «Temnere Mortem» – «Зневажати смерть» (за латинською поезією Сковороди «De sacra caena, seu aeternitate» – «Про Святу Вечерю, або Про Вічність»).

2003 року з'являється Симфонія для мішаного хору а cappella «Узнай себе» О. Щетинського. І, нарешті, 2004-го – «Esse juvena anni» («От вона, молодість року») – кантата А. Загайкевич для сопрано, хору та симфонічного оркестру на текст латинського листа Г. Сковороди до М. Ковалинського. У рукописному варіанті існує також «Присвячення Г. Сковороді» В. Сильвестрова – твір 2009 року для хору а cappella у двох частинах: «Псалом» на слова Г. Сковороди та «Алілуя».

Усі композитори, крім О. Щетинського, обирають для своїх кантат тексти з одного твору поета-філософа, або (як у І. Карабиця) зі збірки поезій.

Щетинський іде іншим шляхом: літературна основа його симфонії – різні прозові (окрім «Убогого жайворонка» і 10-ї пісні «Всякому городу нрав і права» з «Саду божественних пісень») тексти Сковороди: «Діалог. Назва його – потоп зміїний», «Розмова п'яти подорожніх про справжнє щастя в житті», епіграфи до 9-ї і 10-ї пісні з «Саду божественних пісень», а також фрагмент Константинопольського Символу Віри та окремі фрази з Літургії і Євангелія від Іоанна.

Кожен текст поданий мовою оригіналу: староукраїнською, латиною, давньогрецькою, церковнослов'янською. Ці фрагменти розташовані в певній послідовності, що утворює логіку композиції зі своїми драматургічними етапами; її центральними (кульмінаційними) смисловими концептами стають вічні філософські питання: «що є істина?» та «пізнай самого себе». Своєрідна політекстовість симфонії має одне коріння – осмислення людського буття крізь духовне, Біблію, Бога. Композитор приходиться до висновку, що не тільки поезії Сковороди, а і його «...наукові розвідки містять невичерпний потенціал для звукових музичних образів»²⁴.

Уперше в сучасній українській музиці ми бачимо досвід оригінального втілення старовинного прозового тексту в музичному творі. За словами композитора, твір виник як «звуковий еквівалент філософським роздумам Сковороди» (О. Щетинський)²⁵. Для мистецько-літературно-наукової творчості початку ХХІ ст. така тенденція філософського осмислення буттєвих понять стає традиційною; засобом «дорівнювання» свого-одиночного і всезагального (згадаймо У. Еко, Х. Мураками, П. Коельо, Л. Костенко). Припустимо, що і композитор підтверджує достеменність власного філософського світогляду в сучасному суспільстві.

Поєднання різних текстів, фрагментів творів декількох авторів стає характерною особливістю творчості О. Щетинського; так, лібрето його опер складені на основі поєднання різного літературно-текстового матеріалу

²⁴ З передмови до нотного видання хорової симфонії «Узнай себе» [210].

²⁵ Там само.

(наприклад, в опері «Сліпа ластівка» використані тексти Чехова, Пушкіна, Гоголя, Толстого, Достоевського, Блока, Мандельштама, Бродського, Айги; в опері «Бестіарій» – Кафки, Гоцці, Андерсена; в останній опері «Перерваний лист» – як твори Тараса Шевченка, так і різні документи, пов'язані з поетом, українською, російською, старослов'янською мовами та латиною).

Ретельно добраний кожний словесний фрагмент у хоровій симфонії вплітається в складний візерунок метатексту, який дає змогу заглибитись у духовно-філософський світ Сковороди, осмислити сутність вічних понять буття²⁶. Саме складність словесного тексту, його «наскрізна» послідовність зумовили композитора звернутися до дещо незвичного жанру – «симфонії для хору». (Твори подібного жанру в українській музиці зустрічаються зрідка; наприклад, у Є. Станковича: Симфонія-диптих для хору а *carrella* на вірші Т. Шевченка). Згадувані вище твори Карабиця, Грабовського, Загайкевич на тексти Сковороди названі їх авторами кантатами – традиційними хоровими жанрами. Звичайно, в кожній із них простежуються риси хорового концерту, і кантата є зовнішньо узагальненим жанром: так, не випадково твір І. Карабиця часто називають концертом для хору в шести частинах. При цьому у творах І. Карабиця і А. Загайкевич збережені зовнішні риси кантати: крім хору є солісти і оркестр.

Хорові ж твори Л. Грабовського і О. Щетинського написані в традиції хорових концертів; головним атрибутом яких є акапельність. Але якщо для Л. Грабовського жанрові межі умовні, тобто на перший план виходить складна алгоритмічна робота і її звукове втілення, то для О. Щетинського важливим є обрання найскладнішого симфонічного жанру, здатного до синтезування саме з хоровим звучанням. Звичайно, високодуховний зміст

²⁶ У зв'язку з використанням подібного композиційного прийому виникає поняття «реонтологізації»: «Метатекст ... передбачає розширену *онтологічну* інтерпретацію тексту і мови. ... Реонтологізація — постійний супутник метатексту: поглиблюючи істотне розуміння об'єкту, ми реонтологізуємо його...» [59, с. 43].

тексту стає смисловим ядром музичної організації на всіх її жанрово-композиційних рівнях.

Жанрова семантика твору Щетинського містить риси українського духовного концерту, а композиційна увиразнює закономірності симфонічного циклу. Таке поєднання є органічним; в музикознавчих працях можна зустріти порівняння хорових концертів із симфоніями (наприклад, у статті С. Лісецького)²⁷. Циклічність обох жанрів, можливість значних контрастних зіставлень (і протиставлень), здатність до наскрізного розгортання симфонічного типу і, відповідно, насиченість інтонаційно-фактурної організації твору – ті «точки перетину» симфонії і хорового концерту *стають ідеальною «жанровою формою»* для текстів видатного філософа.

Багатовимірність філософського слова Сковороди знаходить подібне втілення в музично-інтонаційній і драматургічній будові твору, яке з кожним прослуховуванням розкривається все ясніше (як і осягнення ніби простих, але вічних істин сквородинівського тексту після багаторазового прочитання). У хоровій симфонії вражає «співіснування» різних інтонаційних елементів, які однак не створюють враження еkleктики, а, за словами композитора, «непомітно переходять одне в одне, утворюючи разом новий “метастиль”» [210]. Спрямованість на пошуки метастилу стає все більш характерною тенденцією у творчості О. Щетинського.

Тематизм твору можна умовно розділити на дві семантичні групи, що відповідають смисловим рівням духовного і мирського. Кожна з них представлена характерними мелодико-інтонаційними зворотами та відповідною фактурою. *Божественність* (пов'язана зі словами «Бог», «Біблія», «Дух», «Істина», «Узнай себе» – грецькою, латиною, українською мовами) втілюється через грецький, знаменний, Києво-Печерський розспіви; а точніше, стилізацію їх найважливіших інтонаційно-фактурних ознак

²⁷ У статті С. Лісецького «Становлення жанру хорової симфонії у хорових концертах Веделя і Бортнянського» окремі хорові концерти уподібнюються симфоніям віденських класиків» [92].

(монодичність із опорою на церковні лади; чотириголосну акордовість із характерними ладо-гармонічними зворотами, зокрема, автентичними).

Мирське (його суєтний бік, людські вади) – пов'язане із хроматикою (атональністю), сонорикою, гострим ритмом (із дрібністю ритмічного малюнку, розділеного паузами), поліритмією. Цікаво, що слово «форма» (яка разом із матерією є двома сутностями трьох світів: «всезагального», «мікрокосма, тобто людини» і «символічного – Біблії») оповита 12-тоновістю – розспівується чотири такти на 12-ти звуках (тт. 336–340) (*Додаток А, пр.38*).

Кантові наспіви (на текст «Пастирі милі» і «Хто дасть мені посріблені крила голубині»), за характером м'які, душевні, «заокруглені», – виступають ніби «посередником» між двома рівнями. Разом з тим, вони споріднені із відомим кантом Сковороди «Всякому городу нрав і права», мелодію якого композитор подає в останньому розділі твору – із паузами і ніби «розтягнуту у часі» довгими тривалостями і повільним темпом (*Додаток А, пр.39*). Вона звучить «наче крізь нашарування двох сторіч» (О. Щетинський)²⁸.

Насиченість хорової симфонії різноманітним інтонаційним матеріалом дає підставу до різнобічного його трактування. У своїй статті музикознавець О. Коменда пропонує «вивчення музично-риторичних фігур як знаків даного музичного тексту» твору і пов'язує «значущість прийомів музичної риторики» із «незмінним (за невеликими винятками) поліфонічним складом».

Не можна не погодитись із висновком щодо значення поліфонічної фактури в симфонії, але відносно риторичних фігур зауважимо, що композитор, маючи значний досвід написання духовної музики (як вокальної, так і інструментальної) з ретельним відношенням до кожного звукового елемента, а також розвинену «творчу інтуїцію», не ставив на меті використання певних риторичних фігур (вони є атрибутом західноєвропейської музичної культури, а твір на слова Сковороди

²⁸ З передмови до нотного видання хорової симфонії «Узнай себе» [210].

продовжує традицію православної духовної музики, в якій впродовж кількох століть склались власні жанрово-стилістичні канони). Приклади, наведені в статті дослідниці, швидше, віддалено асоціюються з риторичними фігурами; ритмічно-інтонаційна будова цих зворотів продиктована логікою попереднього розвитку, певним значенням словесного тексту і його драматургією. Нарешті, вони не відокремлені, не підкреслені, як того вимагає музична риторика. Використовуючи метафору композитора, можна сказати, що у творі є «натяки, мерехтливі образи» певних інтонаційних зворотів, що можуть нагадувати риторичні фігури.

Яким же чином вибудовується симфонія, зважаючи на численність її різноманітного музично-інтонаційного матеріалу і складність філософсько-поетичного тексту?

Симфонія має вступ і велику коду з «післямовою», що побудовані на одному інтонаційно-тематичному матеріалі (грецький розспів на витриманих довгих звуках в басах), утворюючи своєрідне обрамлення твору. «Післямова» (її роль подібна до постлюдій у творах В. Сильвестрова) повертає гармонічну послідовність (Києво-Печерського розспіву), яка в тихому антифонному звучанні закріплює характер умиротворення.

Основу композиції складає принцип циклічності, поєднаний із симфонізованим розвитком. Чотири розділи подібні до частин симфонії і водночас хорового концерту (однією з ознак якого є прийом *attacca* між частинами). Кожна з них закінчується філософським висловом грецькою або латиною, що завершує коло, і розпочинає наступне: I-й розділ завершується словами «*Бог землемерит*» грецькою (гетерофонія в обох партіях басів, тт. 116–121) (Додаток А, пр.40); II-й – «*Дбаю про те, щоб щасливо померти*» латиною (*tutti* хору з імітаційним вступом голосів; інтонаційне ядро – тритон d-as, останнє проведення – псалмодія з хроматичним нашаруванням у трьох голосах і розспівом в басах, тт. 249–261) (Додаток А, пр.41); між завершенням III-го і початком IV-го розділу філософське питання «Що є істина?» виокремлюється трьома мовами, з різними мотивно-інтонаційними

звучаннями: псалмодією (S), розспівною темою із тритоном d-as (A), акордовістю (T) і витриманими тонами f-d (Б). (*Додаток А, пр.42*). Відповідь на це питання знаходиться на завершенні IV-го розділу: вираз «Узнай себе» грецькою, латиною, українською; вона і є смисловою (тихою) кульмінацією твору (*Додаток А, пр.43*). Залишаючись у партіях басів і тенорів (витримані звуки – у басів, повторення звороту – у тенорів), ця тема створює фон для сквородинівського канту «*Каждому городу нрав і права*». Оригінальна старовинна мелодія звучить у сопрано соло, подається довгими тривалостями та розділена паузами. Так починається велика кода.

Стрункість композиції підкреслюють не тільки «обрамлення» основних частин-розділів, а й логічна завершеність кожної з них, пов'язана з певним смисловим образом (ідеєю) і водночас наскрізна спрямованість до кульмінаційної філософської істини «Узнай себе» – через Богопізнання, Біблію, єдність світів (видимого й невидимого).

У першому розділі симфонії (експозиційному) центральним образом є «три світи» («великій мур», «мікрокосм – людина», «символічний – Біблія»). Музичний розвиток представлений двома основними інтонаційно-тематичними комплексами: старовинними розспівами (монодією) і гармонічним багатоголоссям (київським розспівом доби бароко), з якого виокремлюється автентичний зворот (I-V або варіанти I-V-VI і т. д.) із оспівуванням терцієвого чи квінтового тону D. Він стане важливою смисловою гармонією («лейтгармонією») симфонії, пов'язаною з духовним, божественним (тт. 95–109, 203–204, 237–238, 315, 455–456, 471, 537–539). І перша кульмінація – тричі повторена «Слава в вишніх Богу» на цьому гармонічному звороті (D-dur, d-moll, cis-moll) (*Додаток А, пр.44*).

Цей самий зворот стане гармонічною основою обох кантів у наступних II-му і IV-му розділах. Перший із них (на вірші «Убогого жайворонка») – різдвяний кант з усіма необхідними атрибутами: гармонічним триголоссям, куплетною будовою (три куплети у дводольному розмірі, їх приспиви – у тридольному), простою наспівною мелодикою (*Додаток А, пр.46 а*).

З останнього куплету починається драматизація звучання: варіантна мелодія канта ускладнюється розспівами в усіх голосах, їх контрастно-поліфонічним проведенням. Динамічно-фактурна насиченість підкреслює важкий шлях людини до мудрості, «роздвоєння» між матеріальним життям без Бога і духовним світом. Кульмінація на словах *«Блажен муж, иже в премудрости умрет...»* знову підкреслена «лейтгармонією» (автентичним зворотом).

III-й розділ, скерцозний – найскладніший як у музичному, так і у філософському плані. Йдеться про страшну людську ваду – підлість, яка є *«источник безбожия и сердечному граду разорения»*, та про єдність двох сутностей: матерії і форми (*«Сии формы у Платона называются идеи»*). Поєднання хроматики і складних ритмічних малюнків із поліритмічними фігурами, дрібними тривалостями і паузами, неспівпадінням вступів голосів створює певну напруженість, драматичність (*Додаток А, пр.45*). Ці непрості роздуми приводять до вічного питання *«Що є істина?»*, яке звучить тричі, повторене українською, грецькою й латиною, імітаційно в послідовності у I-х і II-х сопрано (псалмодія), II-х альтів (тема з тритоновим ходом as-d), і ніби в оберненні – у альтів (гармонічне триголосся), I-х і II-х сопрано (терцієвий мотив і висхідний тетрахорд). У низьких голосів і альтів паралельно звучить відповідь: *«Видимість і істина. Смерть і життя»* (псалмодія у басів на тоні *d* і гетерофонія – в партіях тенорів і альтів).

Кант, із якого починається IV-й розділ, подібно до *«Убогого жайворонка»* написаний на поетичний текст. Він складніший за будовою через невпинне мелодичне розгортання з поступовим підголосковим підключенням голосів та варіантним розвитком. При цьому його гармонічна основа дуже проста: T (g-moll) – D (D-dur), T (g-moll) – S (c-moll) (*Додаток А, пр.46 б*). *«Плач душі»* переданий низхідними спадаючими інтонаціями, які поступово переходять у складну фактуру; вона стає більш насиченою (акордовістю, *divisi* в партіях, стретними вступами голосів), підкреслюючи значення слів про пошуки сутнісної істини Бога в життєвій марноті.

Кульмінація розділу «*Вышних ищите! Горняя мудрствуйте!*» на гармонічному звороті (лейтгармонії) h-moll – E-dur – Fis-dur – остання динамічна сходинка до головної музично-сислової кульмінації всього твору: «Узнай себе». Ця фраза, розспівана трьома мовами, є ладово-гармонічним фоном для мелодії сквородинівського канту «Всякому городу...». Він відокремлений і тембрально: звучить у сопрано соло, відтінений басами і тенорами.

«Післямова» (т. 502) починається діалогом соло альтів і соло сопрано, переходячи через «лейтгармонічний» зворот до антифонного звучання («*Се мне гавань*»). Остання фраза — варіант мотиву канту (з IV-го розділу) у альтів і гамоподібний розспів «...славу Его» в мелодичному fis-moll. На самому завершенні в партіях альтів, тенорів, басів обіграні тетраборди — цілотнові у тенорів (a-h-cis-dis) і басів (d-e-fis-gis); в партії альтів — нижній мінорний (fis-gis-a-h). Останнє співзвуччя — тризвук без терцієвого тону gis-dis-gis (згадаймо подібне завершення хорової фуґи «*Kyrie eleison*» з Реквієму Моцарта без терцієвого тону: d-a-d).

Таким чином, хорова симфонія «Узнай себе» — етапний твір не тільки для композитора, а й в контексті стильових процесів новітньої української музики. Вона відкриває новий шлях у розвитку духовної хорової традиції через відточеність стилю, ретельність роботи із словесним текстом, жанровий і структурно-драматургічний синтез, універсальність музичної мови.

Особливо цікавим виявляється робота автора із вербальним текстом хорової симфонії. Поєднання фрагментів прозових і поетичних творів Г. Сковороди з окремими фразами літурґічних текстів, поданих трьома мовами, утворюють складну багатовимірність метатексту музичного твору.

Цікаво, що в доробку О. Щетинського поки відсутня традиційна інструментальна симфонія; можна зробити припущення, що саме хоровий твір «Узнай себе» стане своєрідною підготовкою до написання композитором справжньої симфонії.

«Узнай себе» втілює новий жанровий синтез хорового концерту (як духовного твору) і симфонії. Циклічність, наскрізний розвиток, контраст (тематичний, фактурний, динамічний), симфонізм вищого порядку слугують спільними драматургічно-композиційними принципами хорової симфонії О. Щетинського.

Хорова симфонія О. Щетинського розширює жанрово-стильові межі класифікації українського хорового мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. Вона є продовженням літургійної лінії православної традиції у творчості самого композитора. Розпочата у 1989 році в кантаті «Світ во откровеніє», вона еволюціонує в хоровій симфонії, у трьох Великодніх хорах (2008/09), Шести хорових поемах на вірші П. Тичини (2016) для мішаного хору *a cappella* (вони представляють новий для композитора жанрово-стильовий різновид неоромантичної хорової поеми, перекидаючи «арку» до подібних хорових творів М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка).

Домінуючими ознаками композиторського стилю Щетинського у названих творах є:

- *акапельність* як семантичний атрибут українського духовного хорового мистецтва;
- *українська мова* (та її різновиди: староукраїнська, церковнослов'янська) – як словесно-знакова система, що пов'язана із духовною традицією і слугує вираженням глибоких історико-культурних зв'язків сучасності і тисячолітньої давнини.

Ретельність роботи композитора з музичним матеріалом (що є відмінною ознакою його творчого методу) втілюється в особливому підході до мотивно-інтонаційної основи тематизму: він складений із багатьох елементів, споріднених між собою та умовно поділених на дві семантичні групи, що символізують духовний і мирський світи. Співіснування різних стильових елементів (старовинних розспівів, псалмодії, кантів, атональності, діатоніки і хроматики, сонорики) уособлює ідею О. Щетинського, той самий пошукуваний *метастиль*, до якого він тяжіє у творчості останніх років.

У розвиток цього концепту, в дисертації пропонується ще одна дефініція – «*стиль як техніка*», яка має два виміри (широкий, світоглядний та вузький, мовно-технологічний). Для обґрунтування цієї дефініції перейдемо до наступних аналітичних розвідок.

3.2. Стиль як техніка: «Симфонічні портрети» та «Ave Händel»

Стиль – кардинально важливе поняття для усвідомлення, розуміння, аналізу мистецьких процесів. Ступінь його актуальності в певні історичні часи була різною, але саме з другої половини ХХ століття і до сьогодні питання стилю привертає до себе особливо велику увагу. Визначення стилю як різнорівневої естетичної категорії збагатилось численними нюансами і уточненнями; з'явилися нові терміни-словоутворення із цим етимомом: «стильовий плюралізм», «стильове моделювання», «стильова поліфонія», «стильова парадигма», «стильові алузії» тощо. В усіх випадках йдеться про індивідуальні композиторські взаємодії із широкою панорамою усталених епохальних стилів.

Визначення стилю сучасного композитора поєднує в собі два напрямки: ступінь відношення до традиції (включаючи рівень освоєння технік композиції) та напрацювання власних (індивідуальних) мовно-стильових ознак. Саме ступінь взаємодії композиторської творчості із музично-історичною традицією дає можливість «вписати» композиторський стиль в певну стильову систему, означену множинністю сучасних понять. Складність вибору точної (об'єктивної) характеристики стилю сучасного митця часто полягає у її багатовекторності, продиктованою розмитістю ситуації постмодернізм – поставангард.

Зрілий період творчості Олександра Щетинського являє собою якісно новий етап на шляху до індивідуального стилю та, зокрема, його стрижневого принципу – **стильового синтезу**. В пошуках універсальних засобів композитор активно задіє увесь інтонаційно-стильовий арсенал «знакових» елементів музики попередніх часів, переосмислюючи їх у сучасності та

пропускаючи крізь власний досвід. Механізми такого стильового синтезу та вибір найбільш точного визначення із множинності понять представляється актуальним на сучасному етапі когнітивного музикознавства.

Відсутність наявної єдності епохального стилю («узагальнюючого і надихаючого» за висловом В. Медушевського) сучасної доби породжує численні стильові розгалуження в композиторській, і, відповідно, аналітично-музикознавчій творчості. Усвідомлення категорії «стиль» як *онтологічного* поняття («*Стиль – це світогляд, що інтонується*», за В. Медушевським [102]) серед існуючих визначень в ієрархії музичної творчості як буття свідомості підносить його значущість для аналізу композиторського твору періоду постмодернізму.

О. Щетинський будує метастильову систему як інтегративність стильових конструктів, з високим рівнем «занурення» в чужий стиль та «привласнення» його елементів²⁹. У контексті постмодернізму робота композитора з різностильовими компонентами, безумовно, є проявом інтертекстуальності та у музичному творі уподібнюється роботі з композиційними техніками. Більш того: **стиль як система художнього мислення ототожнюється з технікою**. «Стиль як техніка» за своєю сутністю є ширшим визначенням, ніж історично усталені в композиторській практиці ХХ ст., оскільки містить вказівку на досвід роботи свідомості митця.

