

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ОНИЩЕНКО Катерина Миколаївна

УДК [78.036]:781.62:781.1

ДИСЕРТАЦІЯ

**ОСТИНАТО У МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ:
ПОНЯТТЯ, СПЕЦИФІКА, ФУНКЦІЇ**

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.

К. М. Онищенко

Науковий керівник **Жарков Олександр Миколайович**
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

Онищенко К. М. Остинато у музиці ХХ століття: поняття, специфіка, функції. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 Музичне мистецтво. – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури України, Київ, 2019.

Дисертація присвячена ролі остинато як чинника музичного процесу, узагальненню його основних ознак в контексті музики ХХ століття. Актуальність роботи обумовлена об'єктивною необхідністю дослідження остинато у його історичній та смисловій динаміці, вияву та категоризації його характерних рис як однієї з форм повторення у музиці ХХ століття.

Основний напрямок дослідження визначено специфікою остинато як складової музичної мови ХХ століття, широким розмаїттям форм його втілення, образною і семантичною багатозначністю, важливою роллю у системі музичних засобів ХХ століття.

Наукова новизна дисертації полягає у тому, що в ній уперше досліджено остинато як особлива система повторень, інтегрована у музику ХХ століття; представлені дефініції понять «повторення» та «остинато» через уточнення їх сутнісної специфіки у контексті музики ХХ століття; структуровані функції остинато як формотворчого засобу і естетико-семантичного прийому побудови музичного твору у музиці ХХ століття.

Отримали подальший розвиток теоретичні положення у сфері дослідження повторення як одного з основоположних принципів побудови музичного твору; вивчення остинато як окремого виду повторення у історико-діалектичному контексті; дослідження остинато як засобу побудови музичної форми.

Методологічну основу даної роботи становить комплексний, ширококонтекстний системний підхід до вивчення остинато. Використано

наступні методи дослідження: функціональний, пов'язаний з визначенням ролі остинато як конструктивного чинника; історико-типологічний, необхідний для порівняльного аналізу принципів використання остинато у різних історичних умовах; системний, що є підґрунтям для узагальнення теорії остинатності як музичного засобу ХХ століття. Ці наукові позиції розширюють можливості дослідження загальних тенденцій та індивідуальних особливостей композиторської творчості ХХ століття.

Теоретична концепція дослідження, яка визначається загальними тенденціями музичної творчості ХХ століття, ґрунтується на розумінні того, що у ХХ столітті остинато стало однією з головних ознак музичної творчості. Структурування у дисертації функцій остинато у контексті розвитку музики даного періоду дає змогу наблизитися до визначення його як цілісного явища у контексті сучасної музичної культури.

Для категоризації функцій остинато у музиці ХХ століття у процесі роботи постала необхідність побудови схеми еволюції принципу повторення як базового елемента музичного твору, який пройшов певні етапи історичного розвитку: від найпростіших проявів у архаїчних фольклорних пластах – до складних багатокомпонентних побудов у музиці ХХ століття.

У дисертації запропоновані визначення повторення і остинато. Повторення – послідовний виклад одного або декількох елементів музичної мови два або більше разів (у тому числі і після нового музичного матеріалу), який передусім має конструктивну (формотворчу) функцію.

Остинато до ХХ ст. – це ритмічна, або ритміко-інтонаційна побудова, яка повторюється протягом усього твору, і створює фактурне, ритмічне, інтонаційне та, у підсумку, динамічне та образно-семантичне протиріччя з іншим музичним матеріалом (одночасовий контраст, тип пасакалії). Остинато у ХХ столітті зберігає функції, викристалізовані на період ХVІІ століття, а також набуває самостійного значення як композиційно-драматургічний та формотворчий принцип побудови музичного твору, в

основі якого лежить повторення одного або декількох ритмічних або ритміко-інтонаційних комплексів з мінімізацією принципу контрасту. Драматургічний розвиток при цьому вибудовується переважно за рахунок динаміки, фактури, оркестрових тембрів.