На відміну від відомих технік, де задіяний один параметр (невизначена звуковисотність в алеаториці, звуковий комплекс-вертикаль у сонориці, визначена звуковисотність-горизонталь в серії) у «стилі як техніці» «працюють» різнопараметрові компоненти – готові конструкти (мотиви, фрази, акорд чи ладо-гармонічні звороти, оркестровий тембр, жанрово-

²⁹ Є. Назайкінський називає подібну взаємодію композитора та іншою музикою («стильовим середовищем») «діалогічною стилістикою» [110, с. 230].

ритмічні рисунки, навіть композиційні прийоми), кожен з яких репрезентує елемент будь-якого стилю (добі чи індивідуально-композиторського).

Наведемо слова самого композитора: «Авторське начало проявляє себе багатогранно, в тому числі там, де переважає стилізація. Його сила залежить не від кількості “свого” і “не свого” матеріалу у творі, а від потужності творчої особистості автора, від його вміння адаптувати чужі здобутки до своїх потреб, і наситити їх новим змістом, занурити в новий контекст. Тоді автор може користуватись *чужою мовою як своєю*» [204, с. 129-130]. Іншими словами, завдання сучасного композитора – найбільш точно визначити, усвідомлено відчувати «знаковість» та «впізнаваність» подібних компонентів і працювати з ними як з власними конструкціями, де спільним звуковим «знаменником» виступає однорідність всього звукового поля без розмежування на тональне-атональне.

«Симфонічні портрети» для потрійного складу оркестру написані О. Щетинським у 2013-2014-х роках; цей твір є прикладом втілення ідеї стильового синтезу у поставангардний період. Цикл складається із 5-ти п'єс, де кожна з них представляє своєрідний портрет певної мистецької особистості. У передмові до партитури автор зауважує, що всі постаті, кому присвячено твір є ключовими «у різних національних культурах». Три п'єси симфонічного циклу – перша, друга і четверта – це музичні портрети відповідно Клода Дебюссі, Бедржиха Сметани та Арнольда Шенберга. Цікаво, що в цей ряд потрапляють і український мислитель, поет Григорій Сковорода, який не був справжнім професійним композитором, але саме його «портрет» замикає симфонічний цикл (п'ята п'єса), та іспанський художник Пабло Пікассо, відомий своїми картинами музичної тематики (третя п'єса). До речі, для самого автора «Симфонічних портретів» постать Г.Сковороди особлива (з боку світоглядного, філософського, культурологічного); з текстами українського філософа пов'язані інші твори О. Щетинського: хорова симфонія «Узнай себе» (2003) і «Дві пісні мандрівного філософа» (2000), кантата «Бачення старця» (2006) для хору з оркестром, «Пісня

філософа» (2012) для тенора з оркестром, «Дар пренужний» (2011) для меццо-сопрано, органу та дзвіночка, інтерлюдія в опері «Сліпа ластівка» (2002).

У «Симфонічних портретах» знаходять перевтілення найкращі традиції романтичної програмної музики. Кожна з п'єс програмного циклу має характерну «знаково-символічну» подвійну назву, пов'язану із обраною видатною особистістю: перша – коротка, жанрова; друга (в дужках) – пояснювально-описова (яка нагадує «прикінцеві» назви фортепіанних прелюдій Кл. Дебюссі). За власною традицією О. Щетинський подає коротку словесну характеристику-програму до кожної п'єси³⁰. Так, портрет Кл. Дебюссі це: «У серпанку (...Клод Дебюссі дослухається вітру)», Б. Сметани – «Полька (...Бедржих Сметана згадує своїх друзів)», П. Пікассо – «Кастаньети (...Пабло Пікассо малює музичні інструменти)», А. Шенберга – «Valse macabre (...Арнольд Шенберг залишає свою країну)», Г. Сковороди – «Κί ἐστίν ἀλήθεια?»³¹ (...Григорій Сковорода розмірковує)». Це не просто назви із «розшифровкою-уточненням»; вони дають змогу слухачеві зосередитись на найхарактернішій особливості кожного митця, яка закріпилась в історичній свідомості у вигляді стильових знаків-метафор творчості обраних особистостей.

З іншого боку «Симфонічні портрети» продовжують традицію музичних присвят у творчості самого композитора, і, ширше, – в сучасній музиці. У О. Щетинського оммажі представляють два жанрово-стильові напрямки, де по різному подані «чужі» імена. Перший – це традиційний жанр *in memoriam*; твори, написані в пам'ять про видатних музикантів. Наприклад: «Подвійні відображення» (прелюдія пам'яті Д. Шостаковича) (2006), «Прощавай» (в пам'ять про В. Бібіка) (2006), «Пісня сходження» (присвячена Й. Пурицю) (2010).

³⁰ Див. передмову до партитури [205].

³¹З грецької мови: «Що є істина?»

Другий – присвята не в значенні епітафії, а данина (оммаж³²) видатним композиторам, або іншим митцям (і навіть окремим творам) минулого. Наприклад, «Земля Франца Йозефа» (2011), «Ave Händel» (2014), «Мандрівка Орфея» (2008) (як своєрідне продовження втілення сюжету про Орфея після фільму Жана Кокто) та інші. Саме в цих творах (а вони у О.Щетинського складають значну частину творчості останнього десятиріччя) формується нова стильова парадигма, пов'язана із залученням інших стилів, музичних ідей – «чужих ідіом» – за висловом композитора, в свій власний творчий контекст.

Але цей метод не є простим цитуванням, стилізацією чи грою стилями. Йдеться про новий рівень «техніки адаптації»³³ чужого звукового матеріалу, його переосмислення і якісне перетворення, що сприймається водночас і як привласнення, і як уніфікація (або універсалізація). Подібний процес відображає ставлення композитора до традиції, яка «...полягає в постійній зміні композиційних систем», а також передбачає «постійний розвиток естетики і техніки»³⁴. Звичайно, для сучасного композитора є актуальним розуміння свого місця в безперервній історичній традиції. Тим більше, що в нинішній мистецькій ситуації спостерігається тенденція до залучення всього культурного поля, а не лише продовження новаційних пошуків і експериментаторства. Не можна не погодитись із виразом Н. Герасимової-Персидської: «Тепер нове відкривається на іншому рівні – концептуальному, а вся музика минулого – це бездонне джерело, з якого можна черпати ... відповідно задуму» [23, с. 271].

Ці слова переграють із думкою І.Стравінського: «Найновіше в новій музиці швидше від усього відмирає, а життєдайність їй дає найстаріше і найвипробуваніше. Протиставлення нового старому є приведення до безглуздя» [153, с. 292].

³² З фр. *hommage* – присвята, данина (жест), повага до іншого композитора.

³³ Термін А. Шнітке зі статті про полістилістику [188].

³⁴ Там же.

Звернення до творчого методу найвидатнішого композитора, беззаперечного авторитета ХХ століття дає деяке розуміння сучасних процесів, зокрема творчості О. Щетинського.

Як відомо, І.Ф.Стравінський розпочав «магістральне» опанування майже всім європейським епохально-стилістичним комплексом попередніх століть (крім романтизму) разом із архаїчним фольклором і композиційними техніками ХХ ст., створивши музику у всіх можливих (знакових) жанрах³⁵. Саме йому належить першість розуміння і осмислення поняття універсальності музичної культури з її нерозривною єдністю минулого і сучасного. І про себе митець говорить, що він «академіст не більше, ніж модерніст, і модерніст не більше, ніж консерватор» [154, с. 211]. Тобто це є свідомим визначенням своєрідного стилістичного космополітизму композитора.

Тим не менше виконавці і дослідники творчості І. Ф. Стравінського відмічають яскраву індивідуальність автора, його власну неповторну манеру, здатні об'єднати різностильові, навіть еkleктичні елементи. Одним з таких узагальнюючих принципів музикознавець С.Савенко називає «варіацією на стиль»; інший лежить у площині естетизму І.Стравінського. На них базується «універсалізм творчості» композитора.

А. Шнітке, визначаючи парадоксальність музичної логіки І. Ф. Стравінського [187], доходить висновку, що стиль композитора формується ніби у зворотньому розвитку: «від всезагального до індивідуального»; через зростання рівня «стилістичного взаємопроникнення» від стильової ясності (цитування), використання загальностилістичних елементів певного історичного періоду до нероздільності синтезування різних стилістичних ознак, що складає «одночасність всіх часів» музичної історії. З технічного боку такий синтез здійснюється ніби крізь ускладнення

³⁵ Зрозуміло, що ідея переосмислення минулого була основою європейського неокласицизму першої третини ХХ ст., і в цьому напрямку працювали композитори «Шістки», Ф.Бузоні, П.Хіндеміт, але широта охоплення жанрово-стилістичного простору минулого і сучасності і тяжіння до універсалізму роботи зі стилістичними моделями притаманна лише І.Стравінському.

(оновлення) старих традиційних засобів (напр., поліфункційність у нашаруванні акордів терцієвої будови) і спрощення нових (напр., тональна серійність). Робота із різностильовими елементами у І. Стравінського – це не просте їх переосмислення, а привласнення і перетворення з високим ступенем індивідуалізації: «Мої музичні стилі – це мої особисті взаємовідношення з моїм матеріалом. ... Крізь нього я відкриваю свої закони» [153, с. 294].

Якщо творчість І. Стравінського – це умовно перший етап у винайденні стильових перехресть, то у другому виникає ідея об'єднання всіх культур (Л. Беріо, А. Пуссер, А. Шнітке, Х. Лахенманн та ін.). Закономірною на цьому шляху є поява у 70-х роках і обґрунтування А. Шнітке актуального поняття полістилістики. На наш погляд, наступним рівнем, або етапом у складному процесі кристалізації нової універсальної моделі музично-стилістичного простору в сучасному мистецтві виступає творчість О. Щетинського.

У «Симфонічних портретах» обрані характерні стильові знаки кожного з трьох композиторів; вони пов'язані з певним музичним параметром, жанром або засобом виразності. Так, для відтворення портрету Кл. Дебюссі (скоріше для створення звукової атмосфери витонченого імпресіоніста) О. Щетинський зупиняється на тембрі і сонористичних нашаруваннях, які є логічним продовженням колористичної гармонії і повітряних тембрів Дебюссі. Портрет Б. Сметани представлений жанром польки із її характерним ритмом, а фундатора нововіденської школи А. Шенберга – віденським вальсом, але не світським бальним чи романтичним, а зловісним танком смерті.

З кожним стилістичним компонентом відбувається позачасова трансформація, яка не просто розмиває епохальні межі, а дає відчуття співіснування музичного мистецтва минулих і сучасного століть, нероздільності культурної традиції.

Жанр портрету обумовлює певну діалогічність музичних засобів, конкретизує їх у відповідності до обраних фігур. Звучання трьох творів циклу – «У серпанку», «Полька», «Valse macabre» – не стилізація в традиційному розумінні (подібно до хрестоматійного прикладу п'єси «Шопен» з «Карнавалу» Р. Шумана), а антифонне (стереофонічне) відображення індивідуальної композиторської стилістики на початку ХХІ ст. (своєрідний експеримент: як могла б звучати музика Кл. Дебюссі, Б. Сметани, А. Шенберга, якщо б ці музиканти жили і творили в наш час). Порівняймо із І. Стравінським: вершина його стильових ігор – різнорівневе «взаємопроникнення» (за А. Шнітке) різночасових елементів і керування-управління ними з позицій яскраво індивідуальної манери, яку формує «парадоксальність логіки» композитора. У О. Щетинського стилізація як обов'язковий атрибут неокласицизму минулого століття поступається місцем стильовому синтезу нового типу, де окремі техніки композиції ХХ ст. рівноправно взаємодіють із обраними стильовими параметрами чужої композиторської творчості. Роль автора в цьому складному процесі – відчутти невловиму єдність (спадкоємність) старих і нових елементів і не порушити тонку межу, що існує між природністю, органічністю і штучністю, еkleктичною мішаниною.

Якими засобами досягається новий стильовий синтез?

Для портрету *Клода Дебюссі*, який дослухається вітру, *a la* імпресіоністичний темброво-сонористичний колорит створюється комплексом фактурного нашарування швидких висхідних пасажів у дерев'яних духових і струнних інструментів на фоні довгих співзвуч міді, тембрами арфи, дзвіночків та особливим звучанням засурдинених труб, тромбонів, туб. Сольні мелодичні звороти («острівки мелодії») у гобоя, англійського ріжка, скрипки, труби, дзвіночків побудовані як серії (але не повні) вільної додекафонії із основним тритоновим мотивом (*Додаток А, пр.47*). І навіть атональність природно «вписана» в імпресіоністичне

звучання; її пом'якшений варіант сприймається як логічне продовження розширеної тональності Кл. Дебюссі.

«Полька» (*n'essa № 2*), присвячена *Б. Сметані*, побудована за словами автора на квазі-цитатах і характерних мелодичних і гармонічних ідіомах музики чеського композитора. У творі *О. Щетинського* легко впізнаються абриси найвідомішої польки з опери «Продана наречена». Навіть наслідується форма, послідовність тем з характерним «жанровим» ритмічним рисунком, ладово-гармонічні, quasi автентичні звороти. Але «чистота» тональностей умовна; вони вбирають в себе будь-які хроматичні звуки. Зміна тональностей миттєва, принцип роботи з ними подібний до 12-тизвучкової рівноправності, хоча перевага віддана *C-dur* (данина *Б. Сметані*). Тема середньої частини (друга тема польки) і початок динамізованої репризи звучать у *C-dur* (I-й розділ починається з *F-dur*), але раптом наприкінці твору у тональний світ після виразного *D₇* потрапляє справжня атональність – 9-тизвучковий клястер у мідних духових і фаготів, який кардинально змінює відтінок радісної тональної традиційності (*Додаток А, пр.48, 48а*).

Третя n'essa симфонічного циклу – портрет *Пабло Пікассо*. Як зазначає у передмові композитор, цей твір «є музичною відповіддю на візуальні образи та фантазії великого іспанця». Дійсно, звукові образи «Кастаньєт» наближаються до характеру абстрактного живопису *П. Пікассо*. Це зроблено за допомогою атонально-сонористичних комплексів, тембрів ударних інструментів (кастаньєти, ксилофон, гуїро, бонги, литаври, малий барабан, коробочка, тарілка, трикутник). Звукові утворення (співзвуччя, фігурації) підпорядковані вільній 12-титоновості; сольні мелодичні лінії будуються як неповна серія із характерним ходом на терцію↑ і тритон (*Додаток А, пр.49*).

Програмність – відображення процесу створення картин *П.Пікассо* – втілюється за допомогою сонорно-тембрових ефектів.

Цікаво, що твір, присвячений *А.Шенбергу* («*Valse macabre*» – *четверта n'essa*), звучить найбільш традиційно – у тональному відношенні – на фоні інших *n'ес* циклу. Тут витримана певна гармонічна послідовність і тема-

мелодія, які в парі проходять декілька «кіл». Цій п'єсі слід приділити більше уваги, через те, що вона посідає центральне місце в смисловій структурі циклу.

Звертає увагу насичене звучання мідних духових інструментів (своєрідна арка до австро-німецької симфонічної музики, зокрема Вагнера з його виразною міддю, австрійських пізніх романтиків). Твір побудований на багат шарових алюзіях, пов'язаних і з Віднем, з класичними формами, T-D ядром гармонії, поняттям тематизму, із розширеною тональністю (з якої виникне атональність і принципи додекафонії А. Шенберга).

На перший план у Вальсі виходять композиційно-драматургічний і ладово-гармонічний параметри. Твір побудований як подвійні варіації, з іншого боку наскрізний розвиток, мотивна робота, розробковість, певні тематичні і тонально-висотні співвідношення свідчать про втілення принципів сонатності; симетричність вказує на риси концентричності:

експозиція		розробка				реприза		кода
A	B	A ₁	B ₁	A ₂	B ₂	A ₃	B ₃	A ₄
<i>Акорди (14т):</i> g-D, f-C, Es-D ₂ (g)	<i>Тема вальсу</i> g-f (14т)	b-F	<i>Тема вальсу</i> fis-e	a-E	<i>Тема вальсу</i> c-b (14т)	b-F	<i>Тема вальсу</i> g (7+4)	cis-Gis
<i>Хроматична</i> <i>тема (11т)</i>	c-b (7+9)	as-Es	(7+5)	e-Fis		As-Es	Ges-D ₂ (b)	h-Fis
		Ges-Des		a-E				A-D ₂ (cis)
				d-f				
				c-h				

Перша тема (A) – це акордова послідовність, побудована на T-D співвідношенні (у першому проведенні тризвуки g-D, f-C тощо); її продовженням є нисхідна хроматична тема у контрабасів, побудована на звуках, які входять у попередній зворот. Усього їх 12; з них не повторних 10 тонів. Це – аналог серії, але у тональному «середовищі». Мелодія рухається від I до V ступеня по хроматизмам (риторична фігура anabasis), але підхід до Vст. відбувається через хід на тритон↓ (es-a) і півтонові обігравання звуку «d».

З нього ж починається тема вальсу (В), інтонаційну основу якої складають хроматичні ходи і квартові мотиви (*Додаток А, пр.50*). У структурі теми є симетричність: секундовий мотив↑ (два такти) з'єднується висхідною квартою (один такт) з секундовим мотивом↓(два такти), далі цей же мотив звучить на тон нижче (як транспозиція в серійній музиці), поєднуючись хроматичним ходом і нисхідною квартою (два такти). Така будова нагадує період з двох речень по 7 тактів (5+2)+(5+2). Тонально вони зіставлені як *g-moll* і *f-moll*. Друге проведення теми вальсу повторює структуру тільки 1-го речення; наступне речення розширене (9т.), з варіантними проведеннями; тональності повторюються у квартових співвідношеннях до 1-го періоду (*c-moll-b-moll*).

Якщо розглядати форму як сонатну, то пара цих тем (акордова і вальсова) буде співвідноситись як головна і побічна партії; в середині (умовно – розробці) з ними відбуватиметься їх насичений тональний, мотивно-тематичний, тембровий розвиток; так, у проведенні акордової теми (А₃) перед репризою виокремлюються нові мотиви у труби (ц.9, тт.129-133), які виникають у результаті розробки обох тем, їх взаємодії, характерній для сонатного розвитку. Повернення теми вальсу (п.п.) в *g-moll* (тональності експозиційного проведення) знаменує початок дзеркальної репризи (В₃). Акордова тема (г.п.) продовжує розвиватись, проходячи коло інших – дієзних тональностей (які до цього з'являлись у розробці), що можна вважати ознакою динамічної репризи (в сучасних умовах).

Беручи до уваги тональний план, можна також виявити ознаки концентричності. Її центром є акордова тема (А₂) з п'ятьма парами тональних послідовностей, обрамлена темою вальсу (В₁ А₂ В₂). Друге «коло» починається однаковим тональними Т-Д парами акордової теми (А₁ і А₃), а в третьому – темі вальсу (В і В₃) зберігається *g-moll* (АВА₁ і А₃ В₃ А₄). Перше і останнє проведення акордової теми знаходяться в тритоновому співвідношенні:

g-D – cis-Gis; f-C – h-Fis; Es-D₂(g) – A-D₂(cis); b-F – e-H

Між темами вальсу (В В₁ В₂) теж виникають тритонові пари: *c-b – fis-e – c-b*.

У творі використані всі 12 тонів, представлених класичними співзвуччями; тобто ідея рівноправності тонів Шенберга втілена рівноправністю акордів у розширеній 12-титоновій тональності.

Кода – повернення в сучасність з різким контрастом: динамічним (*ff-pp*) і тембровим (після *tutti* – струнні і дерев'яні).

П'ята п'єса «Що є істина?», присвячена Г. С. Сковороді, побудована на двох темах-мелодіях, авторство яких приписують українському філософу. Перша – лірико-споглядальна, має акордовий склад (паралель із хоровими концертами, кантами); друга – танцювальна, з характерною для українських народних пісень цього жанру мелодикою моторного типу, з опорою на акордовість і чіткий ритм. Ладова основа ліричної теми мінорна; танцювальної – мажорна. Кожна з цих тем розвивається варіаційно, і в той же час – переплітаючись одна з одною. Така взаємодія характерна для симфонічного розвитку, який досягає кульмінації в останньому розділі твору. Усього їх три з кодою:

А (ц.1-4)	В (ц.5-14)	А+В (ц.15-20)	Кода
Акордово-хоральна тема	Танцювальна тема	Мотивно-тематичний розвиток	
		Кульмінація	

Перший (А, ц.1-4) побудований на акордово-хоральній темі, яка проходить у дерев'яних духових і струнних, починаючись у 3-х флейт і 2-х альтів, і далі розвивається варіантно-варіаційно, з елементами підголосковості. Друга тема (В) з'являється спочатку епізодично (соло скрипки у ц.5, у дерев'яних духових і струнних ц.7-9), ніби на фоні розвитку акордової теми, та чергуючись з нею, а згодом (з ц.11) звучить у всього оркестру на гучній динаміці, зі своїми варіаційними змінами (*Додаток А, пр.51*). З ц.15 «вмикається» наскрізний мотивно-тематичний розвиток; він розпочинається із проведення танцювальної теми у ритмічному збільшенні та в мінорі (*Додаток А, пр.52*). Особлива роль у третьому розділі відведена групі мідних духових інструментів. Саме цими тембрами підкреслюється

величність і урочистість акордово-хоральної теми, на якій і зроблена кульмінація (*Додаток А, пр.52а*). Звучання мідних інструментів викликає алузію із оркестровою українських симфоністів-класиків, в першу чергу Б.Лятошинського та Л.Ревуцького.

Хорал у мідних духових і струнних раптом закінчується на динамічному і гармонічному підйомі; Fis_7 , не розв'язуючись, «зависаючи», переходить у тиху коду-обрамлення, яка є характерним штрихом до кожної з п'єс усього циклу.

«Симфонічні портрети» – яскравий приклад співіснування різних часів музичної історії, і рівноправністю в ній наділена сучасність із усіма авангардними перипетіями. Це дозволяє композитору «писати портрети» будь-кого, не боячись еkleктичної мішанини, але за умови, що будуть враховані закони стильового синтезу (можливо, синкретичності всіх музичних технік, починаючи від строгої поліфонії). Твір О. Щетинського можна порівняти із «Двома діалогами з післямовою» В. Сильвестрова (для фортепіано і струнного оркестру), присвячені А. Пярту (2002), в яких представлені діалоги-портрети Ф. Шуберта, Р. Вагнера, а в післямові – самого В. Сильвестрова.