У дисертації пропонується систематика принципу повторності у його історичній еволюції: метро-ритмічне, ритміко-інтонаційне, повторення у вертикальній площині (поліфонічні прийоми, пов'язані з повторенням), повторення на відстані та остинатне повторення, природа якого є принципово відмінною від попередніх різновидів. Робиться висновок, що вершиною цієї еволюції на момент XVII століття є остинатне повторення через яскраво виражену семантичну багатозначність, яка закладається через принцип одночасового контрасту як основи побудови остинатних форм. Музичний термін «остинато» починає фігурувати у теорії лише з XVIII століття: у музичному середовищі відбулося осмислення суті відповідного технічного прийому у порівнянні з іншими, а його використання набуло довільного, а не прикладного характеру. Остинато як складова музичної лексики передбачає певні умови для свого використання – символічність контексту, яскраво виражену асоціативність мислення.

Художня природа остинато принципово відрізняється від інших різновидів повторності, які мають прикладний або конструктивний генезис. Остинато – в епоху Бароко «впертий, витриманий» бас – навіть за логікою своєї назви повинен містити протиставлення, тому остинатна форма є виразником опозиції двох начал з провідною над конструктивною образно-семантичною функцією.

У XX столітті в зв'язку з безпрецедентним для історії музики ускладненням музичної мови остинато набуває нового значення. Сама форма варіацій на витриманий голос (найчастіше бас) хоч і залишається актуальним, але вже не є виключним напрямом, у якому остинатний повтор відіграє провідну роль. Здатність остинато до втілення складних

психологічних образів робить його надзвичайно затребуваним музикою ХХ століття і виводить на новий рівень використання.

Тлумачення певної системи повторів як остинатної виходить з аналізу двостороннього, взаємооберненого процесу. З одного боку, повторюваний другорядний у субординації компонентів музичного твору елемент (деталь фактури, акомпанементу, тощо) перетворюється на остинато, якщо має значення символу у даному конкретному творі. Подібне значення може сформуватися на будь-якому рівні музичної семантики: від рівня жанрових ознак до образно-асоціативної системи даного конкретного твору. З іншого боку, повторення, якщо воно не має прикладного, конструктивного значення, а виступає як засіб для додаткового привернення уваги до даної конкретної інтонації, ритму, тембру, інших музичних елементів, набуває характеру остинато у дослівному перекладі цього слова. Даний процес відбувається двома шляхами: 1) за рахунок посилення інформативності, а відтак і символізації конструктивного повтору; 2) неконструктивним повторенням окремих елементів.

Два способи утворення остинато як елемента музичної мови не є взаємовиключними. Особливо це стосується першого – процесу символізації: якщо вилучити з нього неприкладний повтор, то фактично це означає вилучення повтору взагалі, що апріорі є неможливим. Інша річ – повторення як спосіб семантизації музичного матеріалу: дана дія уже є елементом процесу утворення символу. Цей процес можна охарактеризувати через структуралістське поняття коннотації, коли повтор як конструктивний елемент побудови музичного твору, інформативно збагачуючись двома вищеописаними шляхами, перетворюється на остинато.

У процесі виконання дослідження було виділено чотири основні функції остинато у музичній практиці ХХ століття.

1. Одночасовий контраст: остинато – витриманий голос у поліфонічній (або поліфонізованій) фактурі. Одночасовий контраст, генезис

якого в музиці Бароко, зокрема, пасакаліях, репрезентує концепцію одночасного розгортання протилежностей і, так чи інакше, пов'язаний з поліфонічним (або поліфонізованим) викладом музичного матеріалу. Якщо тип фактури при цьому не поліфонічний, то остинатність окремого елемента веде до її поліфонізації через полісемантичність, поліфонію смислів. Одночасовий контраст завжди диктує тематичну значущість остинатного елемента (елементів).

2. Функція носія ідеї руху (ритмоенергії). 3. Функція носія ідеї статичності. Статика фактично є зворотнім боком руху. Звукокомплекси, що репрезентують ідею ритмоенергії та статичності, за своєю сутністю наближаються до репетитивності і демонструють узагальненість, інтегрованість структури і семантики музичного об'єкта. Примітно, що за зовнішніми, конструктивними принципами остинатні побудови, які є носіями статичності і ритмоенергії, – є подібними, і відрізняються лише темпом і динамічним профілем.