«*Ave Händel*» – концертна п'єса (Konzertstück) для віолончелі і струнного оркестру створена в той самий час (2014 р.), що і «Симфонічні портрети»; вона також є присвятою: Г.Ф.Генделю, музиканту «зі складною долею» [189], як зауважує сам автор. Це ще один «діалог» – на відстані часів – з самою добою бароко, уособленням якої є яскрава непересічна постать Генделя. Не використовуючи конкретних цитат з його творів, Щетинський орієнтується на стильові елементи барочної доби, узагальнену мову того часу. «Діалогічна стилістика» (Назайкінський) створюється на перетині стильових алузій у сучасному звукопросторі.

До таких елементів у концертній п'єсі відносяться: тональність $g\text{-}moll$ (алузія на популярний твір Генделя «Пасакалію» з клавірної сюїти № 7), тембр віолончелі, а саме її сольне звучання із характерною інтервалікою

(подібно до віолончельних партит І.С.Баха), мелодична лінія барочного типу (з розгортанням, прихованим двоголоссям – «двох'ярусність»), пунктирний і тріольний ритми (характерних для французьких увертюр), імітації та quasi фугато.

У передмові до партитури автор зазначає: «коливання між quasi-барочними стилізаціями і “модерністською” ідіомою створюють внутрішній сюжет твору» [189]. Додамо, що вибудовується і певна драматургія зі своїми етапами, пов'язана із роллю солюючої віолончелі, партія якої часто виокремлюється, навіть інколи протиставляється оркестру.

«Модерністською» ідіомою виступають хроматична тональність, вільна дванадцятитоновість, дисонантні вертикалі-співзвуччя.

Увесь і quasi-барочний, і «модерністський» тематичний матеріал переосмислюється в сонатній формі з її типовими ознаками: трьома розділами, двома основними партіями та їх взаємодією, наскрізністю розвитку. При цьому, внутрішня драматургія, або «сюжет твору», впливатиме на розробку, і, особливо на репризу, ступінь динамізації якої буде значний.

Вст.	Експозиція		Розробка		Реприза		
Г.П. g-moll	зв.п.	П.П. D-dur	ел-ти	Г.П.	П.П. каденція нова т.	Г.П.(g) н.т.(ат-ть)	
А В А ₁	С D C ₁		V-c	орк.	┌──────────┐		
Орк. V-c + орк.							

Тематизм розподілений між солістом і оркестром. Головна партія звучить у віолончелі; це є quasi барочна тема – інструментального типу, з розгортанням, аналогічно темам у поліфонічній музиці (*Додаток А, пр.53*). Її тональна сфера – g-moll. В оркестрі, починаючи від вступу (тт.1-7) звучать атональні, хроматичні фрагменти в тихій динаміці. Ці два звукообрази – у віолончелі і в оркестрі – знаходяться в різних площинах. Тема Г.П. звучить, іноді зникаючи, поступаючись місцем оркестру; розділення паузами подібне до риторичної фігури *tnesis*. Г.П. побудована у тричастинній формі (ц.1-9). Але між нею і побічною партією розвиток продовжується, з появою в оркестрі характерного тріольно-пунктирного ритму (зв.п.) партія віолончелі стає більш експресивною та ускладненою хроматичними звуками в тріольному ритмі; атональність починає переважати. Насичене звучання призводить до появи побічної партії у віолончелі (ц.13) також із характерним тріольним ритмом. (*Додаток А, пр.54, 55*).

Вона звучить у тональності домінанти – D-dur, традиційному тональному співвідношенні Г.П. і П.П. в експозиції. Мажорна яскрава тема підхоплюється оркестром; «консенсус» між ним і солістом знайдено. Тональна сфера «проникає» в оркестрове звучання. Саме в оркестрі П.П. активно розвивається, у ц.17 виникає її варіант – алюзія на неокласичні теми Стравінського.

Розробка починається одночасно із продовженого (захопленого) звучання П.П. в оркестрі і елементів Г.П. в партії віолончелі (ц.18). Створюється поліпластовість – образно-тематичний контрапункт. Розробка лаконічна на відміну від розгорнутої експозиції, але в ній з'являються нові елементи – тріольний хід з широкими ходами в оркестрі (він стане фоном для Г.П. в репризі). Партія віолончелі в розробці складна, віртуозна; не випадково загальний рух призводить до першої великої каденції віолончелі (ц.23), побудованої на основних елементах обох тем, експресивної за характером; згодом каденція «наштовхується» на акцентовані і чітко ритмічно дисонуючі співзвуччя струнних (ц.24), а згодом і атональне

двоголосся I-х і II-х скрипок. Невелика сольна каденційна зв'язка приводить до репризи (з ц.28).

Репризний розділ зберігає свою сутність лише по відношенню до повернення Г.П. – теми соліста в g-moll (*Додаток А, пр.56*). Побічна партія з її мажорним колоритом буде відсутня взагалі. Напроти, замість неї в оркестрі продовжить розвиватись суворо-акцентна тема, яка з'явилась після першої каденції соліста. Фоновість і певна тематична невизначеність, що була притаманна оркестровим партіям в експозиції, або наслідування оркестром теми П.П. у віолончелі зміниться на активний, хоча і короткий, а скоріше стислий у часі тематичний розвиток з новими мотивами в оркестрових партіях. Це можна пояснити згаданим «сюжетом твору» і внутрішньою драматургією: оркестрова лінія стає самостійною, відгалужуючись від інтонаційної сфери соліста, навіть протиставляючись їй.

Якщо на початку репризи тема Г.П. у віолончелі звучить на сонорному фоні оркестру (струнні грають по своїх відкритих струнах ↓↑sul pont., потім col legno), то далі вона переходить у ще одну каденцію соліста, яка завершується уривками атональних пасажів (*tmesis*) у високому віолончельному регістрі. Контрастно – суворо і жорстко, в чіткому ритмі з пунктиром, *Agitato* звучать п'ятиголосні акорди струнних (ц.30) і коротке фугато у I-х, II-х скрипок і альтів (*Додаток А, пр.57*). Атонально-хроматична тема починається з активного ямбічного мотиву, який розвивається у драматичних пасажах. Ритмічна організація всієї оркестрової теми в репризі типово барочна; певні ритми створюють алюзію риторичних фігур.

Лінії оркестру і солісту розведені. Ще двічі (ц.30, 31), чергуючись з оркестром у віолончелі самотньо прозвучать окремі фрази Г.П. І на диво, останній акорд, в якому всі «зійдуться» – тризвук тональності соліста g-moll.

У п'єсі «Ave Händel» вирішується творча задача, поставлена самим композитором: втілення «сюжету» твору, основні лінії якого представлені відповідним тематизмом із залученням елементів барокової стилістики (переосмислені та «присвоєні» автором) і які взаємодіють у сонатній формі.

Композитор відтворює основні етапи сонатної драматургії, які органічно поєднуються із розгортанням барочного сюжету в сучасності.

Переосмислені «чужі» барочні елементи, в яких знімається їх «дослівність», стають музичними ідеями та вже як власні потрапляють у цілісну композиторську систему в якості складників стилю.

3.3 «Бестіарій»: концепція жанру опери в умовах постмодернізму

Зрілий період творчості О. Щетинського, що розпочинається у 2000-х роках, пов'язаний із пошуком універсальних мовних засобів та створенням механізму стильового синтезу. Композитор активно задіює значний інтонаційно-стильовий арсенал «знакових» елементів попередніх часів, переосмислюючи їх із позицій сучасності та пропускаючи крізь власний досвід. Одним із провідних жанрів у творчості О. Щетинського зрілого періоду стає *опера*.

Першою оперною «спробою» композитора була моноопера «Благовіщення» (1998) для сопрано, фортепіано і ударних, написана в перехідний період; вона стала логічним продовженням вокально-інструментальних і кантатних творів духовної тематики. Друга – «Сліпа ластівка» (2002) – відкриває зрілий період творчості і розпочинає оперний «шлях» композитора. В наступних операх – «Бестіарій» (2004), «Перерваний лист» (2013) композитор продовжує розвивати певні уподобання, пов'язані з пошуком метастилу. Він працює з оперними моделями попередніх епох, використовуючи різні мовно-стильові елементи; з новим типом лібрето, в якому поєднуються декілька текстів різних письменників або різновидів тексту. Наприклад, в опері «Перерваний лист» лібрето складено композитором за листами і творами Т. Г. Шевченка та окремими документами українською, російською, латинською мовами.

Автором лібрето більшості опер О. Щетинського («Благовіщення», «Сліпа ластівка», «Бестіарій») є Олексій Парін – відомий лібретист, музичний критик, поет, перекладач. За словами композитора, ця людина

справила на нього великий вплив; знайомство і спілкування з О. Парінім відіграло ключову роль у зверненні О. Щетинського до жанру опери.

Так було створено «Благовіщення»; а при написанні «Сліпої ластівки» О. Парін, за словами композитора, запропонував йому «бути більш полістилістичним», і О. Щетинський для розуміння змісту кожного з шести літературних фрагментів обирає цитату з «чужої» музики, а саме з конкретного музичного твору, яка іноді парадоксальним чином вписується в той, чи інший контекст і цим підкреслює його сутність. В епізоді на текст Достоевського звучить тема із «Лулу» А. Берга; Гоголя – пісня Г. Сковороди; Толстого – quasi-цитата з музики Ж. Оффенбаха; Пушкіна – тема з квінтету контрабандистів Ж. Бізе; Чехова – з «Пеллеаса і Мелізанди» Кл. Дебюссі; Блока – тема Пімена з «Бориса Годунова» М. Мусоргського.

Зауважимо, що подібне використання цитат не є характерним для композитора, навіть у «Симфонічних портретах», що присвячені видатним митцям, конкретні цитати відсутні (виключення – цитата з Меси Папи Марчело в «Слові проповідника»). Але, маючи текстову і драматургічну «визначеність» або означену словесну конкретику в опері, Щетинський свідомо вживає цитати в значенні, обґрунтованому А. Шнітке. Виникає полістилістична гра та інтертекстуальний діалог як між літературними, так і музичними текстами.

Лібрето опери «Бестіарій» побудовано на фрагментах трьох творів: новели Ф. Кафки «Перетворення», казки Г.-Х. Андерсена «Донька болотяного царя» і казки К. Гоцці «Король-олень», які об'єднує тема перетворення людей в тварин і головна ідея – перемога людської сутності навіть у подібі тварини (фраза з Епілогу: *«В звериних обликах страдания изведав, они душой не изменились»* [190]; звідси і середньовічна назва опери). Йдеться про трьох головних героїв – Грегора-Жука, Дерамо-Оленя, Хельгу-Жабу, «двійничество» яких веде коренями в романтичні опери ХІХ ст., а з іншого боку – гра-перетворення, гра в широкому розумінні (на сцені і з

глядачем), фрагментарність (три різних герої) є постмодерністичними ознаками.

Опера має дві редакції; перша для 4-х солістів і камерного оркестру (2004), друга – для 4-х солістів і повного складу симфонічного оркестру (2009). З поміж інших оперних творів О. Щетинського «Бестіарій» – найоб'ємніша опера: в ній 10 епізодів, поділених на дві дії, пролог та епілог. Зауважимо, що епізод стає характерною одиницею виміру оперного часу («Благовіщення» – опера-есе з шести епізодів, «Сліпа ластівка» – опера з шести епізодів на дві дії, «Перерваний лист» – з сьоми епізодів на одну дію). Це вплив камерності, до якої тяжіє композитор в операх; з іншого боку, для епізоду характерна незамкненість, відкритість, з можливістю подальшого продовження (до певної міри названі риси відображають такі ознаки постмодернізму як відкритість і фрагментарність).

Будова «Бестіарія» відрізняється продуманістю та структурованістю. Три казки, кожній з яких відповідає свій епізод чергуються три рази (розвиток проходить три кола). І тільки останній, 10-й епізод – четвертий раз повернення казки про Жука (новела Кафки). Тобто, глядач дивиться одночасно три різні казки про Жука, Жабу та Оленя, що розгортаються за принципом паралельних планів з швидкими «перемиканнями» з казки на казку. В той же час, їх об'єднує узагальнена наскрізна ідея, яка має різне сюжетне втілення і призводить до різних розв'язок. Так, фінал казки про Оленя щасливий: король Дерамо і його дружина Анджела живі і щасливі, зло покаране; казка про Жабу закінчується смертю Священника і порятунком-оберненням в християнство Хельги-Жаби в Хельгу-Дівчину; трагічно, загибеллю Грегора-Жука завершується казка за мотивами новели Кафки.

Симетричне обрамлення опери – пролог та епілог – відповідно зачин і підсумок-післямова, є своєрідним коментуючим «словом від автора» (подібний прийом теж має давні корені: можна пригадати роль Євангеліста, коментуючого події в Пасіонах або моралі наприкінці «шкільних драм»).

Чотири виконавці-солісти (бас, тенор, меццо-сопрано, сопрано) грають кожен з чотирьох різних персонажів у трьох казках; в пролозі та епілозі є тріо коментаторів-оповідачів (без баса): тенор, меццо-сопрано, сопрано. У зв'язку з цим виникає думка, що тільки слухати такий твір, не знаючи сюжет і головне, не дивлячись її, буде надто складно. Тобто, ця опера створена в традиціях справжніх оперних вистав, які треба лише дивитись і слухати «наживо» в театрі.

Наявність чотирьох виконавців, епізоди замість традиційних картин або сцен, відсутність увертюри (опера починається «без підготовки» вокально-інструментальним прологом) та розгорнутих ансамблевих сцен – риси камерності, притаманної оперним творам О. Щетинського.

Ключем до розуміння змісту опери є три стильові моделі, використані композитором для втілення кожної казки: атональна (подібно до опер нововіденців) – для новели Кафки, італійська комічна – для казки Гоцці, імпресіоністична – для казки Андерсена. Це не є стилізація; узагальнений рівень цитатності оперних стилів, використання окремих стильових рис – характерна для Щетинського стильова техніка. Стильові елементи, пропущені крізь власний досвід, вбудовуються в композиторський мовний контекст. Об'єднуючим, спільним звуковим простором слугує атональність (що переважає в музиці спектаклю), тому закономірним є атональні початок і завершення – обрамлення безпосередньо самої опери (перший і останній 10-й епізоди (казка про Жука); атональний характер створюється звучанням оркестру в казці про Жабу. В кульмінаційний момент опери про Оленя (викриття злочину Тартальї в епізоді 8) з появою чарівника Дурандарте у вигляді Папуги звучання змінюється на атонально-експресивне, його партія звучить контрастно, виокремлюючись на загальному фоні.

Найбільш традиційно-тональними є епізоди казки про Оленя. При орієнтації на модель опери-buffa композитор застосовує і прийоми опери-зінгшпіль (асоціації з «Чарівною флейтою» В. А. Моцарта).

Наявні риси *buffa*: перевтілення (яке походить від маскарадності-перевдягання), дуети «незгоди» (Дерамо і Тартальї в 2-му епізоді, Тартальї (у вигляді Дерамо) і Анджели в 6-му епізоді) і подібне тріо Анджели, Дерамо, Тартальї з 8-го епізоду; розгорнуті сольні номери (але незамкненої структури, подібно до традиційних опер) – арії Дерамо, Анджели з 6-го епізоду; Дурандарте з 8-го епізоду.

Завдяки наявності речитативів, арій, ансамблів, загального тонального звучання опери-казки про Оленя сприймається найбільш у традиційному ключі; вона є неокласичною, тобто переважає стилізація. Тоді, як імпресіоністичність опери-казки про Жабу втілюється у «перетіканні» аріозних сцен, зосередженні на певних станах, прозорість оркестровки. Звідси – розспівність, кантиленність, довгі фрази, інтонації арії-lamento, переважання сольних фрагментів, діалогічність. В той же час, християнська тематика, сам образ Священника позначені знаковими елементами: хоральністю, поліфонічним двоголоссям в дуеті Хельги і Священника (5й епізод).

Продовження християнської образності – введення партії Ісуса (згадаймо монооперу «Благовіщення») в кульмінаційний момент, коли Він знімає прокляття з Хельги. Подібний персонаж для опери як жанру академічної музики є винятком (хоча рок-опера «Ісус Христос суперзірка» Л. Веббера такою не сприймається), але з позицій постмодернізму – «вирівнювання» будь-яких смислових площин – можлива навіть така персоніфікація на сцені (хоча ремаркою в партитурі зазначено: «вдалині з'являється Ісус»). В партії Ісуса (меццо-сопрано) переважає псалмодичність; ладовий колорит – A-dur і мі дорійський.

Оперне втілення новели Кафки – сучасно-атональна основа всієї опери. Елементи технік (алеаторики, пуантилізму), вільна дванадцятитоновість поєднані із прийомами *Sprechgesang*, глісандо, великими інтервальними стрибками і складним ритмом (який підкреслює інтонаційну виразність прозового тексту) у вокальних партіях.

Оркестр представляє колектив солістів з диференціацією кожної партії. Традиційно для О. Щетинського використання великої групи ударних інструментів: трикутник, 4 бонги, 4 темпле-блоки, 3 том-томи, підвісна тарілка, 2 дзвони, там-там. Оркестр використований дуже «гнучко»; наприклад, в епілозі звучать лише струнні (і в 4-х тактах флейта з кларнетом), які діалогічно імітують фрази і репліки солістів. Загальна діатоніка (за виключенням звуку *ais*), інтонації секунди↓, терції↓, прозорість фактури, паузування нагадують окремі частини Реквієму, створеному в той самий час, що і «Бестіарій».

В цій опері «оживають» різні часи історії легендарного жанру в трьох оперних моделях, значимих і «відчутих» композитором. Одночасно співіснуючи в постмодерністичному вимірі, вони не створюють протиріччя; навпаки, виникає новий тип оперного спектаклю – гідного спадкоємця класичних опер.

Опера «Бестіарій» вперше була поставлена на фестивалі *Sacro Art* у м.Локкум (Німеччина) у серпні 2004 року (режисер-постановник Г.Ісаакян (Пермь); пізніше йшла на сценах Ярославля та Москви; у 2011 році її прем'єра відбулась у Харкові³⁶ (режисер-постановник А. Калоян, диригент Ю. Яковенко). У харківській постановці в спектаклі були залучені сучасні сценографічні прийоми, а саме: світлові контрасти, гра акторів поза сценою – в залі, на рампі, оркестровій ямі, і навіть співаючи у лежачому стані на самому краї сцени, головою донизу.

³⁶ Ця подія була висвітлена в періодичних інтернет-виданнях. Див. інтерв'ю в газеті «Вечірній Харків» від 15.04.2011. URL : <https://vecherniy.kharkov.ua/news/50934/>; «Голос України» від 15.06.2011. URL : <http://www.golos.com.ua/rus/article/108288> ; «My Kharkov info» від 31.10.2019. URL : <https://mykharkov.info/interesno/luchshie-kompozitory-harkova-aleksandr-shhetinskij-51862.html> «Харьков: что, где, когда», 2011, № 4. URL : <https://issuu.com/amaday/docs/ds04-2011>

Висновки до Розділу 3

Для творчості О. Щетинського зрілого періоду є характерним пошук універсальних мовних засобів та створення механізму стильового синтезу. Композитор активно задіює інтонаційно-стильовий арсенал «знакових» елементів минулого, переосмислює їх крізь власний досвід.

Складаються і *магістральні жанрово-стильові напрямки* у нинішньому періоді творчості. Характерною тенденцією стає тяжіння до метамови та стильового синтезу.

1. Хорова симфонія «Узнай себе» є прикладом втілення філософського прозового тексту Г.Сковороди. Високодуховний зміст стає смисловим ядром музичної організації на всіх рівнях. Спільними структурно-драматургічними принципами хорового концерту і симфонії виступають: циклічність, наскрізний розвиток, контраст (тематичний, фактурний, динамічний) та високий ступінь загально-емоційного напруження.

Політекстовість симфонії організовується навколо осмислення людського буття крізь духовне, Біблію, Бога, яке призводить до вічних філософських проблем: «що є істина?» та пізнання «самого себе» та ґрунтується на ретельно добраних композитором фрагментів прозових і поетичних творів Г. Сковороди, окремих фраз літургічних текстів і поданих мовами оригіналу: староукраїнською, латиною, давньогрецькою, церковнослов'янською.

Ретельністю – рисою, яка стає відмінною ознакою творчого методу О. Щетинського – відрізняється і робота композитора з музичним матеріалом, що втілюється в особливому підході до мотивно-інтонаційної основи тематизму. Він ділиться на дві групи, що відповідають смисловим рівням духовного і мирського, кожна з яких представлена характерними мелодико-інтонаційними зворотами та відповідною фактурою. Співіснування різностильових елементів (старовинних розспівів, псалмодії, мелодики кантів, атональності, поєднання діатоніки і хроматики, сонорички) в одній звуковій площині утворює своєрідний композиторський метастиль.

2. У «Симфонічних портретах» і «Ave Händel» втілюється ідея побудови метастильового простору, реалізована у *стильовому синтезі нового типу в поставангардному періоді*. У пошуках універсальних засобів композитор активно задіє увесь інтонаційно-стильовий арсенал «знаків» музики попередніх часів, переосмислюючи їх у поставангардний час та пропускаючи крізь власний досвід. Окремі техніки композиції ХХ ст. рівноправно взаємодіють із обраними стильовими параметрами або чужої композиторської творчості (Дебюссі, Сметани, Шенберга у «Симфонічних портретах»), або стилістики певної доби (бароко в «Ave Händel»). Не використовуючи конкретних цитат з творів жодного названого композитора, Щетинський обирає ті музичні параметри, що здатні створити для сучасного слухача яскраві стильові алузії як віддзеркалення його поставангардного мислення.

Велика роль відводиться програмним назвам. Так, кожна з п'єс «Симфонічних портретів» має «знаково-символічну» подвійну назву, пов'язану із обраною видатною особистістю. «Симфонічні портрети» і «Ave Händel» продовжують традицію музичних присвят, які представлені у творчості О. Щетинського двома жанрово-стилістичними напрямками: *in memoriam* і як *данина (оммаж), присвята* видатними музикантам.

Стилізація в неокласичному розумінні поступається місцем *стильовому синтезу нового типу*; окремі техніки композиції починають взаємодіяти із певними стильовими параметрами «чужої» композиторської творчості, що створює відчуття співіснування музичного мистецтва минулих і сучасного століть, нероздільності культурної традиції. На складному шляху оновлення стильових процесів ХХ ст. творчість І. Стравінського можна умовно представити як *перший етап виявлення стильового синтезу*; наступним стала творчість А. Шнітке з його ідеєю полістилістики як об'єднання всіх культур. Творчість О. Щетинського постає історичним продовженням – уособленням сучасного етапу стильового синтезу, пов'язаного із процесом кристалізації нової стильової парадигми.