4. Репетитивність. Цей прояв є не лише провідником ідеології мінімалізму як музичного напрямку, а також має значення у культурологічному контексті, символізуючи звернення до одного з прасмислів повторності – магічно-релігійного начала. Таким чином, репетитивне остинато є основою музики, яка виходить за межі музичного твору для слухання і декларує наближення до дійства. Це з'єднує остинато з первісними організуючими функціями повторення, притаманними фольклорній традиції, що і декларували свого часу композитори-мінімалісти.

Узагальнені нами способи буття остинато є способами акцентуації, а не розділення. На практиці вони зазвичай взаємодіють.

Аналітична апробація сформульованих теоретичних положень показала, що остинатність здебільшого переважає у творах (або їх частинах) де є прихований смисл, семантична глибина та багатосаровість. Як правило, композитори закладають в остинатні фігури послання, яке багаторазово

повторюється, інформацію несе сам факт остинатного (упертого) повторення. Важливим також є спосіб взаємодії неостинатних елементів з остинатними.

З цих позицій означений у дисертації напрям є перспективним з точки зору вивчення музики як величного явища у духовній культурі людства. Парадоксально, але у XX і XXI століттях повторення, скинувши свої семантичні та культурологічні нашарування, повернулося у своєму первісному, магічно-релігійному та ритмо-організуючому елементі у різних формах джазу і поп-музики. Цілком свідому функцію дійства перебрав на себе також мінімалізм, наближаючись цим родом використання музичного повторення до популярної культури.

Остинато, на відміну від повтору – нестереотипне явище, тому у музиці XX століття будь-який повтор, що не є провідником жанрової або конструктивної атрибуції, за своїм лексико-семантичним значенням наближається до остинато.

Ключові слова: остинато, повторення, музика XX століття, одночасовий контраст, рух, статика, репетитивність.

SUMMARY

Onyshchenko K. M. Ostinato in the music of the 20th century: notions, specifics, functions. – Qualification scientific work as a manuscript.

Dissertation for getting the degree of candidate of art criticism, speciality 17.00.03 Music art. – National Tchaikovsky Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2019.

The dissertation is devoted to the role of ostinato as a factor of the musical process, the generalization of its main features in the context of music of the 20th century. The relevance of the work is due to the objective need to study ostinato in its historical and semantic dynamics and identification of its characteristics as one of the forms of repetition in the music of the 20th century.

The main direction of the research is determined by the specifics of ostinato as a component of the musical language of the 20th century, wide variety of forms of its implementation, figurative polysemy, and its important role in the system of musical methods of the 20th century.

The scientific novelty of the thesis is that it first studies: ostinato as a special system of repetitions, integrated into the music of the 20th century; definitions of the concepts of «repetition» and «ostinato» due to clarification of their essential specifics in the context of the music of the 20th century; structured functions of ostinato as a formation tool and aesthetic-semantic method of the construction of a musical work in the music of the 20th century.

The theoretical concepts of study of repetition as one of the fundamental principles of musical composition have been further developed as well as the study of ostinato as a separate type of repetition in the historical-dialectical context; the study of ostinato as a formation tool of the musical form.

The methodological basis of this research is the comprehensive, wide contextual systematic approach to the study of ostinato. The following research methods are used: functional, associated with the determination of the role of

ostinato as a constructive factor; historical-typological, necessary for a comparative analysis of the principles of use of ostinato in various historical conditions; systemic, which is the basis for generalization of the ostinato theory as a musical method of the 20th century. These scientific positions expand the possibilities of studying the general tendencies and individual features of composing creativity of the 20th century.

The theoretical concept of the research is determined by the general music trends of the 20th century and is based on the understanding that in the 20th century ostinato became one of the main signs of musical creativity. The functions of ostinato in the context of the development of music of this period, structured in the thesis, allow us to define it as an integral phenomenon in the context of contemporary musical culture.

In order to categorize the functions of ostinato in the music of the 20th century, it is necessary to create the evolution scheme of the repetition as a basic element of a musical work, which has undergone certain stages of historical development: from the simplest manifestations in archaic folklore strata – to complex multi-component constructions in the music of the 20th century.

The dissertation defines repetition and ostinato. Repetition is a sequence of one or more elements of the musical language presented two or more times (also after a new musical material), which primarily has a constructive (forming) function.

Till the 20th century, ostinato was a rhythmic or rhythmic and intonation construction repeated throughout the entire work that created a texture, rhythmic, intonation and, eventually, dynamic and figuratively-semantic contradiction with another musical material (simultaneous contrast, type of passacaglia). In the 20th century, ostinato retains the functions, formed during the 17th century, and also acquires independent significance as a dramaturgic and formative principle of musical composition based on repetition of one or several rhythmic or rhythmic and intonation complexes with minimization of the principle of contrast.

Dramaturgic development in this context is possible mainly due to dynamics, texture, and orchestral timbre.

The dissertation provides system of the principle of repetition in its historical evolution: metro-rhythmic, rhythmic and intonation, repetition in the vertical structure (polyphonic techniques associated with repetition), repetition at a distance and ostinato, the nature of which is fundamentally different from the mentioned types. The conclusion is made that the ultimate stage of this evolution in the 17th century is an ostinato due to the pronounced polysemy founded on the principle of simultaneous contrast as the basis for the construction of the ostinato figures. The term «ostinato» first occurs in music theory only in the 18th century. Since then, the use of ostinato gained arbitrary rather than applied character in the musical environment. Ostinato as a component of the musical language provides certain conditions for its use— the symbolism of the context, the pronounced associativity of thinking.

The artistic nature of ostinato is fundamentally different from other types of repetition that have an applied or constructive genesis. The authentic meaning of ostinato – «stubborn, sustained»—shows its innate contradiction. So, ostinato figure is an expression of the opposition of two beginnings, where figurative-semantic function overcomes the constructive one.

In the 20th century, ostinato gets a new meaning due to complication of the musical language, remarkable for the music history. The ability of ostinato to implement complex psychological images makes it extremely popular in music of the 20th century and brings it to a new level of use in musical composition.

The interpretation of a certain system of repetitions as ostinato is based on the analysis of a two-way, interrelated process. On the one hand, in the subordination of the components of a musical work, the repeated secondary element (detail of texture, accompaniment, etc.) turns into ostinato, if it has the meaning of the symbol in this particular work. A similar meaning can be formed at any level of musical semantics: from the level of genre features to the figurative-associative

system of this musical work. On the other hand, repetition, if it has no applied, constructive meaning, and acts as a means to draw further attention to this exact intonation, rhythm, timbre, and other musical elements, acquires the character of ostinato in the literal translation of this word. This may happen in two ways: 1) by increasing the information content, and hence the symbolization of constructive repetition; 2) by non-constructive repetition of individual elements.

The ostinato can be created as an element of musical language using two different methods that aren't mutually exclusive. This is especially true for the first method – the process of symbolization, where the removing of unnecessary (unapplied) repetition from ostinato, in fact, means removing the repetition in general, which is a priori impossible. Second method presents repetition as enhancement of the particular meaning of the musical material, where action is already an element of the process of creating symbol. This process can be characterized through the notion of connotation, when the repetition as a constructive element of the musical composition turns into ostinato.

During this research, four main functions of ostinato in the musical practice of the 20th century were singled out.

1. Simultaneous contrast. Ostinato is a sustained voice in a polyphonic texture. The simultaneous contrast, developed in the music of Baroque period, in particular passacaglia, represents the concept of simultaneous deployment of opposites and, in one way or another, is associated with polyphonic presentation of musical material. If the texture is not polyphonic, the ostinato of the individual element leads to its polyphony through the polysemy, polyphony of meanings. The simultaneous contrast always dictates the thematic significance of the ostinatofigure (figures).

2. Bearer of the idea of movement (rhythm energy). 3. Bearer of the idea of statics. In fact, statics is an opposite of movement. Sound complexes that represent the idea of rhythm energy and statics, by their very nature, are approaching ostinato and demonstrate the generalization, integration of the structure and

semantics of the musical object. Note that the ostinato figures are the bearers of static and rhythmic energy according to their external, constructive principles. Also, they are similar, and differ only in tempo and dynamic profile.