3. Опера «Бестіарій» представляє характерний жанр у зрілому періоді творчості композитора. В творі проявляються ознаки постмодернізму: гра-перетворення, гра в широкому розумінні, інтертекстуальність, діалогічність. Опера побудована (відповідно до змісту) на трьох стильових моделях – атональній, buffa, імпресіоністичній, кожна з яких має своє коло інтонацій, відповідних оперних форм. Узагальнений рівень цитатності оперних стилів, використання окремих стильових рис не є простою стилізацією, Щетинський працює з ними як з техніками (стиль як техніка). Стильові елементи, пропущені крізь власний досвід, вбудовуються в композиторський мовний контекст. Об'єднуючим, спільним звуковим простором є атональність (вона переважає в музиці спектаклю).

Зміст знаходить втілення у новому типі політекстового лібрето, в якому поєднуються тексти трьох творів різних письменників («Перетворення» Ф. Кафки, «Король-Олень» К. Гоцці, «Донька болотяного царя» Г.-Х. Андерсена). Політекстовість стає відмінною рисою в оперній творчості О. Щетинського. Так, в опері «Сліпа ластівка» лібрето побудовано на текстах шести російських письменників, в опері «Перерваний лист» – на творах і листах Т. Г. Шевченка та окремих документах українською, російською, латиною. Автором лібрето є О. Парін, ключова постать для композитора в його роботі над операми.

«Бестіарій» вирізняє серед інших опер композитора новаційність оперної драматургії (принцип паралельних планів при наявності наскрізної спільної для трьох казок ідеї), яскрава характеристичність героїв, багатовимірність, що відображається у перевтіленнях як самих персонажів за сюжетом, так і співаків-виконавців на сцені.

4. Метастиль вибудовується як поєднання стильових конструктів, з високим рівнем осмислення і «занурення» в чужий стиль. О. Щетинському вдається відчутти невловиму єдність (спадкоємність) старих і нових елементів і не порушити тонку межу, що існує між природністю, органічністю і штучністю, еkleктичною мішаниною. «Механізми» стильового синтезу уподібнюються

композиційним технікам: різнопараметрові компоненти, осмислені і привласнені композитором, діють разом з іншими в єдиному «звуковому полі» (в межах музичного твору) без розмежування на окремі елементи художньої цілісності. Сміслова «дослівність» чужих конструктів «знімається»: вони потрапляють у новий, власне композиторський контекст в якості чисто музичних ідей.

Отже, пропоноване вище поняття «стиль як техніка» розкриває сутність стильового синтезу як творчого методу О. Щетинського.

Надамо остаточне визначення:

«Стиль як техніка» – це спосіб композиторського мислення, його об’єктивація через оперування різностильовими (чужими) конструктами у власному мовно-стилістичному контексті (музичного твору), в якому спільним «знаменником» слугує органічна стильова єдність звучання (без розмежування на тональне-атональне), а посередниками між знаковими компонентами інших стилів (історичних, індивідуальних, окремих творів) стають складники технік композиції ХХ ст.

ВИСНОВКИ

Олександр Степанович Щетинський – сучасний український композитор, нащадок харківської композиторської школи (випускник класу В. Т. Борисова). У даній дисертації його творчість представлена, з одного боку, у взаємодії із складними процесами світового музичного мистецтва; а з іншого, як *індивідуально-стильова система, що постійно еволюціонує*, і в цьому сенсі вона увиразнює постмодерністичні тенденції, характерні для української культури кінця ХХ – ХХІ століть.

1. Досліджуючи науковий стан розробки проблематики постмодернізму та поставангарду, зокрема, у працях вітчизняних музикознавців, можна спостерігати наступні тенденції: «транскультурний» (Т. Гуменюк) характер музикознавчих досліджень; попри відсутність чіткого визначення постмодернізму, музикологія активно задіює термінологію, концепції літературознавства, лінгвістики, філософії, максимально розширюючи власну методологію і напрями аналізу музичного твору (від процесу композиції, видів інтерпретації і психології слухацького сприйняття до багаторівневості музичного тексту) і музичного мистецтва в цілому; актуалізуються оновлені напрями в музикознавстві: музична герменевтика, музична семантика, теорія музичного змісту.

В українському музикознавстві засади постмодернізму висвітлені в працях О. Берегової, О. Боднарчук, Ю. Грібіненко, Т. Гуменюк, О. Козаренка, Б. Сюти, Т. Дубровного, С. Балакірової, І. Навоєвої. Питань постмодернізму торкаються Л. Кияновська, О. Зінькевич, Д. Дувірак, С. Павлишин, А. Ільїна, І. Коханик, І. Чернова, С. Шипа. З одного боку, вітчизняні музикознавці, як і їх російські колеги (О. Соколов, М. Висоцька, Г. Григор'єва, Н. Маньковська), сходяться на думці щодо унікальності постмодернізму як широкоохватного феномену, даючи йому численні, найчастіше метафоричні визначення; з іншого – окреслюють специфічні риси українського постмодернізму, а саме: стабілізуючу причетність до традицій,

ліризм, неоромантизм, етнічність, кордоцентризм (О. Козаренко, Т. Дубровний, Л. Кияновська). Романтичний «ген» виокремлює О. Зінькевич.

Думка про вторинність українського постмодернізму (у порівнянні із західноєвропейським), яка міститься в працях Т. Гуменюк, О. Боднарчук, не дає можливості його об'єктивного сприйняття та робить сучасне мистецьке явище меншовагітним. В українській гуманітаристиці осмислення постмодернізму рухається в двох напрямках. Перший має есхатологічний відбиток (О. Пахльовська, І. Чернова); другий відрізняється більшим «спокоєм», має характер мудрого очікування трансформації історико-культурної парадигми (Д. Затонський).

Ключовий момент еволюції постмодернізму – співвідношення понять «модернізм-авангард». Існує модернізм як період в світовій культурі до кінця 20-х рр. ХХ ст. і модернізм як явище, що вбирає в себе всі новації до 60-70-х років ХХ ст. – до моменту зміни культурної парадигми; і тоді він логічно переходить у наступну «стадію» – постмодернізм. Еволюція постмодернізму найчастіше представлена дослідниками як «передмодерн-модерн-постмодерн» (Т. Гуменюк), де модернізм і авангард співпадають в момент появи; або як тріада «модернізм-авангард-постмодернізм» (М. Висоцька, Г. Григор'єва), де авангард виокремлюється як «музичний структуралізм» в середині ХХ ст.

Дослідження еволюції стилю О. Щетинського та аналітичне обґрунтування його знакових творів дозволяє розглядати постмодернізм як розширення принципів модернізму, без їх протиставлення (безумовно, враховуючи період музичного структуралізму). Тоді закономірним продовженням-розширенням модернізму буде поява в останній третині ХХ ст. тенденцій неокласицизму із розгалуженням на необароко, неоромантизм. Тенденції полістилістики і стильового синтезу виникли на підготовленому ґрунті. Більш цілісна «організація» модернізму зміниться одночасною множинністю і дрібністю різнорівневих складників у постмодернізмі: прийомів, технік, стилів, сюжетів, смислів, текстів, форм.

Звідси діалог з минулим із залученням стильових моделей, ідіом, окремих компонентів стане магістральним в творчості сучасних композиторів. Передбачення постмодернізму знаходимо в «11 етюдах у формі старовинних танців» В. Косенка.

2. Визначено специфіку залучення досягнень західноєвропейського музичного авангарду у вітчизняну музичну творчість. Дві хвилі авангарду – міжвоєнний і повоєнний – по-різному проявились в українському мистецтві. *Перша хвиля* (20-ті роки) найяскравіше захоплює «візуальні» види мистецтва (Г. Нарбут, О. Архипенко, «бойчукісти»), театр (Л. Курбас); а новаторські пошуки Б. Лятошинського, М. Вериківського, Б. Яновського, пов'язані із ускладненням гармонічної мови, опануванням нових жанрів і сучасною тематикою, знаходяться в загальному руслі модернізму.

Авангард Другої хвилі (50-60-ті роки) виокремлюється у середині ХХ ст., коли стрімко зростає ступінь радикалізації й експериментів з музичними параметрами. Теоретичні обґрунтування крайнього раціоналізму в музиці потребували пошуку його витоків, «точки відліку», якою став метод А. Шенберга, а пізніше серійність і пуантилізм А. Веберна. Виникаючи в період модерну і маючи свою кульмінацію у 50-ті роки ХХ ст. у вигляді структуралізму в західноєвропейській музиці, авангард «супроводжуватиме» надалі і постмодернізм.

В українській музиці освоєння здобутків «традиційного» авангарду відбувається історично пізніше (творчість композиторів з групи *Київський авангард*, 60-ті роки). Шлях до «технічного універсалізму» через переосмислення всіх видів технік на національному ґрунті дозволив композиторам оминати кризу постструктуралістського часу.

«Національний варіант» авангарду з його тональною додекафонією («неоавангард», за О. Козаренком) поступово трансформується у *поставангард* – розширення авангардної парадигми у вигляді «вписування» (а не обособлення) технік або їх елементів у загальний мовно-стильовий контекст. Так, аналіз фортепіанних сонат В. Годзяцького, В. Сильвестрова

виявив специфічні ознаки українського неоавангарду (вільна серійність, «розсереджена» серія, атональність як логічне продовження тональності, «ліризація» елементів авангардних технік, сполучання різних типів звукової організації), які знайдуть продовження у поставангарді. Але кожен з композиторів після 1970-х років знайде власні стильові орієнтири: В. Годзяцький прийде до неоромантизму; В. Сильвестров сформує, за його визначенням, «слабкий стиль». Тоді як композитори-поставангардисти (до яких відносяться Л. Грабовський, О. Щетинський, Б. Фроляк) продовжать активно задіювати спадщину авангарду ХХ ст.: техніки (серійність, алеаторика, сонорика, додекафонія) або їх основні компоненти стануть стрижневими в композиційному процесі поряд із традиційно-класичними методами.

3. Запропоновано періодизацію творчості О. Щетинського, обумовлену жанровою специфікою і розвитком мовно-стильових засад мислення митця. Характерні ознаки *раннього періоду (1984-1998)*:

- освоєння технік (*додекафонії*: «Глоссолалії», партія фортепіано в «Шляху до медитації», «Арія» для тромбона соло, тема зірки з «Обличчям до зірки», кантата «Різдво Іоанна Предтечі»; *алеаторики*: «Дивлячись у небо», «Кортеж»; *сонорики*), використання сегментів серії («Криптограма»), в той же час, поєднання додекафонних трансформацій з мотивною роботою;

- взаємодія вільної дванадцятитоновості, мікрохроматики, тональних, модальних і сонорно-алеаторних сегментів тексту, фактурно-тембрових шарів, що стає основою більшості творів композитора (Концерт для флейти з оркестром, Струнний квартет, «Слово проповідника» для сопрано і струнного квартету, «Моління про чашу»);

- винайдення інтервально-мотивної лейтбудови: чиста кварта у сполученні із малою секундою, або тритон із великою секундою;

- уважне і витончене ставлення до тембру кожного інструменту в оркестровій фактурі, деталізація численних способів гри і прийомів та їх ретельна фіксація в партитурі (звідси перевага камерних ансамблів: у

«Глоссолаліях», «Обличчям до зірки», «Шляху до медитації»; трактування оркестру як ансамблю солістів у Концерті для флейти з оркестром; віртуозність партій солюючих інструментів), створення своєрідного сонорно-кolorистичного спектрального оркестрового звучання. Особлива увага до великих груп ударних інструментів у більшості творів (наприклад, у кантаті «Різдво Іоанна Предтечі» група-оркестр з 42-х ударних);

– втілення ідеї самодостатності звуку в тональному (атональному) середовищі, що дозволяє прослідкувати процес формування звукового універсалізму, при якому всі звуковисотні організації починають співіснувати завдяки знайденим композитором спільних «точок дотику» в тональній та додекафонній (атональній) системах; об'єднуючим фактором стає звук і звучання як такі;

– концепційний зміст назви твору, що набуває конструктивно-сміслового значення у його структурно-інтонаційній будові; навіть «жанрове ім'я» (квартет, концерт) стає програмним, створюючи сюжетну канву твору;

– світоглядне значення духовно-християнської тематики, її втілення не лише в традиційно-хорових (кантати «Світ во откровеніє», «Різдво Іоанна Предтечі»), але й в *інструментальних* жанрах («Хваліте імя Господнє», «Моління про чашу» для фортепіано; «Глоссолалії» для оркестру) в українському мистецтві.

Наголошено на спадкоємності між унікально-самобутнім стилем мислення В. С. Бібіка і формуванням найважливішого композиторського принципу О. Щетинського – ставлення до музичного звуку як до самодостатньої «живої» субстанції.

У *перехідному періоді* (1998-2000) визначено підґрунтя для майбутньої реалізації ідеї винайдення метамови, сформованої на новому стильовому синтезі. Так, Sonata da camera підсумовує композиторські надбання в інструментальній музиці раннього періоду (персоніфікована оркестровка, лейтінтонації секунди, кварта і тритону, обумовленість назви і структури твору); в той же час нові різностильові сегменти (напр., терції, сексти як

лірико-романтичні знаки; токатність) разом із елементами технік, мікрохроматикою співіснують в одній звуковій площині хроматичної тональності.

Моноопера «Благовіщення» – унікальний сценічний твір на євангельський сюжет є підсумком-кульмінацією духовної лінії першого періоду творчості О. Щетинського і прикладом витонченої роботи з елементами технік, нюансами звуковидобування, вокальними прийомами, оригінальною драматургією поставангардного часу. В той же час, названа камерна опера розпочинає шлях композитора до театральних жанрів, зокрема до написання як традиційних опер, так і переосмислення їх з позицій творчої індивідуальності.

4. Зрілий період (з початку 2000-х років) позначений формуванням нової стильової парадигми на основі інтертекстуальної діалогічності, де рівноправними є знакові компоненти як історичних, індивідуальних стилів, так і окремих творів, а елементи композиційних технік ХХ ст. виступають посередниками, стильовими ознаками сучасної творчості (в «Симфонічних портретах», «Ave Händel», «Літургійному» фортепіанному концерті); вибудовується певний рівень композиторського метастилу і метамови.

Духовно-релігійна тематика поглиблюється; основа Реквієму, «Літургійного» концерту – канонічні латинські молитовні тексти; у хоровій симфонії «Узнай себе» духовність поєднується із філософським світосприйняттям Г. Сковороди; християнська тематика втілюється в духовній інструментальній музиці («Марта і Марія» для 8-ми віолончелей); тема покаяння та духовного очищення є центральною в казці про Жабу з опери «Бестіарій». Продовжує розвиток ідея невимушеності (самостійності) звукового розвитку (в «Траєкторіях звуку» для концертного духового оркестру представлена еволюція звуку на основі техніки обертонового ряду).

Формується новий вид жанру опери, заснований на поєднанні стильових моделей оперного спектаклю з відповідними жанрово-інтонаційними атрибутами, і новому типі різнотекстового лібрето. Опери

О.Щетинського увиразнюють постмодерністичні ознаки: цитатність (6 тем-цитат з «чужої» музики в опері «Сліпа ластівка»), діалогічність та інтертекстуальність і словесного, і музичного тексту («Сліпа ластівка», «Бестіарій», «Перерваний лист»), стилізацію оперних моделей («Бестіарій»), ідею гри (як всередині твору: із стильовими знаками, формами, інтонаціями; так і драматичної гри з перевтіленнями, гри-комунікації автора із слухачем і глядачем).

5. Проаналізовані твори унаочнюють *принципи композиторського мислення О. Щетинського як стильову систему*:

- при дотриманні атрибутів класичних жанрів і збереженні їх суттєвих ознак (в сонатах, концертах, квартетах) відбувається переосмислення жанрів, створення нових жанрових різновидів – хорової симфонії, концерту на літургійній основі (західного обряду), камернізованих опер;

- тяжіння до універсальної музичної мови (метамови) в хорових та інструментальних творах;

- побудова метастильового простору твору на основі стильового синтезу із задіянням усього інтонаційно-стильового комплексу, історично напрацьованого в західноєвропейській музиці;

- політекстовість лібрето опер і вокально-хорових творів;

- ретельна робота із будь-яким музичним конструктом і саморозвиток музичного матеріалу;

- вишуканість оркестровки, пов'язана із досконалим тембровим відчуттям;

- опора на програмність (з понад 130-ти творів лише 12 не мають назви);

- традиція авторських коментарів майже до кожного твору (що свідчить про значення для композитора моменту комунікації із виконавцями і слухачами);

– відкритість до діалогу: із музичною класикою (оркестровки творів інших композиторів, або власні редакції), із сучасністю (музика до 2-х фільмів І. Подольчака).

Отже, у зрілому періоді творчості композитора виявлено наявність метастилію через винайдення універсальних механізмів – мовно-стильових констант.

6. Запропоновано поняття «стиль як техніка», яке розкриває сутність стильового синтезу у творах О. Щетинського: оперування різностильовими (чужими) конструктами у власному мовно-стильовому континуумі.

Музика Олександра Щетинського має свого слухача, обізнаного на європейських стандартах. Наскільки вона є увиразненням доби постмодерну в українському мистецтві третього десятиліття XXI століття? Чи всі прикмети постмодерністської естетики втілені в звуковому універсумі творів митця? Ні. Насамперед, слід вказати на світоглядні засади його творчого методу, обумовлені приналежністю митця до **національної української культури** і, зокрема, його *духовності* у вигляді сповідання творчих *ідей універсальних геніїв* (від Г. Сковороди до сучасників-музикантів: В. С. Бібіка, раннього В. Сильвестрова, Л. Грабовського). Ці постаті є кардинально важливими для сучасного композитора; міцний зв'язок між ними свідчить про спадкоємність глибоких українських культурних традицій.

Так, філософські ідеї Григорія Сковороди (зокрема, його кордоцентризм), як і самі тексти митця стають для О. Щетинського своєрідним лейтмотивом творчості. Універсалізм українського мислителя залишається вічною духовною опорою для нашого сучасника. Без музичних ідей Валентина Сильвестрова, пов'язаних із живим «дихаючим» звучанням, його «слабкого стилю» неможливо уявити ранній етап творчого становлення Щетинського.

Валентин Бібик, чия самобутність і неповторність ще так до кінця і не розкриті, продовжує цікавити О. Щетинського. Відверта емоційність, музика

як висловлювання Бібіка мали великий (і безпосередній) вплив на Щетинського; скеровували його композиторські уподобання.

Високий інтелектуалізм Леоніда Грабовського, широта його художньо-естетичних поглядів, ерудиція стали втіленням справжньої української культури для О. Щетинського. (Хоча за свідченнями самого Щетинського вперше українську ідею презентувала йому Лариса Іванівна Донник – відома харківська композиторка, його перший педагог з композиції). Непересічна постать доби «шістдесятників», Леонід Грабовський зміг донести дух свого часу завдяки природньому артистизму, гарній пам'яті, вмінню змістовно і цікаво розповідати. Корифей нової української музики – один з небагатьох, хто залишився відкритим для творчої спільноти і чия творчість стала містком від початку українського музичного неоавангарду до поставангарду.

Таким чином, у дисертації *творчість О. Щетинського презентовано як оригінальну стильову систему, яка еволюціонує і на сьогоднішній день залишається відкритою.*

Перспективу подальшого розвитку проблематики, присвяченої творчості Щетинського як знакової постаті української музики, складають наступні музикознавчі аспекти:

1) постать Сковороди та значення його філософії для творення музичних аналогів, про що свідчить поява різножанрових версій «сковородинівських» текстів (хорова симфонія «Узнай себе», «Дві пісні мандрівного філософа», кантата «Бачення старця» для хору з оркестром, «Пісня філософа» для тенора з оркестром, «Дар пренужний» для меццо-сопрано, органу та дзвіночка та ін.);

2) розкриття ролі християнської тематики як провідної у творчості митця, що скерує аналіз його композиторського стилю на рівень світоглядно-філософських пріоритетів;

3) жанр опери як складова стильової системи, новаційні засади драматургічного мислення, обумовлені ситуацією постмодерну;

4) віднайдення методології аналізу композиторської творчості як стильової системи, що належить постмодернізму, і відтак відрізняється від усталених наукових підходів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т.В. Философия новой музыки. М., 2001. 345 с.
2. Акопян Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М., 2010. 856 с.
3. Амрахова А. Когнитивные основания постмодернизма в музыке. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/reader.asp?s=1&txtid=467>
4. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 341 с.
5. Арановский М. Опыт построения модели творческого процесса композитора. *Методологические проблемы современного искусствознания*. М.,1975. С. 127–141.
6. Афанасьев А., Василенко И. Понятие «парадигма» и гуманитарные науки. *Науковий вісник Чернівецького університету. Філософія*. Чернівці, 2015. Вип. 754-755. С. 102–107.
7. Афоніна О. С. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Вип. XXXVI. Київ : Міленіум, 2016. С. 161-172.
8. Бабій О. Опера Олександра Щетинського «Бестіарій»: відображення внутрішнього сенсу твору як містерії перетворення засобами режисерського театру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : С.А.М., 2012. Вип. 37. С. 76-97.
9. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэзия. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
10. Балакірова С. Ю. Эстетика музичного постмодернізму (на матеріалі творчості К. Штокгаузена і М. Кагеля): Автореф. дис... канд. філос.наук: 09.00.08 / Нац.ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2002. 21 с.
11. Батищев Г. Введение в диалектику творчества. С.-Петербург : РХГИ, 1997. 464 с.
12. Бентя Ю. Музыка в... архіві / Газета «День», 10 жовтня 2012. URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/muzika-v-arhivi>

- 13.Бентя Ю. Українська панорама від Олександра Щетинського / *Газета «День»*, 18 вересня 2015. URL : <http://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/ukrayinska-panorama-vid-oleksandra-shchetynskogo>
- 14.Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ століть: монографія. Київ, Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
- 15.Берегова О. М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ століття. К. : НПБУ, 1999. 141 с.
- 16.Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления : Очерки. Вып. 1. Москва : Музыка, 1989. 268 с.
- 17.Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы : Исследование. М. : Музыка, 1978. 332 с.
- 18.Боднарчук Т.В. Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві: Автореф. дис ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Львівська нац. муз. акад. ім.М.Лисенка. Л., 2009. 20 с.
- 19.Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки: В 2-х ч. М. : Гуманит. издат. центр ВЛАДОС. 2003. 256 с.
- 20.Веберн, А. Лекции о музыке, письма / пер. В. Г. Шнитке. М. : Музыка, 1975.123 с.
- 21.Верба О. А. Вариантность и ее композиционные закономерности (на примере инструментальной музыки украинских и российских композиторов 70-90 гг. ХХ века) : Дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 Муз.мист. / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. К., 2002. 229 с.
- 22.Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка ХХ века: от авангарда к постмодерну. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440 с.
- 23.Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство / ред. И. Тукова. К. : Дух і Літера, 2012. 408 с.

24. Гершкович Ф. Веберн и его учение о форме / О музыке. М. : Советский композитор, 1991. С.60-75.
25. Гершкович Ф. Тональные истоки шёнберговой додекафонии / О музыке. М. : Советский композитор, 1991. С.13-45.
26. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа / *Проблемы музыкальной культуры* : сб. статей. / К., 1989. Вып. 2. С.52-65.
27. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам национального стиля и формы. К. : Музична Україна, 1985. 111 с.
28. Грабовський Л. Мій метод. Хронологія формування техніки й естетики / Лінії – перехрестя – акценти. Композитор Леонід Грабовський: бесіди, статті, матеріали. Харків : Акта, 2017. С. 307-328.
29. Грібіненко Ю.О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одес. держ. муз. акад. ім. А.В.Нежданової. О., 2006. 18 с.
30. Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество. К., Музична Україна, 2012. 226 с.
31. Гуляницкая, Н. С. Введение в современную гармонию: учебное пособие. М.: Музыка, 1984. 256 с.
32. Гуляницкая Н. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М. : Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
33. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : Автореф. дис ... докт. філос. наук: 09.00.08. Київ.нац.ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2002. 28 с.
34. Гуменюк Т. К. Эстетика постмодернизма. Конец стиля? / *Гуманітарний часопис*. 2005. № 1. С. 35–42.
35. Гусарчук Т. Артемій Ведель: постать митця у контексті епох : монографія. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М.М., 2017. 768 с.
36. Данилова О. Валентин Библик: личность и творчество. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти*. Харків : С.А.М., 2011. Вип. 33. С.100-110.

37. Данузер Г. Малер сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом. *Музыкальная академия*, 1994. № 1. С. 140-151.
38. Девятова О. Особенности творческого процесса композитора. *Искусствоведение и культурология*. М., 2014. С. 67–81.
39. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники. *Музыка и современность*. М. : Сов. композитор, 1969. Вып. 6. С. 478-527.
40. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М. : Сов. композитор, 1986. 208 с.
41. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. М. : Сов. композитор, 1971. С. 95-133.
42. Довгаленко. Н. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків ХХ сторіччя. *Матеріали до українського мистецтвознавства: зб. наук. пр. / Нац. акад. наук України, ІМФЕ ім. М.Т.Рильського, Асоц. етнологів [редкол.: Г.Скрипник (відп. ред.) та ін.]*. К. : ІМФЕ, 2002. Вип. 1. С. 19-20.
43. Драч І.С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми : СДГУ, 2002. 226с.
44. Друскин М. Игорь Стравинский. Л., Советский композитор, 1979. 230 с.
45. Дубровний Т. М. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського у стилетворчих процесах другої половини ХХ століття : Дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Львівська держ. ак. муз. ім. М. В. Лисенка. Л., 2006. 159 с.
46. Дувірак Д. Мистецтво постмодерної епохи. *Syntagmation*. Львів : Сполон, 2000. С. 51-66.
47. Енциклопедія Сучасної України. URL : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=42265
48. Ермилова Г. Постмодернизм как феномен культуры конца ХХ века. URL : <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Ernilova/>

49. Жалейко Д. Разомкнутость тонально-гармонических структур как фактор смыслообразования в фортепианном творчестве В.Сильвестрова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Г. Ганзбург. Вип. 39: «На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття)». Харків : ТОВ. «С.А.М.», 2014. С.224-233.
50. Жарких Т. «Romeo pour mi» как воплощение творческого универсума О. Мессиана : монография. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2018. 188 с.
51. Задерацкий В. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. К. : Центрмузінформ, 2003. С. 44–58.
52. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном кротовращении изящных и неизящных искусств. Харьков : Фолио, 2000. 256 с.
53. Затонский Д. Постмодернизм: гипотезы возникновения. *Иностранная литература*. М., 1996. №2. URL : <http://www.philology.ru/literature3/zatonsky-96a.htm>
54. Звукове «Я» Олександра Щетинського (розмову вів О. Жарков). *Музика*. 1992. № 2.
55. Зинькевич О. Український музичний авангард: загальна панорама. *Сучасність*. 2002. №9. С.100-105.
56. Зинькевич Е. Элитарное и массовое в контексте постмодернизма. *Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського*. К., 2004. Вип. 37. С. 21-30.
57. Зинькевич Е. Музыка как молчание. URL : <http://jgreenlamp.narod.ru/muzykamolchanije.htm>

- 58.Іващенко І. Діалектика творчості: від «нездійсненого ідеалу» до «трагічної втрати». *Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Педагогіка. Психологія.* К., 2011. Вип.2. С.59-62.
- 59.Іванов Н. В. Интертекст – метатекст : культура, дискурс, язык. *Языковые контексты : структура, коммуникация, дискурс* : материалы межвузовской научной конференции по актуальным проблемам языка и коммуникации. Военный университет 2007 г. М. : Книга и бизнес, 2007. С. 43–50.
- 60.Из «Диалогов» Игоря Стравинского – Роберта Крафта. *Музыка и современность* : сб. ст. М. : Гос. муз. изд-во, 1967. Вып. 5 / сост. Т. Лебедева. С. 262-319.
- 61.Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва : Интрада, 1996. 253 с.
- 62.Ильина А. Постмодернистические тенденции в музыке Валентина Сильвестрова. *Українське музикознавство.* К.: 2004. Вип. 33. С. 487-497.
- 63.Интервью с Владимиром Тарнопольским из книги Анны Амраховой «Современная музыкальная культура. Поиски смысла». URL : https://tarnopolski.ru/pdf/interview_with_anna_amrahova.pdf
- 64.Калашник М. Сильвестров. «Триада» и «Музыка в старинном стиле». Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века. К., Музична Україна, 1994. С. 71-78.
- 65.Калениченко А. П. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське мистецтвознавство.* К.: ІМФЕ, 2009. Вип. 9. С. 106-112.
- 66.Карнак А. Українська сучасна музика початку XXI століття: Самоідентифікація маргінесу. *МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія* : зб.наук.пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасн.мист-ва Нац.акад.мист-в України. К. : ХІМДЖЕСТ, 2010. Вип. 7. С.93-97.
- 67.Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів, 2008.586 с.

68. Кияновська Л. Музичне прочитання поезії Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. Вип.21. Львів, 2012. С. 377-388.
69. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетико-аналітичних студій над творчістю Віктора Камінського). *Українське музикознавство*. К.: 2001, Вип. 30. С. 156-169.
70. Кияновська Л. О. Соціокультурна парадигма львівської композиторської школи. *Українське музикознавство*. Київ, 2019. Вип. 45. С. 41-48.
71. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. Львів : Тріада плюс, 2008. 344 с.
72. Клиш В. Фортепіанна творчість. Історія української музики в 6-ти томах. К. : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 307-347.
73. Когоутек Ц. Техника композиції в музиці ХХ століття. М. : Музыка, 1976. 358 с.
74. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики. *Мистецтвознавство України / Зб. наук. праць*. Київ, 2009. Вип.10. С.86-88
75. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 Муз.мист. / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. К., 2001. 36 с.
76. Кокорева, Л. М. Музыкальная культура Польши ХХ століття: Кароль Шимановський, Витольд Лютославський, Кшиштоф Пендерецький : Очерки. М. : МГК ім. П. И. Чайковского, 1997. 162 с.
77. Коменда О. Жанрова панорама та періодизація творчої діяльності Олександра Козаренка. *Вісник КНУКіМ*. Київ, 2018, № 2. С.146-154.
78. Коменда О. Музико-риторичні прийоми як засіб інтерпретації текстів Г. Сковороди у хоровій симфонії О. Щетинського «Узнай себе». *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії*

- України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. / М-во освіти і науки, молоді та спорту України. Луцьк, 2010. Вип. 6. С. 43–52.
79. Коменда О. Універсальна творча особистість Олександра Козаренка. URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/153586379.pdf>
80. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дисс. ... д-ра мистецтвознав.: 26.00.01 Теорія та історія культури / ХДАК. Х., 2019. 630 с.
81. Корнієнко Н. М. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). К. : Факт, 2000. 160 с.
82. Корчова О.О. Феномен музичного модернізму в європейській культурі ХХ століття: передумови, закономірності, етапи. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 2020. Вип. 129. С. 92-108.
83. Косенко В. С. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. Вид. 2-е, доп. К. : Муз. Україна, 1975. 295 с.
84. Костюк Н. Невідома сучасність (на матеріалі творів духовної тематики О. Щетинського). *Студії мистецтвознавчі*. 2005. Число 2. С. 92-102.
85. Котляревський І. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття*. К., 2000. Вип. 7. С. 31-34.
86. Коханик І. Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже ХХ-ХХІ веков. Київське музикознавство. *Музикознавство у діалозі* : зб. статей. Київ / Дюссельдорф, 2010. Вип.33. С. 102-115.
87. Коханик І. Н. Стилевые ландшафты Александра Щетинского. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Механізми новацій у музичній творчості* : зб. наук. статей, присвячених проблемі музичної драматургії / упор. В. Г. Москаленко. К., 2013. Вип. 108. С. 88-99.

88. Кушнірук О. П. Проблема стильової структуризації української музики ХХ сторіччя. *Українське мистецтвознавство*. К. : ІМФЕ, 2004. Вип. 5. С. 62-65.
89. Кушнірук О. Прояви мінімалізму у доробку Олександра Гугеля. *Студії мистецтвознавчі*. К., 2005. Число 6 (10). Театр. Музика. Кіно. С. 103-107.
90. Кушнірук О. П. Рецепція мінімалізму в творчому доробку Олександра Щетинського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*, 2013. Вип. 19 (1). С. 204-208.
91. Лаврова З. Драматургія кантати А. Загайкевич «Esse juventa Anni» як втілення алегоричних образів поезії Г. Сковороди. *Київське музикознавство / зб. статей*. Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра. К., 2012. Вип. 43. С. 69–76.
92. Лісецький С. Й. Становлення жанру хорової симфонії у хорових концертах Артемія Веделя і Дмитра Бортнянського. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К., 2012. № 1. С. 109–112.
93. Лисий В. Діалектика і творчість. *Вісник КНУ ім.Т.Шевченка. Філософія. Політологія*. К., 2011. Вип.105. С.78-84.
94. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 221 с.
95. Лосев А. Диалектика творческого акта (краткий очерк). URL : https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev/dial_tvakt.php
96. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. М. : Академический Проект, 2012. 205 с.
97. Лукашенко Н. Особливості духовно-стильової парадигми фортепіанних творів В. П. Задерацького. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К., 2012. № 1. С. 138-142.
98. Луніна А. Нова форматність музики Є.Станковича. *Часопис НМАУ ім.П.Чайковського*. №4 (17), 2012. С.38-55.

99. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Х., 2018. 19 с.
100. Маньковская Н. Б. Париж со змеями (введение в эстетику постмодернизма). М., 1994. 220 с.
101. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва : Русский путь, 2002. 296 с.
102. Медушевский В.В. Духовно-нравственный анализ музыки. Глава 4. Стиль и стилевой анализ (Часть 1). URL : [https://portalslovo.ru/rus/art/199/9642/\\$print_all/](https://portalslovo.ru/rus/art/199/9642/$print_all/)
103. Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект / *Советская музыка*. 1979. № 3. С.30-39.
104. Мизитова А. А., Иванова И. Л. Фрагменты творчества Валентина Библика: Монографические очерки. Харьков, 2006. 126 с.
105. Михайлов М. Стиль в музыке. Л., 1981. 261с.
106. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : Навч. посібник. К., 2013. 132 с.
107. Москаленко В.Г. Про ідивідуально-стильові засади музичного авторства. *Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського*. К., 2018. Вип. 123. С. 7-16.
108. Муха А. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования) : монография. К. : Муз. Украина, 1979. 268 с.
109. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.
110. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М. : Гуманит.изд. центр ВЛАДОС. 2003. 248 с.
111. Найдорф М. Как различаются музыкальные культуры? *Вопросы культурологии*. 2005, № 10. с. 102-105.
112. Найдорф М. Как взаимодействуют разнотипные музыкальные культуры? URL : http://ctheorist.blogspot.com/2009/03/blog-post_24.html

113. Найдорф М. И. К исследованию понятия «музыкальная культура»: опыт структурной типологии. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В. Нежданової*. Вип. 1. Одеса : Астропринт, 2000. С. 46-51.
114. Найдюк О. Музыка як релігія / *Kyiv daily*, 08 листопада 2018. URL : <https://kyivdaily.com.ua/oleksandr-shhetinskiy/>
115. Наумова Е. Інтерпретація евангельського сюжету в опері Александра Щетинського «Благовещение». *Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського*. Історія і теорія опери у сучасних дослідженнях. К., 2010. Вип. 89. С. 282 – 295.
116. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. *Ars inter Culturas*. 2010. № 1. С. 121-132.
117. Никольская, И. И. Минимализм в польской музыке 1960-1980-х годов. *Келдышевские чтения-2006*. К 95-летию со дня рождения И. В. Нестьева: доклады, сообщения, статьи. М. : Ленанд, 2008. С. 122-132.
118. Новая философская энциклопедия: в 4 т. Ин-т философии Российской акад. наук / гл. ред. В. С. Степин. М.: Мысль, 2000-2001. URL : <https://iphras.ru/page12557492.htm>
119. Новіков Ю. М. Складо-фактурна організація як домінуюча ознака фортепіанного стилю В.Бібіка (на прикладі жанру фортепіанної сонати). *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К., 2016. № 3. С.41-44.
120. Опанасюк О.В. Принципи експлікації інтенціонально-конотативних смислів у сучасній музиці (на основі камерно-інструментальних творів О. Щетинського)/ *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 22. К. : Міленіум, 2012. С. 26-36.
121. Павлишин С. Валентин Сильвестров: творчі портрети українських композиторів. К. : Музична Україна, 1989. 87 с.
122. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Киев : Музична Україна, 1980. 212 с.

123. Павлишин С. Музыка двадцатого століття. Львів : БаК, 2005. 232 с.
124. Пайбердин О. Творческая встреча с композитором Александром Щетинским. URL : http://www.paiberdin.org/issues/issue1_rus.html#begining.
125. Пахльовська О. Українська культура у вимірі «пост»: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм. *Сучасність*, 2003. № 10. С. 70-85.
126. Пахльовська О. Український постмодернізм як клонування без правил / Ситуація постмодернізму в Україні (круглий стіл, Києво-Могилянська академія, Київ, 11.09.2001). *КіноТеатр*, 2001. № 6 (38). С. 2-6.
127. Постмодернізм. *Энциклопедия*. Минск.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. 1040 с.
128. Пярт А. Беседы, исследования, размышления. К. : Дух і літера, 2014. 218 с.
129. Пясковський І. Б. Логічне і художнє в музичному мисленні. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського*. К., 2009. № 1 (2). С.21-25.
130. Ржевська М. Ю. Музыка Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : автореф.дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. К., 2006. 36 с.
131. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті музичної культури України (80-90-ті роки ХХ століття) : монографія. Миколаїв : РАЛ-поліграфія, 2018. 240 с.
132. Романюк І. Хорова симфонія О. Щетинського «Узнай себе» як увиразнення національної української картини світу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Х. : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. Вип. 25. С. 26–46.
133. Росс Алекс. Дальше – шум. Слушая ХХ век / пер.с англ.: Калужский М., Гиндина А. Москва : Астрель, 2012. 560 с.
134. Руднев В. П. Словарь культуры ХХ века. Москва : Аграф. 1999. 384 с.

135. Рудь П. Контексти українського авангарду 60-х – 70-х років ХХ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2014. Вип. 40. С. 331-341.
136. Рудь П.В. Симфонія для мішаного хору а cappella на слова Г. Сковороди “Узнай себе” Олександра Щетинського: оновлення української хорової традиції. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2016. № 6. С. 96-101.
137. Рудь П. В. «Симфонические портреты» Александра Щетинского: стилевой синтез поставангардного периода. *Музыкальное искусство в динамике художественных традиций: от фольклорных истоков к современной стилевой интеграции*. БГАМ, 2020. Вып.50. Стр. 130-140.
138. Рудь П. Стилєова парадигма творчості О. Щетинського (на прикладі твору “Земля Франца Йозефа”). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 46. Харк. нац. ун-т. мистецтв імені І П. Котляревського / ред.-упоряд. Л.В. Шаповалова. Х., 2017.
139. Рудь П. Три фортепіанні сонати Валентина Сильвестрова: контекст становлення композиторського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2017. Вип.47. С. 166-178.
140. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л. : Музыка, 1977. 159 с.
141. Савенко С. Авангард как традиция музыки ХХ века. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2012. № 3 (24). С. 44-47.
142. Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского. Статьи и материалы / под ред.Л.Ярустовского. М., Сов. композитор, 1973. С. 276-301.

143. Савенко С. И. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда. *Кризис буржуазной культуры и музыка*. Л.: Музыка, 1983. Вып. 5. С. 96 -112.
144. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 Муз.мист. / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. К., 2003. 53 с.
145. Свідзинський А. В. Синергетична концепція культури. Луцьк, 2008. 695 с.
146. Серова О. Мінімалізм та український музичний простір. *Праці Центру пам'яткознавства*. К., 2010. Вип. 18. С. 231-244.
147. Свірідовська Л. Еволюція жанрів фортепіанної музики В. Косенка. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*. 2015. № 1(24). С. 21-26.
148. Сильвестров В. Дождатся музики. Лекції-беседи. К. : Дух і літера, 2010. 368 с.
149. Скорик М. Композитор і сучасність: деякі проблеми взаємодії. *Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського*, 2007. Вип. 68. С.17-19.
150. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 446 с.
151. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва : Владос, 2004. 231 с.
152. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Москва : Музыка, 1992. 228 с.
153. Стравинский И. Диалоги. Л. : Музыка, 1971. 414 с.
154. Стравинский И. Хроника. Поэтика. М. : Центр гуманит. инициатив, 2012. 368 с.

155. Суховерська О. «Розриви площин» В. Годзяцького як яскравий зразок українського музичного авангарду 1960-х років. *Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського*. К., 2014. Вип. 111. С.106-112.
156. Сюта Б. О. Культурно-стильова полілогічність музичних текстів постмодернізму як чинник організації художньої цілісності в українській музиці 1970-х років. *Українське мистецтвознавство*. Вип. 5. К. : ІМФЕ, 2004. С. 95-101.
157. Сюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів URL : www.musicaukrainica.odessa.ua/_features.html
158. Сюта Г. Цитата в українському поетичному тексті ХХ століття: джерела, прагматика, рецепція : Дис... докт. філолог. наук : 10.02.01 / Інститут української мови. К., 2018. 544 с.
159. Тараканов М. Замысел композитора и пути его воплощения / Психология процессов художественного творчества. Л.,1980. С. 127-138.
160. Тараненко А. Олександр Щетинський: Композитору дуже важко написати нову оперу, не маючи надії на її постановку / *Українська правда*, 26.08.2020. URL : <https://sos.pravda.com.ua/articles/2020/08/26/7151643/>
161. Теория современной композиции : учебное пособие / Отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
162. Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. М. : Музыка, 1973. 274 с.
163. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. К. : Мистецтво, 1965. 71 с.
164. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період : Навч. посіб. К.: ВЦ «Академія», 2008. 248 с.
165. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины ХХ века. Москва : Музыка, 1971. 304 с.
166. Холопова В. Н. О линейно-мелодическом мышлении композиторов ХХ века. *Критика и музыкознание*. Л. : Музыка, 1980. Вып. 2. С. 23-35.
167. Холопова В. София Губайдулина. Москва : Композитор, 2008. 400 с.

168. Холопова В. Софья Губайдулина. Путеводитель по произведениям. Москва : Композитор, 2001. 56 с.
169. Холопова В.Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходства и различия. URL : http://journalotmroo.ru/sites/journalotmroo.ru/files/Kholopova%20V.N._2014_1.pdf
170. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. Москва : Планета музыки, 2013. 489 с.
171. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М. : Сов.композитор, 1984. 319 с.
172. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Ч. II: Гармония XX века. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Композитор, 2005. 624 с.
173. Холопов Ю. Функциональный метод анализа современной гармонии. *Теоретические проблемы музыки XX века* : сб. статей. Вып. 2. Москва : Музыка, 1978. С. 169-199.
174. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. Москва : Сов. композитор, 1990. 350 с.
175. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф.дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. К., 2010. 34 с.
176. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка (про індивідуальний вимір інтонаційного образу світу у камерній творчості 90-х років). Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики НМАУ ім.П.І.Чайковського. Ніжин : Вид.ПП Лисенко М.М., 2014. С. 189–198.
177. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случай. М. : Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

178. Черкашина М. Размышления о феномене оперы. *Музыкальная академия*. 1995, №1. С.53–60.
179. Чернова І. В. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму : Дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Львівська держ.ак.муз.ім. М. В. Лисенка. Л., 2007. 199 с.
180. Чигарёва Е. Проблемы музыкального языка Б. Бартока в некоторых работах зарубежных музыковедов. *Бела Барток : сб.ст. / Сост. Е. Чигарёва*. М. : Музыка, 1977. С. 5-35.
181. Шапир М. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм / *Philologica*, 1995, т. 2, № 3/4, 136-143. URL : <http://www.rvb.ru/philologica/02/02postmodernism.htm>
182. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.
183. Швець Н. Про фортепіанний стиль В.Сильвестрова. Деякі спостереження. *Українське музикознавство*. К., 1991. Вип. 26. С. 132-145.
184. Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент. Н. О. Власовой и О. В. Лосевой. Москва : Музыка, 2006. 528 с.
185. Шерстюк Н. В. Постмодерн як особлива ситуація в культурі. *Гілея : наук. вісн. : зб. наук. пр. / Нац.пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова /голов. ред. В. М. Вашкевич*. К. : ВІР УАН, 2012. Вип. 57(2). С. 408–412.
186. Шип С. В. Музыкальный звук как знак. *Научный вестник НМАУ имени П.И.Чайковского*. К. : 2009. Вып. 88. Ч. 1. С. 19-31.
187. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского / Статьи и материалы под. ред.Л.Ярустовского. Москва : Сов. композитор, 1973. С. 383-434.
188. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке / Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. Москва : Сов. композитор, 1990. С. 327-331.
189. Щетинський О. Ave Händel [Ноти] : konzertstück для віолончелі і струнного оркестру (2014) : партитура. *Рукопис*. 36 с.

190. Щетинський О. Бестіарій [Ноти] : опера (2004) : партитура. *Рукопис*. 275 с.
191. Щетинський О. Благовіщення [Ноти] : камерна опера в 6-ти епізодах (1998) : партитура. *Рукопис*. 38 с.
192. Щетинський О. Валентин Бібік – відомий і невідомий /«Контрасти», 5-й Міжнар. фестиваль сучас. музики (зб. програм і анотацій). Л., 1999. С.124-127.
193. Щетинський О. Вірко Балеї: музичний міст між світом і Україною. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. К., 2019. Вип. 2 (43). С. 49-66.
194. Щетинський О. Земля Франца Йозефа [Ноти] : для оркестру (2011) : партитура. *Рукопис*. 32 с.
195. Щетинський О. Концерт для флейти з оркестром (1993) [Ноти] : партитура. *Рукопис*. 66 с.
196. Щетинський О. Криптограма [Ноти] : для вібрафону соло (1989). *Рукопис*. 6 с.
197. Щетинський О. (ідея, укладання, загальне редагування, коментарі і примітки). Лінії – перехрестя – акценти. Композитор Леонід Грабовський : бесіди, статті, матеріали. Харків : Акта, 2017. 780 с.
198. Щетинський О. Моління про чашу [Ноти] : для фортепіано (1990). *Рукопис*. 7 с.
199. Щетинський О. Музична іконографія Благовіщення: особистий досвід. *Аспекти історичного музикознавства*. Х. : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2019. Вип.17. С.74-89.
200. Щетинський О. Обличчям до зірки [Ноти] : для камерного ансамблю (1991) : партитура. *Рукопис*. 80 с.
201. Щетинський О. Подорож лабіринтом / *Газета «День»*, 02 жовтня 2012. URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/podorozh-labirintom>
202. Щетинський О. Реквієм [Ноти] : для мішаного хору і струнного оркестру (1994/2004) : партитура. *Рукопис*. 48 с.

203. Щетинський О. Різдво Іоанна Хрестителя [Ноти] : кантата для дитячого хору і ударних (1992) : партитура. *Рукопис*. 24 с.
204. Щетинський О. С. Своє і чуже: співіснування авторського і запозиченого в сучасному музичному творі. *Аспекти історичного музикознавства*. Х. : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2018. Вип.14. С. 122-131.
205. Щетинський О. Симфонічні портрети [Ноти] : для оркестру (2013-14) : партитура. *Рукопис*. 120 с.
206. Щетинський О. Sonata da camera [Ноти] : для віолончелі та камерного ансамблю (1998) : партитура. *Рукопис*. 43 с.
207. Щетинський О. Соната [Ноти] : для віолончелі і фортепіано (2006). *Рукопис*. 36 с.
208. Щетинський О. Струнний квартет (1991) [Ноти] : партитура. *Рукопис*. 46 с.
209. Щетинський О. Твори для мішаного хору a cappella [Ноти] : партитура. Харків : «Естет Принт», 2019. 80 с.
210. Щетинський О. Узнай себе [Ноти] : симфонія для мішаного хору a cappella : партитура. Харків : «Акта», 2007. 54 с.
211. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». URL : https://www.читатъонлайн.com.ua/reedbook?id_book=6207&page_book=1
212. Якубяк Я. В. Аналіз музичних творів (Музичні твори): Підручник, Ч. 1. Тернопіль : СМП Астон, 1999. 208 с.
213. A history of western music / J.Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V.Palisca. – 7th ed. W.W. Norton and Company. 2006. P. 795-843, 908-965.
214. Baley V. Shchetynsky, Alexander // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / V. Baley ; Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. [2nd ed]. New York : Grove's Dictionaries, 2001.
215. Barth J. The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction / Postmodernism. An International Anthology / Ed. by Wook-Dong Kim. Seoul: Hanshin Publishing Co., 1991. 50 P.

216. Encyclopedia of postmodernism / Ed. by Victor E. Taylor and Charles E. Winquist. London : Routledge, 2001. 480 P.
217. Gabel G. Fourteen Composers in Today's Ukraine / *Ex Tempore: A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*. 2008. Vol. XIV/1, Spring / Summer. P. 56-107.
218. Griffiths Paul. Modern Music and After. New York : Oxford University Press, 2010. 456 p.
219. Jonatan D. Kramer. Postmodern Concepts of Musical Time / *Indiana Theory Review*. 1996. Vol. 17/2. P. 21-61.
220. Kolarzowa R. Postmodernizm w muzyce. Warszawa : Instytut Sztuki, 1993. 103 s.
221. Rud P. Stylistic allusions in the composition "11 Etudes in the Form of Ancient Dances" by Victor Kosenko. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS)*. Volume 3, Issue 12, December 2020. P.97-100. URL : <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2020/12/K31297100.pdf>
222. Rud P. The developments of spiritual music traditions in Oleksandr Shchetynsky's creative work. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS)*. Volume 4, Issue 7, July 2021. P.68-71. URL : <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/07/I476871.pdf>
223. Rychter Marcin. Postmodern Music and its Future / *Eidos : A Journal for Philosophy of Culture*. 2019. Vol. 3, no 3 (9). P. 43-56. URL : <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-8f551279-ceb3-46e1-9188-d74fa120d319>
224. Schoenberg A. Style and Idea. New York : Philosophical Library, 1950. 224 p.
225. Schoenberg A. Theory of Harmony. University of California Press, 2010. 472 p.

ДОДАТОК А

Приклад 1. О.Щетинський. Криптограма для вібрафону соло

*in memory of V. B.***CRYPTOGRAM**

for Vibraphone Solo

Duration: ca 7 minutes

Alexander SHCHETYNSKY

Lento $\text{♩} \approx 56-60$

The musical score is written for a single vibraphone. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to approximately 56-60 beats per minute. The score is divided into two main sections, I and II, both marked with a red 'T' for 'Tutti'. Section I starts at measure 1 and ends at measure 34. Section II begins at measure 34. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, and uses slurs to indicate phrasing. Dynamic markings include *mp* and *mf*. The piece concludes with a 'c.c.' (coda) marking at the end of the final measure.

39

(39a)

43

(39a)

46

(39a)

50

(39a)

54

(39a)

59 **Poco più mosso** ♩ ≈ 66

(39a)

64

(39a)

Приклад 2. О.Щетинський. Струнний квартет. I ч.

Moderato ($\text{♩} \approx 90$) I

1

7

12

-3-

34

Handwritten musical score for measures 34-37. It features four staves with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *p*, *pz*, and *p*. There are also some handwritten annotations like "3" and "5:4".

38

Handwritten musical score for measures 38-41. It features four staves with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf* and *p*. There are also some handwritten annotations like "3" and "5:4".

42

Handwritten musical score for measures 42-47. It features four staves with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *f*. There are also some handwritten annotations like "ar", "tr", and "p".

48

Handwritten musical score for measures 48-51. It features four staves with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf* and *p*. There are also some handwritten annotations like "tr" and "p".

Приклад 3. О.Щетинський. Струнний квартет. I ч. (кульмінація і початок репризи)

158

8

(D) (G) (ff) 5:4 (A) (D) (ff) 3 5:4

ar mf

mf

-16-

162

5:4 3 3 3

(ff) espr. (A) (G) (C) (b.e) mf

mf

166

3 5:4 5:4

mf ff

Приклад 4. О.Щетинський. Струнний квартет. II ч. Хоральна тема

Handwritten musical score for string quartet, measures 254, 263, and 272. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo/mood is indicated as *non vibr.* (non vibrato). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Measure numbers 254, 263, and 272 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The page number -23- is centered at the bottom.

254 non vibr.
non vibr.
(G)
non vibr.
non vibr.
(A) (D)

263
(a)
(bz)
(a)

272
(a)
(G)
(A)

-23-

Струнный квартет. II ч. (Канон)

Handwritten musical score for String Quartet, Part II (Canon), measures 289-320. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The music features a canon with various performance markings: *vibr.*, *ar.*, *p poco espr.*, and *p*. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

Handwritten musical score for String Quartet, Part II (Canon), measures 321-350. The score continues for four staves. It includes performance markings such as *pz*, *ar.*, *p poco espr.*, and *p*. A specific fingering or bowing instruction is noted as *(E) (e)*. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings. The page number *-25-* is written at the bottom center.

Приклад 5. О.Щетинський. Струнный квартет. III ч.

Handwritten musical score for String Quartet, Part III, measures 408-411. The score is written for four staves. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The music features a canon with various performance markings: *5:4*, *3/8*, *1/8*, and *(C)*. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

Приклад 6. О.Щетинський. Струнный квартет. IVч.

437

pp = 3

pp

ppp

p

attacca

IV

441 Adagio ($\text{♩} \approx 60$)

s.s.

pp

s.s.

pp

s.s.

pp

espr.
sempre cantabile

445

pp

37

449

452

455

p espr., cantabile sempre

pp

Приклад 7. О.Щетинський. Концерт для флейти з оркестром, Іч.

Adagio $\text{♩} \approx 60$ I

2 Ob.
1. Cl.
2. Cl.
2 Fag.
1. Tr.-ba.
2. Tr.-ba.
1. Cor.
2. Cor.
2 Tr.-ni
I Silor.
II Vibr.
III Crot.
Arpa
Fl. solo
1.2. V-ni
I 3.4.
5.6. V-ni
1.2. II 3.4.
5.6. V-ni
1.2. V-le
3-5.
1.2. Vc.
3.4.
3 Cb.

-1-

Largo $\text{♩} \approx 50$

30

I Timp

III G. gav.

Arpa

Fl. solo

Largo $\text{♩} \approx 50$

Vc.

1.

2.

3.

4.

34

Cl. 1.

Cl. 2.

I Timp

II Cassa

III G. gav.

Arpa

Fl. solo

Vc.

The musical score is arranged in systems. The first system (measures 30-34) includes staves for I Timp, III G. gav., Arpa, Fl. solo, and Vc. (1-4). The second system (measures 34-38) includes staves for Cl. 1, Cl. 2, I Timp, II Cassa, III G. gav., Arpa, Fl. solo, and Vc. The score contains various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings. Performance instructions such as 'frull.' (trill), 'smorz.' (ritardando), and 'senza vibr.' (without vibrato) are present. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to approximately 50 beats per minute.

Adagio $\text{♩} \approx 60$

106

I Timp.

II T-tam

III Croc.

Fl. solo

109

III Croc.

Fl. solo

112

III Croc.

Fl. solo

- 32 -

Приклад 8. Концерт для флейты з оркестром, II ч.

Allegro molto $\text{♩} \approx 144$

II

1

Cl. 1.

2.

Fl. solo

6

Cl. 1.

2.

Fl. solo

12

Cl. 1.

2.

Fl. solo

Приклад 9. Концерт для флейты з оркестром, III ч.

This page of the musical score, numbered 66 at the bottom, depicts the third movement of a concerto for flute and orchestra. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The woodwind section includes two oboes (Ob.), two clarinets (Cl.), two bassoons (Fag.), two trumpets (Tr-be), two horns (Cor.), and a trombone (Tr-ni). The percussion section consists of a snare drum (I Silor.), cymbals (T-bl.), a vibraphone (Vibr.), and a set of three chimes (C-bells, C-ne). The string section includes a solo flute (Fl. solo) and a full string ensemble (V-le, Vc., Cb.). The flute part features a prominent melodic line with dynamic markings such as *ff*, *mf*, and *espr.* (expressive). The woodwinds and strings provide harmonic support, with dynamic markings ranging from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks, indicating the phrasing and performance style of the music.

73
Cor. 1. *p* *mf*

Fl. solo *mf* *p* *f*

1.2. *mp*
3.4. *mp*
5.6. *mp*

1.2. *tr*
3-5. *tr*

76
Cl. *mf*

Cor. 1.

Fl. solo *sf* *f* *mf*

1.2. *mf*
3.4. *mf*
5.6. *mf*

1.2. *tr*
3-5. *tr*

con sord. *mf*

con sord. *mf*

Приклад 10. О.Щетинський. Кантата для дитячого хору і ударних «Різдво Іоанна Предтечі»

Coro di fanciulli. Campanelle a calotta per Soprano solo

Percussione:

I Vibrafono	II Marimba	III Gonghi javanesi (ossia Bell plates)
Sonagli	Zang (indian bells)	Flessatono
Tamburo di legno africano	Cassa di legno (cilindrica)	4 Blocchi di legno (cinesi) (4 dimensioni)
Maracas	Maracas	Tubo sonoro di metallo (chocallo)
4 Bongos (4 dimensioni)	3 Tom-toms (3 dimensioni)	4 Cow-bells (4 dimensioni)
Gong cinese medio	Gong cinese grave	Tam-tam medio
Campanelle a calotta	Campanelle a calotta	Campanelle a calotta

IV Bell plates (ossia Gonghi javanesi)	V Campane	VI Crotali
Flessatono	Wind chimes (steel)	Sizzle cymbal
5 Temple-blocks	Claves	Tubi di bambù
Tubo sonoro di bambù (chocallo)	Cabaza	Guiro
2 Almglocken (2 dimensioni)	Castagnette	Kairak (stone castanets) (ossia 2 small stones)
Tam-tam acuto	Tam-tam grave	Piatto cinese grave (sospeso)
Campanelle a calotta	Campanelle a calotta	Campanelle a calotta

♯ - Sprechgesang

Disposition of performers:

Coro

Batteria V	Batteria VI
Batteria III	Batteria IV
Batteria I	Batteria II

Sticks:

- ♯ - soft
- ♯ - half hard
- ♯ - hard
- ♯ - metallic
- ♯ - with wooden part of the stick
- ♯ - soft stick for gong or tam-tam
- ♯ - soft hammer for campane
- ♯ - steel brush
- ♯ - touch the tam-tam with metal stick just after a beat
- ♯ - guiro stick

Duration 10'

Приклад 11. «Різдво Іоанна Предтечі»

85 Eh bien! tu vas être réduit au silence et sans pouvoir parler

S.solo

I Gong

II *mf* Marimba

III T-tam *mf* 3

IV *mf* Almglocken 5:4

V Crot.

VI *mf*

89 jusqu'au jour où ces choses arriveront, pour n'avoir

S.solo

I Marimba

II 5:4 3p *mf* Cow-bells *mp* 5:6 5:4

III Tubo

IV P *mf* 3

V T-tam

VI P

93 pas cru à mes paroles, les quelles s'accompliront

S.solo

I Marimba

II 3 *mf* P *mf* 3

III Gong

IV *mf* C-bells 5:4

V P 3

VI T-tam

P *mf* P. *tt*o susp.

T-tam *mf* gliss.

154

S.solo
S. Pa.rut un
A. Jean...
Jean...

Vibr.
I. Gong*
II. Marimba
III. T-tam
IV. T-tam
V. T-tam
VI. Kairak
Crot.
mp

159

S.solo
S. homme en.vo. yé de Dieu.
A. Il se nom mait

Vibr.
I. Zang
II. Marimba
III. T-tam
IV. T-blocks 6:4
V. W.chimes
VI. P-tto sosp

Приклад 13. «Різдво Іоанна Предтечі»

191

S. mf f 3
si. e; notre âme est par trop ras.sa.

A. mf f 3

I Bongos mf f 3
Vibr. mf f 3
Cassa di l. mf f 3

II Marimba mf f 3
T-toms mf f 3
C-bells mf f 3

III Blocchi di legno mf f 3
C-bells mf f 3

IV Almglöcken T-bl. 5:4 mf f 3
Almglöcken mf f 3
T-bl. mf f 3

V Claves mf f 3

VI Kairak mf f 3
Tubi di bambù mf f 3

194

S. mf 3
sie. e des sar. cas. mes des sa. tis.

A. mf 3

I Bongos mf f 3
Vibr. mf f 3

II Marimba mf f 3
T-toms mf f 3
Gong mf f 3
C.dil. mf f 3

III C-bells mf f 3
Blocchi di legno mf f 3
C-bells mf f 3

IV T-bl. mf f 3
Alinglocken mf f 3
T-bl. mf f 3

V Claves mf f 3
Campane 5:4 mf f 3

VI Crotali mf f 3

-22-

Приклад 14. О.Щетинський. *Sonata da camera* для віолончелі і камерного ансамблю, I ч.

SONATA DA CAMERA
for Cello and Chamber Ensemble

I A. SHCHETYNSKY

Moderato $\text{♩} \approx 72$

Flute
Oboe
Clarinet
Bassoon
Trumpet
Horn
Marimba
Piano
Cello solo
1st Violin
2nd Violin
Contrabass

open the lid

Moderato $\text{♩} \approx 72$

sul pont. ord.

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Trp.
Hn.
Mar.
solo

sul pont. ord. sul pont. ord. ric.

© LE CHANT DU MONDE - 31/33, rue Vandrezanne - 75013 Paris

6

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Trp.

Hn.

Mar.

Pno.

Vc. solo

1st Vn.

2nd Vn.

Cb.

42 *sui pont.*
ord. ric.
mf *f* *gl*

46

Pno.

48

Vc. solo

1st Vn.

2nd Vn.

Cb.

con sord. *mf* *p* *mp* *p*

p *mp* *p*

Приклад 15. Sonata da camera, II ч.

14

II

Adagio $\text{♩} = 44$

Vibraphone *poco vibrato* *pp* *sul pont.*

Cello solo *con sord.* *pp*

Contrabass *pp secco*

8

Fl. *Flz.* *pp*

Cl. *p*

Vibr. *tr.*

Vc. solo *ord.* *3*

Cb. *3*

14

Fl. *Flz.* *p* *pp* *Flz.* *pp* *Flz.* *p* *amoroso* *pp*

Cl. *pp* *tr.* *pp* *p*

Vibr. *tr.* *pp* *p*

Vc. solo *sul pont.* *ord.* *3* *6* *pp*

Cb. *pp*

20

Fl. *Flz.* *p* *vibr.* *mp* *vibr.* *p*

Ob. *amoroso* *p*

Cl. *p* *pp*

Vibr. *mp* *pp* *p*

Pno. *p* *secco* *mp*

Vc. solo *gl.* *senza pedale*

Приклад 16. Sonata da camera, IIIч.

24

III

Allegro moderato $\text{♩} \approx 130$
con sord.

Bassoon

Allegro moderato $\text{♩} \approx 130$
arco
pp

Cello solo

Contrabass

Ba.

Pno.

Vc. solo

Cb.

Cl.

Ba.

Pno.

Vc. solo

Cb.

Cl.

Ba.

Pno.

Vc. solo

Cb.

Musical score for measures 100-105. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Ba.), Trumpet (Trp.), Horn (Hn.), Maracas (Mar.), Piano (Pno.), Violin solo (Vc. solo), and Cello (Cb.). The Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon parts feature complex rhythmic patterns with slurs and accents. The Piano part has markings for *mp poco marcato* and *senza pedale*. The Violin solo part starts at measure 100 with a *mf* dynamic and a crescendo to *ff*. The Cello part has a *mf marcato* marking. The Maracas part has a *mf* marking.

Musical score for measures 106-111. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Ba.), Trumpet (Trp.), Horn (Hn.), 2 Bugles (2 Bug.), Piano (Pno.), Violin solo (Vc. solo), and Cello (Cb.). The Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon parts are mostly rests with some notes in measures 108-111. The Trumpet and Horn parts have *mf* markings. The 2 Bugles part has *mf* markings. The Piano part has a *mf* marking. The Violin solo part starts at measure 106 with a *mf* marking and a crescendo to *ff*. The Cello part has a *mf* marking.

201 Tempo I ♩ = 130

Fl. *mp* *mf*

Ob. *p* *mp* *mf*

Cl. *p* *mp* *mf*

Bn. *p* *mp* *mf*

Trp. *p* *mp* *mf*

Hn. *pp* *mp* *pp* *mf* *p* *mf*

Pno. *pp* *p* *mp* *mf*

con pedale

201 Tempo I ♩ = 130

sol. *p* *mp* *mf*

1. Vn. *mp* *mf*

2. Vn. *p* *mf*

Cb. *pp* *p* *mp* *mf*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 201 to 210 and the first three measures of a solo section. The tempo is marked 'Tempo I' with a quarter note equal to 130 beats per minute. The score is for a full orchestra and includes a soloist. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Horn) and strings (Violin I, Violin II, Cello) are all active. The piano part features a complex rhythmic pattern with a 'con pedale' instruction. Dynamics range from pianissimo (pp) to mezzo-forte (mf). The soloist part begins with a triplet of eighth notes.

209

Fl. *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

Cl. *f* *ff*

Bn. *f* *ff*

Trp. *f* *ff*

Hn. *f* *ff*

Pno. *f* *ff*

209

Vc. solo

1st Vn. *f* *ff*

2nd Vn. *mf* *f* *ff*

Cb. *f* *ff*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 209 to 218 and the first three measures of a solo section. The tempo is marked 'Tempo I' with a quarter note equal to 130 beats per minute. The score is for a full orchestra and includes a soloist. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Horn) and strings (Violin I, Violin II, Cello) are all active. The piano part features a complex rhythmic pattern with a 'con pedale' instruction. Dynamics range from forte (f) to fortissimo (ff). The soloist part begins with a triplet of eighth notes.

Приклад 18. О.Щетинський. Опера «Благовіщення»

49 *mf* *mp*

M. *я* *нє?* *А...*
ja *nje?* *A...*

Ind. ch. *p*

52

M. *Что за не га?* *О...*
Sho za n'e ga? *O...*

Trcls. *mf* *mp*

Приклад 19. Опера «Благовіщення»

Сел. *p* *mp*

con pedale

Что за си я нє
Sho za si ja nje

M. *в сера* *це?* *А...*
fs'vr *te?* *A...*

ch. *p*

pn.

Приклад 20. Опера «Благовіщення»

3. GOOD WORD

Lento ♩ ≈ 50

1

Mary

Piano

p quasi litanica

2

M.

Pn.

3

M.

Pn.

mp

4

M.

Pn.

p

5. FEAR

1 Grave ♩ ≈ 50

Mary

Piano

f marcato, quasi campane

8^{va} *sempre con pedale* (di)

3

M.

Pn.

(8^{va})

(8^{va})

6 *parlando quasi "sprechgesang"* *mf* *cantando* *p*

M.

Бла го сло вен шод чре на мо е го, ска зал ты?
 Bla ga sla v'en plot chr'e va ma je vo, ska zal ty?

Pn.

(8^{va})

(8^{va})

8 *parlando* *mf*

M.

И вже нах я бла го сло вен на?
 I vzhe nakh ja bla ga sla v'en na?

Pn.

(8^{va}) *f* *mf*

(8^{va})

Приклад 22. О.Щетинський «Земля Франца Йозефа»

This musical score is for the piece "Land of Franz Joseph" by O. Shchetynskyi. It consists of two systems of staves, with measures 7-12 in the first system and measures 13-18 in the second system. The instruments included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The first system (measures 7-12) features a woodwind section with a flute melody in measure 7, and a clarinet and bassoon entry in measure 12. The string section provides harmonic support with sustained notes and light rhythmic patterns.

The second system (measures 13-18) shows a more active woodwind section. The flute and oboe play melodic lines, while the clarinet and bassoon provide accompaniment. The strings continue their accompaniment, with some parts marked "arco" and "p" (piano).

A double bar line with repeat dots is located between the two systems. The score includes various musical notations such as dynamics (p), articulation (accents), and performance instructions (arco).

202

Fl. *p* *f* *f*

Ob. *f* *a.2*

Cl. *p* *f* *a.2*

Bsn. *p* *f* *f*

Hn. *pp* *f* *f*

Tpt. *f*

I-II *mf*

Tbn. III

Timp. *f*

202

Vln. I *f* *f* *f*

Vln. II *f* *f* *f*

Vla. *f* *f* *f*

Vc. *p* *f* *f*

Cb. *p* *f* *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 202 to 206. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn. I-II, III). The percussion section includes Timpani (Timp.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte). There are also performance markings like *a.2* (second ending) and *1* (first ending). The music is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

305

Fl. *mf* *p*

Ob. *p* *mf*

Cl. *p*

Bsn.

Hn. *mf* *p* senza sord.

Tpt. *pp*

I-II Tbn. *mf*

III

Timp. *mf*

305

Vln. I *mf* *p* pizz. *p*

Vln. II *mf* *p* pizz. *p*

Vla. *p* pizz. *p*

Vc. *f* *p* *p*

Cb. *arco* *mf* *p*

mf *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 305 to 308. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn. I-II, III). The percussion section includes Timpani (Timp.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). Performance instructions include 'senza sord.' (without mutes) for the brass and 'pizz.' (pizzicato) for the strings. The Cb. part includes 'arco' (arco) and 'détaché' markings. The page number 240 is in the top right corner.

378

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

I-II

Tbn.

III

378

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The image shows a page of a musical score, page 241, starting at measure 378. The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass (Horn, Trumpet, Trombone I-II, Trombone III). The second system includes strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). The woodwinds and brass parts feature dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The strings play a rhythmic accompaniment. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Приклад 24. «Земля Франца Йозефа»

441

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

I-II

Tbn.

III

Timp.

441

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

585

Cl.

Hn.

Tpt.

I-II Tbn.

III Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

p

f

tutti

solo

mf

solo

mf

591

Ob.

Bsn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

solo

mf

pizz.

solo

mf

solo

mf

Приклад 25. В. Бібік «Сім мініатюр для струнних»

Мініатюра I

Приклад 26. Мініатюра II

1

piccato assai simile

mf leggiero

sul pont. gliss

p leggiero

ff > p > pp

ff > p > pp

pizz. 1) ff pp

pizz. 1) ff pp

pizz. 1) ff pp

pizz. 1) ff pp

div. 1) v ff > p

The musical score consists of nine staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a first ending bracket labeled '1'. The notation includes a series of sixteenth notes with accents, marked 'piccato assai simile'. The second staff is also a treble clef, starting with a half rest followed by a series of notes marked 'sul pont.' and 'gliss', with a dynamic marking of 'p leggiero'. The third and fourth staves are treble clefs with notes marked 'ff > p > pp'. The fifth, sixth, seventh, and eighth staves are bass clefs, each starting with a 'pizz.' (pizzicato) instruction and a first ending bracket, followed by notes marked 'ff' and 'pp'. The ninth staff is a bass clef with notes marked 'div.' (divisi) and 'v' (accents), with a dynamic marking of 'ff > p'. A vertical dashed line is placed between the fourth and fifth staves. At the bottom of the page, there is a short musical fragment in treble clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature.

A short musical fragment in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. It consists of a series of sixteenth notes with accents, similar to the first staff of the main score.

Приклад 27. Мініатюра III

Gr. détaché

ff

con sord. solo

p

altri Gr. détaché

ff

fff non dim.

pizz.

fff

Приклад 28. Мініатюра IV

sul pont.

pp

Improvvisazione

ppp

pizz. gliss.

fff

pizz. gliss.

fff

pizz. pizz.

fff

p

Приклад 29. Мініатюра V

1 *Sostenuto ma non troppo* **V**

Violini I *p* T

Violini II T *p*

Viole T *p*

Violoncelli T

Contrabassi T

2 *espressivo* *f*

T *f*

T *f*

T *p*

T *f*

molto espressivo *f* *ff*

T *f*

T *p*

T *mf* *f*

Приклад 30. *Мініатюра VI*

flautando
p

flautando
p

flautando
p

flautando
p

flautando
p

flautando
p

Приклад 31. *Мініатюра VII*

sul G

2

solo pizz.

solo pizz.

solo pizz.

pizz. solo

pizz. solo

1) Грати довільні ноти у нижньому регістрі на вказаній струні pizzicato.

Приклад 32. О.Щетинський. Реквієм, I ч.

REQUIEM

for Mixed Choir and String Quintet

I. REQUIEM

Alexander Shchetynsky

Andante $\text{♩} = 60$

Soprani
Altos
Tenors
Basses

Violins I
Violins II
Violas
Cellos
Contrabasses

9

I

A. *p* Re - qui - em ae - ter - nam

Vns. I *pp* *p*

Vns. II *pp* *p*

Vlas. *pp* *p*

18

A. do - na e - is, Do - - - - mi - ne,

Vns. I *div*

Vns. II

Vlas.

Приклад 33. Реквієм, II ч.

13 **Moredato** $\text{♩} = 90$ **2. DIES IRAE**

ff

Soprani
Di - - - - - es i - - - - - rae.

Altos
Di - - - - - es i - - - - - rae.

Tenors
Di - - - - - es i - - - - - rae.

Basses
Di - - - - - es i - - - - - rae.

I
Violins
ff

II
Violins
ff

Violas
ff

Cellos
ff

Contrabasses
ff

5

S.
Di - - - - - es i - - - - - rae.

A.
Di - - - - - es i - - - - - rae.

T.
Di - - - - - es i - - - - - rae.

B.
Di - - - - - es i - - - - - rae.

I
Vns.
ff

II
Vns.
ff

Vlas.
ff

Vc.
ff

Cb.
ff

80 *P cantabile*

S. *P dolce e gr.* Re - - - cor - da - - - re,

A. *P dolce e gr.* Re - cor - da - re, Je - su pi - e, quod sum cau - sa tu - ae vi - ae:

T. *P cantabile*

B. *P cantabile*

I Vns. *P cantabile*

II *P cantabile*

Vlas. *P cantabile*

Vc. *pizz.* *p*

Cb. *p*

83 **23** *p*

S. Je - su pi - - - e. Quae - rens me se - di - sti las - sus, re - de - mi - sti

A. ne me per - das il - la di - e. Quae - rens me se - di - sti las - sus, re - de - mi - sti

T. Quae - rens me se - di - sti las - sus, re - de - mi - sti

B. Quae - rens me se - di - sti las - sus, re - de - mi - sti

I Vns. *pizz.* *arco* *pizz.*

II *p* *pizz.* *arco* *pizz.*

Vlas. *p* *pizz.* *arco* *pizz.*

Vc. *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

Cb. *pizz.* *arco* *p*

29
116

f

S. Con - fu - ta - tis ma - le - di - etis, flam - mis a - cri - bus ad - di - etis;

A. *f* Con - fu - ta - tis ma - le - di - etis,

T. *f* Con - fu - ta - tis ma - le - di - etis, flam - mis a - cri - bus ad - di - etis;

B. *f* ma - le - di - etis, ad - di - etis;

I Vns. *f*

II *f*

Vlas. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

119

mp

S. vo - ca me cum be - ne - di - etis.

A. *mp* *esp.* vo - ca me cum be - ne - di - etis, *p* vo - ca

T. *mp* vo - ca me cum be - ne - di - etis,

B. *mp* vo - ca me cum be - ne - di - etis,

I Vns. *mp* *mf* *p*

II *mp* *mf* *p*

Vlas. *mp* *p*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

32 ¹³⁶ a tempo *p dolce*

S. La - cri - mo - sa di - es il - la, la - cri - mo - sa

A. La - cri - mo - sa di - es il - la, la - cri - mo - sa

T. La - cri - mo - sa di - es il - la, la - cri - mo - sa

B. - - - - -

I Vns. - - - - -

II Vns. - - - - -

Vlas. - - - - -

Vc. *pizz.* *p* - - - - -

Cb. - - - - -

142 33

S. di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil -

A. di - es il - la, qua re - sur - get ex fa -

T. di - es il - la,

B. *p dolce* La - cri - mo - sa di - es il - la,

I Vns. *pizz.* *p* - - - - -

II Vns. *pizz.* *p* - - - - -

Vlas. *pizz.* *p* - - - - -

Vc. *pizz.* *p* - - - - -

Cb. *pizz.* *p* - - - - -

Приклад 34. Реквієм, III ч.

3. OFFERTORIUM

35 Andante $\text{♩} = 60$

Soprani

Altos

Tenors *dolce e spazioso, con anima*
p
 Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex Glo - ri - ae! Li - be - ra a - ni - mas om -

Basses

Andante $\text{♩} = 60$

I Violins

II Violins

Violas *p*

Cellos *p*

Contrabasses

5

T. *p*
 ni - um fi - de - li - um de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do la - cu!

Vlas.

Ve.

36

11 *mp*
 T. *p*
 Li - be - ra e - as de o - re le - o - - - nis! Ne ab - sor - be - at e - as tar - ta -

Vlas.

Ve.

Cb. *p*

S. *pp insipido* quam o-lim A-bra-hae pro - mi - si - sti et se - mi - ni e - - - - - jus. *mf*
 A. *pp insipido* quam o-lim A-bra-hae pro - mi - si - sti et se - mi - ni e - - - - - jus. *mf*
 T. *pp insipido* quam o-lim A-bra-hae pro - mi - si - sti et se - mi - ni e - - - - - jus. *mf*
 B. *pp insipido* quam o-lim A-bra-hae pro - mi - si - sti et se - mi - ni e - - - - - jus. *mf*

Приклад 35. Реквієм, IV ч.

S. *mf* Sa - ba - oth, *f* ple - - - - ni sunt coe -
 A. *f* De - us Sa - ba - oth, ple - - - - ni sunt coe - li et
 T. *f* De - us Sa - ba - oth, ple - - - - ni
 B. *f* De - us Sa - ba - oth, ple - - - - ni
 I/II *mf* *f* (div.)
 Fl. *mf* *f* (non div.)
 Vc. *f*
 Cb. *f*

S. *mf* Ho - san - na in ex - cel - sis, *sim* Ho - san - na
 A. *mf* Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex -
 T. *mf* tu - a. *mf* Ho - san - na in ex -
 B. *mf* Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na
 I/II *mf*
 Fl. *mf*
 Vc. *mf*
 Cb. *mf*

[43]

Приклад 36. Реквієм, V ч.

37

5. BENEDICTUS

44 *Andante pensieroso* ♩ = 60

Soprani *p* Do-mi-ni,

Altos *p* Do - mi-ni,

Tenors *p* qui ve-nit in no-mi-ne

Basses *p* Be-ne-dic-tus, qui ve-nit

Andante pensieroso ♩ = 60

I Violins *p*

II Violins *p*

Violas *p*

Cellos *mp*

45

S. be-ne-dic-tus, qui ve-nit be-ne-dic-tus,

A. qui ve-nit Do-mi-ni,

T. in no-mi-ne

B. be-ne-

I Vns.

II Vns.

Vlas.

Vec.

Приклад 37. Реквієм, VI ч.

6. AGNUS DEI

47 Moderato $\text{♩} = 90$

Soprani
Altos
Tenors *Tenore solo p*
Basses

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, do - na e - is re - qui - em.

Moderato $\text{♩} = 90$

Violins I
Violins II
Violas *(non div.) p tutti*
Cellos *p*
Contrabasses *p*

48

A. *Alto solo p*
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Vns. I *p*
Vns. II *p*
Vlas.
Vc.

49

A. do - na e - is re - qui - em.
B. *Baritone solo p*
A - gnus De - i, qui

Vns. I
Vns. II
Vlas.
Vc.

51
26 *mf*

S. *mf*
Lux ae-ter-na lu-ce-at e-is, Do - mi - ne, lux ae-ter-na lu-ce-at e - is,

A. *mf*
Lux ae-ter-na lu-ce-at e-is, Do - mi - ne, lux ae-ter-na lu-ce-at e - is,

T. *mf*
Lux ae-ter-na lu-ce-at e-is, Do - mi - ne, lux ae-ter-na lu-ce-at e - is,

B. *mf*
Lux ae-ter-na lu-ce-at e-is, Do - mi - ne, lux ae-ter-na lu-ce-at e - is,

I. *mf* (non div.)

II. *mf*

Vcl. *mf*

Cb. *mf*

52
31 *f*

S. *f*
Do - mi - ne, cum san - - - ctis tu - is

A. *f*
Do - mi - ne, in ae - - - ter - - - num,

T. *f*
Do - mi - ne, cum san - ctis tu - - - is

B. *f*
Do - mi - ne, in ae - - - ter - - - num,

Vns. *f* *un.*

II. *f*

Vlas. *f*

Vcl. *f* *div.*

Cb. *f*

40

S. cum san - - - ctis tu - is in ae - - -

A. cum san - - - ctis tu - is in

T. cum san - - - ctis

B. cum san -

Vns. I

Vns. II

Vlas.

Vc.

Cb.

66

S. lu - ce - at e - - - - is. *dim.*

A. lu - ce - at e - - - - is. *dim.*

T. lu - ce - at e - - - - is. *dim.*

B. lu - ce - at e - - - - is. *dim.*

Vns. I

Vns. II

Vlas.

Vc.

Cb.

Приклад 38. О.Щетинський. «Узнай себе». Симфонія для мішаного хору а *cappella*

В. II *f* *più energico ma legato*
 (senza dim.)
 есть фор

Приклад 39

molto pensieroso e cantabile
 Solo
 478 (solo)
 S. Вся - - - ко - му го - ро - - - ду нрав и пра -
 T. Nos-ce te ip - sum. Γνώ-θι σε - αυ-τόν. Nos-ce te ip - - - sum.
 B. Nos-ce te ip - - - sum. Γνώ-θι σε - αυ-τόν. Nos-ce te ip - - - sum.
 481 (solo)
 S. ва; вся - - - ка и - - -
 T. У-знай се-бе. Γνώ-θι σε-αυ-τόν. У-знай се-бе. Γνώ-θι σε-αυ-τόν. Γνώ-θι σε-αυ-τόν. Γνώ-θι σε-αυ-τόν.
 B. У-знай се-бе. Γνώ-θι σε-αυ-τόν. У-знай се-бе. Γνώ-θι σε-αυ-τόν. Γνώ-θι σε-αυ-τόν.
 484 (solo)
 S. мъ - ет свой ум го - ло - ва; вся -
 T. Nos - ce te ip - sum. У-знай се-бе. У - знай се-бе. Nos-ce te ip - sum.
 B. Nos - ce te ip - sum. У-знай се-бе. У-знай се-бе. Nos-ce te ip - - -
 487 (solo)
 S. ко - му серд-цу сво - я есть лю - бовь, вся - - - ко - му гор -
 T. у - - - знай
 B. sum. Γνώ - θι σε

Приклад 40. «Узнай себе»

ΘΕ-ός γε - ω - μετ-ρεί.
 Te - ós ge - o - met - réj.
 τρεπ - - - - - τως.
 trep - - - - - tos.

116 *maestoso*
 ΘΕ-ός γε - ω - - - μετ - ρεί - "Бог зем - ле мѣ - - - - рит".
mf
 div. Te - ós ge - o - - - met - réj -
 ΘΕ-ός γε - ω - - - μετ - ρεί - "Бог зем - ле - мѣ - - - - рит".
mf
 Te - ós ge - o - - - met - réj -

Приклад 41. «Узнай себе»

247
 S. *nuti f espr*
 мя на зем - лю пра - ву. So - lum cu - - - - ro, so - -
 A. *nuti f espr*
 мя на зем - лю пра - ву. So - - - - lum cu - ro, so - lum
 T. *nuti f espr*
 So - lum cu - - - - ro, so -
 B. *nuti f espr*
 мя на зем - лю пра - ву. So - - - - lum cu - ro,
 253
 S. *F*
 lum cu-ro fe - li - ci - ter mo - ri. So -
 A. *F*
 cu-ro fe - li - ci - ter mo - - - ri. So -
 T. *sub p*
 lum cu-ro fe - li - - - ci - ter mo - ri. So - lum cu-ro fe - -
 B. *sub p*
 so - - lum cu-ro fe - - li - ci-ter mo - ri. So - lum cu - ro

Приклад 42. «Узнай себе»

340 Lento $\text{♩} \approx 54$

misterioso espressivo

S. I *p*

tutti div. Что есть ис-ти-на? *misterioso espressivo*

S. II p

Τί ἐστ-τιν ἀ-λή-θεια; *misterioso espressivo*

Ti es - tin a - lé - thei - a?

tutti div. pp Стѣнь и ис - ти - на. *A. II p* Quid est ve - - -

pp misterioso espressivo Стѣнь и ис - ти - на. Смерть и жизнь.

V. I pp misterioso espressivo Стѣнь и ис - ти - на. Смерть и жизнь.

pp

ма.

Приклад 43. «Узнай себе»

470 Lento $\text{♩} \approx 54$

pp *ritardando*

S. I слово сi - е: γνώ-θi σε - αυ - τόν, nos -

gnó - ti se - av - τόν,

A. I слово сi - е: γνώ-θi σε - αυ - τόν, nos - ce te

gnó - ti se - av - τόν,

T. I слово сi - е: γνώ-θi σε - αυ - τόν, nos - ce te

gnó - ti se - av - τόν,

B. I слово сi - е: γνώ-θi σε - αυ - τόν, nos - ce te

gnó - ti se - av - τόν,

474 *p* *mf* *zolo p molto ritardando e cantabile*

S. I ce te ip - sum - "у-знай се - бе". Вся - - - ко - му

p *mf*

A. I ip - - - sum - "у-знай се - бе".

p *mf* *pp* Γνω-θi σε - - - αυ-τόν.

Gnó - ti se - - - av - τόν.

T. I ip - - - sum - "у-знай се - бе". Γνω-θi σε - - - αυ-τόν.

Gnó - ti se - - - av - τόν.

B. I ip - - - sum - "у-знай се - бе". Γνω-θi σε - - - αυ-τόν.

Gnó - ti se - - - av - τόν.

Приклад 44. «Узнай себе»

molto animato

Сла - ва в выш-ніх Бо-гу и на зем-лѣ мир,

molto animato

Сла - ва в выш-ніх Бо-гу и на зем-лѣ мир,

molto animato

Сла - ва в выш-ніх Бо-гу и на зем-лѣ мир,

molto animato

Сла - ва в выш-ніх Бо-гу и на зем-лѣ мир,

97

S. в че-ло-вѣ-цех бла-го-во-ле-ні-е. Сла-ва в выш-ніх Бо-гу и на зем-лѣ мир,

A. в че-ло-вѣ-цех бла-го-во-ле-ні-е. Сла-ва в выш-ніх Бо-гу и на зем-лѣ мир,

T. в че-ло-вѣ-цех бла-го-во-ле-ні-е. Сла-ва в выш-ніх Бо-гу и на зем-лѣ мир,

B. в че-ло-вѣ-цех бла-го-во-ле-ні-е. Сла-ва в выш-ніх Бо-гу и на зем-лѣ мир,

101

S. в че-ло-вѣ-цех бла-го-во-ле-ні-е. Сла-ва в выш-ніх Бо-гу и на зем-лѣ мир,

A. в че-ло-вѣ-цех бла-го-во-ле-ні-е. Сла-ва в выш-ніх Бо-гу и на зем-лѣ мир,

T. в че-ло-вѣ-цех бла-го-во-ле-ні-е. Сла-ва в выш-ніх Бо-гу и на зем-лѣ мир,

B. в че-ло-вѣ-цех бла-го-во-ле-ні-е. Сла-ва в выш-ніх Бо-гу и на зем-лѣ мир,

Приклад 46 б. «Узнай себе»

A. 1 div. *p*
 Что есть ис - - - ти - на? Кто даст мнѣ
 ги - тас? Что есть ис - ти - на? Кто

T. Кто

A. 352
 по - среб - рен - ны кри - ла го - лу - би - ны? Кто даст ра - ме - на ор - ла ве - ли - ка - го
 даст по - среб - рен - ны кри - ла? Кто даст ра - - - ме -

T. даст по - среб - рен - ны кри - ла? Кто даст ра - - - ме -

A. 359
 ны - нѣ? Да ле - шу скво - зѣ при - сно о Бо - зѣ от зем - на
 на ор - ла? Да ле - шу о Бо - зѣ от зем -

T. на ор - ла? Да ле - шу о Бо - зѣ от зем -

A. 364
 кра - я да - же до ра - я, и по - чи - - - ю.
 по - чи - - - ю.

T. на кра - я да - же до ра - - - я, и по - чи - - - ю.
 по - чи - - - ю.
 по - чи -

Dynamics: *p*, *pp*, *altri pp*, *solo p dolce, molto espressivo*

Приклад 47. О.Щетинський. «Симфонічні портрети», №1 «У серпанку»

8 I

Fl.

Ob.

E. H.

Cl.

Bsn.

Perc.

Triangle

Susp. Cymb.

Gisp.

IV

Hp.

Vln. I

div. in 4 *pp*

Vln. II

div. in 3 *pp*

Vlas.

Vc.

Cb.

dolce p

p dolce

pp

pp

p

pp

mf

Приклад 48. «Симфонічні портрети», №2 «Полька»

61 7

Fl. *mf* *sub. f* *p*

Ob. *mf* *sub. f* *p*

E. H.

Cl. *mf* *a 3*

Bn. *mf* *a 2* *sub. f*

Hn. *p* *mf*

Trpt. *p* *mf*

Tbn.

Timp.

Perc. I Triangle *mf* *p*

61 7

Vln. I *mf* *sub. f* *sub. p*

Vln. II *mf* *sub. f* *sub. p*

Vla. *mf* *sub. f* *sub. p*

Vc. *mf* *sub. f* *sub. p* *pizz.*

Cb. *mf* *arco* *sub. f* *sub. p* *pizz.*

100 12

Fl. *pp* *p*

Ob. *pp* *p*

E. H. *p*

Tpt. *p cantabile*

Vln. I *p*

Vln. II *p* unis. div.

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. arco *pp* *p*

2
18

Fl. *p*

Ob. *p*

E. H. *p*

Cl. *p*

Bn. *p*

Hn. I, II *p*

2
18

Vln. I *p*

Vln. II *p* arco

Vla. arco *p*

Vc. arco *p*

Cb. *p*

Приклад 49. «Симфонічні портрети», №3 «Кастаньєсти»

15 2

Picc. *ff* 3

Fl. *ff* 3

Ob. *ff* 3

E. H. *f* 3

Cl. *f* 3

Hn.

Tpt. *f* senza sord. I, II

Tbn. & Tba. *f* Tuba sola

Timp. *mf secco* (senza trem.!) *mf*

Perc. I Wood Block (small) *f*

Perc. II Susp. Cymb. *mf*

Perc. IV Xyl.

15 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl. *f* 6

Cb. *f* 6

Приклад 50. «Симфонічні портрети», №4 «Valse macabre», І тема (А)

4. VALSE MACABRE (...Arnold Schönberg leaving his country)

Tempo di Valse $\text{♩} = 60$

The score is divided into three main sections:

- Woodwinds and Brass:** Includes Piccolo, 2 Flutes, 2 Oboes, English Horn, 3 Clarinets, 2 Bassoons, 4 Horns, 3 Trumpets, and 3 Trombones & Tuba. Dynamics range from *f* to *mf*.
- Percussion:** Includes Bass Drum, Cymbals, and Snare Drum (medium). Dynamics range from *p* to *mf*.
- Strings:** Includes Violins I & II, Violas, Cellos, and Contrabasses. Dynamics range from *ff* to *pizz.*

The score is written in 3/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations such as *f*, *mf*, *ff*, *pizz.*, and *p*.

Cb. *mp espr.*

Cb.

II тема (B)₂

25 2

Cl. *I solo p*

Hn.

I *arco pp*

II *arco pp*

Vla. *(pizz.) pp*

Vc. *p*

Cb.

34

Fl.

Cl. *p*

Isn. *p*

Hn. *1, II p*

34

I

II

Vla.

Vc. *pizz.*

Cb. *p*

Приклад 51. «Симфонічні портрети», №5 «Що є істина?», I тема (А)

5. ΚΙ ΕΣΤΙΝ ΑΛΗΘΕΙΑ; (...Hryhoriy Skovoroda meditating)

Lento ♩ ≈ 48

3 Flutes
 2 Oboes
 English Horn
 3 Clarinets
 2 Bassoons
 4 Horns
 3 Trumpets
 3 Trombones & Tuba
 Timpani
 Percussion IV
 Glockenspiel
 Harp
 Violins I
 Violins II
 Violas
 Cellos
 Contrabasses

f *p* *ben articolato* *f* *p* *ben articolato* *f* *f* *div.* *con sord.* *2 sole* *div.* *f* *p* *f*

Друга тема (B)

50 *senza sord.*
2 soli div.
arco

Vln. I *mf*

Vln. II

Vla. *solo arco*

Vc. *2 soli div. mf*

Fl. *f* *mf* *f*

Ob. *f* *mf*

E. H. *f* *mf*

Cl. *f* *mf* *f*

Bsn. *f*

Hn. *f*

Tpt. *senza sord.*
I, II *mf p*

Tbn. & Tba.

Timp. *mf*

96 *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla. *tutte unis. f*

Vc.

Cb.

The image shows a page of a musical score for a symphony. The title is 'Друга тема (B)'. The score is for a full orchestra and includes parts for Violins I and II, Viola, Violoncello, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone & Tuba, and Timpani. The music is in 3/4 time. The first system (measures 50-55) features Violins I and II playing a melody with a dynamic of *mf*, while the Viola and Violoncello play a sustained accompaniment. The second system (measures 56-61) shows the woodwinds (Flute, Oboe, English Horn, Clarinet, Bassoon) and Horns entering with various dynamics. The third system (measures 62-67) continues the woodwind and horn parts. The fourth system (measures 68-73) shows the strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass) playing together. The fifth system (measures 74-79) features the strings and woodwinds. The sixth system (measures 80-85) shows the strings and woodwinds. The seventh system (measures 86-91) features the strings and woodwinds. The eighth system (measures 92-97) shows the strings and woodwinds. The ninth system (measures 98-103) features the strings and woodwinds. The tenth system (measures 104-109) shows the strings and woodwinds. The eleventh system (measures 110-115) features the strings and woodwinds. The twelfth system (measures 116-121) shows the strings and woodwinds. The thirteenth system (measures 122-127) features the strings and woodwinds. The fourteenth system (measures 128-133) shows the strings and woodwinds. The fifteenth system (measures 134-139) features the strings and woodwinds. The sixteenth system (measures 140-145) shows the strings and woodwinds. The seventeenth system (measures 146-151) features the strings and woodwinds. The eighteenth system (measures 152-157) shows the strings and woodwinds. The nineteenth system (measures 158-163) features the strings and woodwinds. The twentieth system (measures 164-169) shows the strings and woodwinds. The twenty-first system (measures 170-175) features the strings and woodwinds. The twenty-second system (measures 176-181) shows the strings and woodwinds. The twenty-third system (measures 182-187) features the strings and woodwinds. The twenty-fourth system (measures 188-193) shows the strings and woodwinds. The twenty-fifth system (measures 194-199) features the strings and woodwinds. The twenty-sixth system (measures 200-205) shows the strings and woodwinds. The twenty-seventh system (measures 206-211) features the strings and woodwinds. The twenty-eighth system (measures 212-217) shows the strings and woodwinds. The twenty-ninth system (measures 218-223) features the strings and woodwinds. The thirtieth system (measures 224-229) shows the strings and woodwinds. The thirty-first system (measures 230-235) features the strings and woodwinds. The thirty-second system (measures 236-241) shows the strings and woodwinds. The thirty-third system (measures 242-247) features the strings and woodwinds. The thirty-fourth system (measures 248-253) shows the strings and woodwinds. The thirty-fifth system (measures 254-259) features the strings and woodwinds. The thirty-sixth system (measures 260-265) shows the strings and woodwinds. The thirty-seventh system (measures 266-271) features the strings and woodwinds. The thirty-eighth system (measures 272-277) shows the strings and woodwinds. The thirty-ninth system (measures 278-283) features the strings and woodwinds. The fortieth system (measures 284-289) shows the strings and woodwinds. The forty-first system (measures 290-295) features the strings and woodwinds. The forty-second system (measures 296-301) shows the strings and woodwinds. The forty-third system (measures 302-307) features the strings and woodwinds. The forty-fourth system (measures 308-313) shows the strings and woodwinds. The forty-fifth system (measures 314-319) features the strings and woodwinds. The forty-sixth system (measures 320-325) shows the strings and woodwinds. The forty-seventh system (measures 326-331) features the strings and woodwinds. The forty-eighth system (measures 332-337) shows the strings and woodwinds. The forty-ninth system (measures 338-343) features the strings and woodwinds. The fiftieth system (measures 344-349) shows the strings and woodwinds. The fifty-first system (measures 350-355) features the strings and woodwinds. The fifty-second system (measures 356-361) shows the strings and woodwinds. The fifty-third system (measures 362-367) features the strings and woodwinds. The fifty-fourth system (measures 368-373) shows the strings and woodwinds. The fifty-fifth system (measures 374-379) features the strings and woodwinds. The fifty-sixth system (measures 380-385) shows the strings and woodwinds. The fifty-seventh system (measures 386-391) features the strings and woodwinds. The fifty-eighth system (measures 392-397) shows the strings and woodwinds. The fifty-ninth system (measures 398-403) features the strings and woodwinds. The sixtieth system (measures 404-409) shows the strings and woodwinds. The sixty-first system (measures 410-415) features the strings and woodwinds. The sixty-second system (measures 416-421) shows the strings and woodwinds. The sixty-third system (measures 422-427) features the strings and woodwinds. The sixty-fourth system (measures 428-433) shows the strings and woodwinds. The sixty-fifth system (measures 434-439) features the strings and woodwinds. The sixty-sixth system (measures 440-445) shows the strings and woodwinds. The sixty-seventh system (measures 446-451) features the strings and woodwinds. The sixty-eighth system (measures 452-457) shows the strings and woodwinds. The sixty-ninth system (measures 458-463) features the strings and woodwinds. The seventieth system (measures 464-469) shows the strings and woodwinds. The seventy-first system (measures 470-475) features the strings and woodwinds. The seventy-second system (measures 476-481) shows the strings and woodwinds. The seventy-third system (measures 482-487) features the strings and woodwinds. The seventy-fourth system (measures 488-493) shows the strings and woodwinds. The seventy-fifth system (measures 494-499) features the strings and woodwinds. The seventy-sixth system (measures 500-505) shows the strings and woodwinds. The seventy-seventh system (measures 506-511) features the strings and woodwinds. The seventy-eighth system (measures 512-517) shows the strings and woodwinds. The seventy-ninth system (measures 518-523) features the strings and woodwinds. The eightieth system (measures 524-529) shows the strings and woodwinds. The eighty-first system (measures 530-535) features the strings and woodwinds. The eighty-second system (measures 536-541) shows the strings and woodwinds. The eighty-third system (measures 542-547) features the strings and woodwinds. The eighty-fourth system (measures 548-553) shows the strings and woodwinds. The eighty-fifth system (measures 554-559) features the strings and woodwinds. The eighty-sixth system (measures 560-565) shows the strings and woodwinds. The eighty-seventh system (measures 566-571) features the strings and woodwinds. The eighty-eighth system (measures 572-577) shows the strings and woodwinds. The eighty-ninth system (measures 578-583) features the strings and woodwinds. The ninetieth system (measures 584-589) shows the strings and woodwinds. The hundredth system (measures 590-595) features the strings and woodwinds. The hundred and first system (measures 596-601) shows the strings and woodwinds. The hundred and second system (measures 602-607) features the strings and woodwinds. The hundred and third system (measures 608-613) shows the strings and woodwinds. The hundred and fourth system (measures 614-619) features the strings and woodwinds. The hundred and fifth system (measures 620-625) shows the strings and woodwinds. The hundred and sixth system (measures 626-631) features the strings and woodwinds. The hundred and seventh system (measures 632-637) shows the strings and woodwinds. The hundred and eighth system (measures 638-643) features the strings and woodwinds. The hundred and ninth system (measures 644-649) shows the strings and woodwinds. The hundred and tenth system (measures 650-655) features the strings and woodwinds. The hundred and eleventh system (measures 656-661) shows the strings and woodwinds. The hundred and twelfth system (measures 662-667) features the strings and woodwinds. The hundred and thirteenth system (measures 668-673) shows the strings and woodwinds. The hundred and fourteenth system (measures 674-679) features the strings and woodwinds. The hundred and fifteenth system (measures 680-685) shows the strings and woodwinds. The hundred and sixteenth system (measures 686-691) features the strings and woodwinds. The hundred and seventeenth system (measures 692-697) shows the strings and woodwinds. The hundred and eighteenth system (measures 698-703) features the strings and woodwinds. The hundred and nineteenth system (measures 704-709) shows the strings and woodwinds. The hundred and twentieth system (measures 710-715) features the strings and woodwinds. The hundred and twenty-first system (measures 716-721) shows the strings and woodwinds. The hundred and twenty-second system (measures 722-727) features the strings and woodwinds. The hundred and twenty-third system (measures 728-733) shows the strings and woodwinds. The hundred and twenty-fourth system (measures 734-739) features the strings and woodwinds. The hundred and twenty-fifth system (measures 740-745) shows the strings and woodwinds. The hundred and twenty-sixth system (measures 746-751) features the strings and woodwinds. The hundred and twenty-seventh system (measures 752-757) shows the strings and woodwinds. The hundred and twenty-eighth system (measures 758-763) features the strings and woodwinds. The hundred and twenty-ninth system (measures 764-769) shows the strings and woodwinds. The hundred and thirtieth system (measures 770-775) features the strings and woodwinds. The hundred and thirty-first system (measures 776-781) shows the strings and woodwinds. The hundred and thirty-second system (measures 782-787) features the strings and woodwinds. The hundred and thirty-third system (measures 788-793) shows the strings and woodwinds. The hundred and thirty-fourth system (measures 794-799) features the strings and woodwinds. The hundred and thirty-fifth system (measures 800-805) shows the strings and woodwinds. The hundred and thirty-sixth system (measures 806-811) features the strings and woodwinds. The hundred and thirty-seventh system (measures 812-817) shows the strings and woodwinds. The hundred and thirty-eighth system (measures 818-823) features the strings and woodwinds. The hundred and thirty-ninth system (measures 824-829) shows the strings and woodwinds. The hundred and fortieth system (measures 830-835) features the strings and woodwinds. The hundred and forty-first system (measures 836-841) shows the strings and woodwinds. The hundred and forty-second system (measures 842-847) features the strings and woodwinds. The hundred and forty-third system (measures 848-853) shows the strings and woodwinds. The hundred and forty-fourth system (measures 854-859) features the strings and woodwinds. The hundred and forty-fifth system (measures 860-865) shows the strings and woodwinds. The hundred and forty-sixth system (measures 866-871) features the strings and woodwinds. The hundred and forty-seventh system (measures 872-877) shows the strings and woodwinds. The hundred and forty-eighth system (measures 878-883) features the strings and woodwinds. The hundred and forty-ninth system (measures 884-889) shows the strings and woodwinds. The hundred and fiftieth system (measures 890-895) features the strings and woodwinds. The hundred and fifty-first system (measures 896-901) shows the strings and woodwinds. The hundred and fifty-second system (measures 902-907) features the strings and woodwinds. The hundred and fifty-third system (measures 908-913) shows the strings and woodwinds. The hundred and fifty-fourth system (measures 914-919) features the strings and woodwinds. The hundred and fifty-fifth system (measures 920-925) shows the strings and woodwinds. The hundred and fifty-sixth system (measures 926-931) features the strings and woodwinds. The hundred and fifty-seventh system (measures 932-937) shows the strings and woodwinds. The hundred and fifty-eighth system (measures 938-943) features the strings and woodwinds. The hundred and fifty-ninth system (measures 944-949) shows the strings and woodwinds. The hundred and sixtieth system (measures 950-955) features the strings and woodwinds. The hundred and sixty-first system (measures 956-961) shows the strings and woodwinds. The hundred and sixty-second system (measures 962-967) features the strings and woodwinds. The hundred and sixty-third system (measures 968-973) shows the strings and woodwinds. The hundred and sixty-fourth system (measures 974-979) features the strings and woodwinds. The hundred and sixty-fifth system (measures 980-985) shows the strings and woodwinds. The hundred and sixty-sixth system (measures 986-991) features the strings and woodwinds. The hundred and sixty-seventh system (measures 992-997) shows the strings and woodwinds. The hundred and sixty-eighth system (measures 998-1003) features the strings and woodwinds. The hundred and sixty-ninth system (measures 1004-1009) shows the strings and woodwinds. The hundred and seventieth system (measures 1010-1015) features the strings and woodwinds. The hundred and seventy-first system (measures 1016-1021) shows the strings and woodwinds. The hundred and seventy-second system (measures 1022-1027) features the strings and woodwinds. The hundred and seventy-third system (measures 1028-1033) shows the strings and woodwinds. The hundred and seventy-fourth system (measures 1034-1039) features the strings and woodwinds. The hundred and seventy-fifth system (measures 1040-1045) shows the strings and woodwinds. The hundred and seventy-sixth system (measures 1046-1051) features the strings and woodwinds. The hundred and seventy-seventh system (measures 1052-1057) shows the strings and woodwinds. The hundred and seventy-eighth system (measures 1058-1063) features the strings and woodwinds. The hundred and seventy-ninth system (measures 1064-1069) shows the strings and woodwinds. The hundred and eightieth system (measures 1070-1075) features the strings and woodwinds. The hundred and eighty-first system (measures 1076-1081) shows the strings and woodwinds. The hundred and eighty-second system (measures 1082-1087) features the strings and woodwinds. The hundred and eighty-third system (measures 1088-1093) shows the strings and woodwinds. The hundred and eighty-fourth system (measures 1094-1099) features the strings and woodwinds. The hundred and eighty-fifth system (measures 1100-1105) shows the strings and woodwinds. The hundred and eighty-sixth system (measures 1106-1111) features the strings and woodwinds. The hundred and eighty-seventh system (measures 1112-1117) shows the strings and woodwinds. The hundred and eighty-eighth system (measures 1118-1123) features the strings and woodwinds. The hundred and eighty-ninth system (measures 1124-1129) shows the strings and woodwinds. The hundred and ninetieth system (measures 1130-1135) features the strings and woodwinds. The hundred and ninety-first system (measures 1136-1141) shows the strings and woodwinds. The hundred and ninety-second system (measures 1142-1147) features the strings and woodwinds. The hundred and ninety-third system (measures 1148-1153) shows the strings and woodwinds. The hundred and ninety-fourth system (measures 1154-1159) features the strings and woodwinds. The hundred and ninety-fifth system (measures 1160-1165) shows the strings and woodwinds. The hundred and ninety-sixth system (measures 1166-1171) features the strings and woodwinds. The hundred and ninety-seventh system (measures 1172-1177) shows the strings and woodwinds. The hundred and ninety-eighth system (measures 1178-1183) features the strings and woodwinds. The hundred and ninety-ninth system (measures 1184-1189) shows the strings and woodwinds. The hundredth system (measures 1190-1195) features the strings and woodwinds.

Приклад 52. «Симфонічні портрети», №5 «Що є істина?»

110

15
133

Fl.
Ob.
E. H.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn. & Tba.
Perc.
I
III
Vln. I
II
Vla.
Vc.
Cb.

Snare Drum (med.)
Wood Block (small)

p *f* *mf* *ff*

15
133

Приклад 52 а. «Симфонічні портрети», №5 «Що є істина?»

173 20

Fl.

Ob.

E. H.

Cl.

Bsn.

Hn

Tpt.

Tbn. & Tba.

Perc. IV

Glockenspiel

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

173 20

Приклад 53. О.Щетинський. «Ave Händel». Концертна п'єса для віолончелі та струнного оркестру

6 1 Г.П.

Vc. solo *mf*

I

Vn. II

las.

Vc.

Cb.

11 2

Vc. solo

I

Vn. II *pp*

Vlas. *sola mp* 6 3 3

Vc.

Cb.

Приклад 54. «Ave Händel»

75 10

Vc. solo *В.П.*

I Vn. *p*

II Vn. *p*

Vlas. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Приклад 55. «Ave Händel»

101 13 П.П.

Vc. solo *mf*

I Vn. *arco pp*

II Vn. *arco pp*

Vlas. *unis. arco pp*

Vc. *pizz. p*

Cb. *pp*

Приклад 57. «Ave Händel»

Vc. solo 233



Vc. solo 235



Vc. solo 238



Vc. solo 240



30

Vc. solo 243

unis. arco ord. *f agitato*

Vn. I unis. arco ord. *f agitato*

Vn. II unis. arco ord. *f agitato*

Vlas. unis. arco ord. *f agitato*

Vc. unis. arco ord. *f agitato*

Cb. ord. *f agitato*

ДОДАТОК Б

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Рудь Поліна. Контексти українського авангарду 60-х – 70-х років ХХ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2014. Вип. 40. С. 331-341.
2. Рудь П.В. Симфонія для мішаного хору а саррелла на слова Г. Сковороди “Узнай себе” Олександра Щетинського: оновлення української хорової традиції. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2016. № 6. С. 96-101.
3. Рудь П. Стильова парадигма творчості О. Щетинського (на прикладі твору “Земля Франца Йозефа”). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2017. Вип.46. С. 79-92.
4. Рудь П. Три фортепіанні сонати Валентина Сильвестрова: контекст становлення композиторського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. *Когнітивне музикознавство*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2017. Вип.47. С. 166-178.
5. Рудь П.В. «Симфонические портреты» Александра Щетинского: стилевой синтез поставангардного периода. *Музыкальное искусство в динамике художественных традиций: от фольклорных истоков к современной стилевой интеграции*. БГАМ, 2020. Вып.50. С. 130-140.
6. Polina Rud. Stylistic allusions in the composition “11 Etudes in the Form of Ancient Dances” by Victor Kosenko. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS)*. Volume 3, Issue 12, December 2020. P.97-100. URL : <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2020/12/K31297100.pdf>
7. Polina Rud. The developments of spiritual music traditions in Oleksandr Shchetynsky’s creative work. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS)*. Volume 4, Issue 7, Jule 2021. P.68-71. URL : <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/07/I476871.pdf>

Основні положення дослідження у формі усної доповіді

викладено на таких конференціях:

1. «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 04.02.2013 р.)
2. «Бароккові шифри світового мистецтва» (Харків, 03-04.10.2015 р.)
3. «Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації» (Київ, 31.10-01.11.2015 р.)
4. «Музичне мистецтво і культура: Захід – Схід» до 20-річчя Національної академії мистецтв України (Одеса, 05-07.12.2016 р.)
5. «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» до 100-річчя Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, 16.02.2017 р.)
6. «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність» (Одеса, 24-25.04.2017 р.)
7. «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва», ХНУМ імені І. П. Котляревського (Харків, 16.02.2018 р.)
8. «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, 22.02.2019 р.)
9. XXVIII міжнародні наукові читання пам'яті Л.С.Мухаринської (1906-1987 рр.) та міжнародний форум етнокультур, Білоруська державна академія музики (Мінськ, 1-5 квітня 2019 р.)
10. Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», ХДАК (Харків, 21-22 листопада 2019 р.)
11. «Музична комунікація в питаннях та відповідях», ХНУМ імені І. П. Котляревського (Харків, 14-16 січня 2021 р.).