4. Repetitiveness, wishes not only a conductor of minimalist ideology as a musical direction, but also has a significant value in the cultural context, symbolizing appeal to one of the magic-religious principles. Thus, ostinato forms the core of music, which exceeds the acoustic limitations of the musical composition and approach the action. It connects ostinato with the original organizing functions of repetition inherent in folk tradition, declared by the minimalist composers.

Use of ostinato, offered in our research, presents the methods of accentuation, not separation. In practice, they usually interact.

Analytical approbation of the formulated theoretical propositions has shown that ostinato mainly prevail in the works (or their parts) with hidden meaning, semantic depth and multilayer structure. Usually, the composers put in the ostinato figures some message, which is repeated frequently; the very fact of the ostinato (obstinate, stubborn) repetition transmits the information. Also, the way of interaction ostinato and non-ostinato elements is very important.

From these positions, the research direction, identified in the dissertation, is perspective for studying music as a great phenomenon in the spiritual culture of mankind. Paradoxically, in the 20th and 21st centuries, repetitions lose their semantic and culturological layers and return to its original, magical-religious and rhythm-organizing element in various forms of jazz and pop music. Also, the minimalism adopted function of the action, approaching by this kind of use of musical repetition to modern popular culture.

Ostinato, unlike repetition, is a non-stereotypic phenomenon; therefore, in the music of the 20th century, any repetition, which is not a conductor of genre or constructive attribution, in its lexical-semantic meaning is close to ostinato.

Keywords: ostinato, repetition, music of the 20th century, simultaneous contrast, movement, statics, repetitiveness.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Онищенко К. М. Остінатна повторність у контексті історичної діалектики музичної культури ХХ століття // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2008. Вип. 13. С. 199–206.
2. Онищенко К. М. Остінатність у контексті драматургії симфонічного руху. Пасифік 231 А. Онеггера // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 104 : Драматургічна організація музичного твору. С. 71–80.
3. Онищенко К. М. Остінато та остінатність у системі процесів музичної діяльності ХХ століття // Актуальні проблеми історії, теорії і практики художньої культури : зб. наук. праць. Вип. ХХ. Київ : Міленіум, 2008. С. 147–154.
4. Онищенко К. М. Остінато як провідник ідейно-інформаційних складових музики ХХ століття // Теоретичні та практичні питання культурології : збірник наукових статей. Вип. ХХV. Ч. ІІІ. Мелітополь : Сана, 2008. С. 52–60.
5. Онищенко К. М. Остінато як різновид повтору: історико-теоретичні аспекти функціонування // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. №1 (19). 2008. С. 8–13.
6. Онищенко К. М. Остінато як лексико-семантична парадигма музики ХХ століття // East European Scientific Journal Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe. Warsaw, 2018. №4 (32). Part 2. P. 32–38.

ЗМІСТ

Вступ.....	16
РОЗДІЛ 1. Остинато як об’єкт дослідження музичної науки.....	23
1.1. Роль остинато у систематиці музичних форм.....	25
1.2. Остинатність у контексті індивідуального композиторського мислення ХХ століття	34
1.3. Історико-теоретичні та культурологічні засади вивчення остинатності.....	40
1.4. Мініمالізм як естетико-стильова парадигма.....	49
Висновки до 1 розділу.....	54
РОЗДІЛ 2. Остинато і його тлумачення в різних історичних умовах.....	57
2.1. Формування остинато як різновиду принципу повторності.....	57
2.2. Остинато як складова музичної лексики (від Бароко до початку ХХ століття).....	70
2.3. Актуалізація остинато у контексті світоглядних тенденцій музики ХХ століття.....	77
Висновки до 2 розділу	83
РОЗДІЛ 3. Специфіка остинато у музиці ХХ століття	86
3.1. Роль остинато у формуванні семантики музичного процесу	86
3.2. Остинато як лексико-семантична парадигма ХХ століття.....	100
Висновки до 3 розділу.....	116
РОЗДІЛ 4. Функціонування остинато в умовах музичної культури ХХ століття.....	119
4.1. Остинато у синтезі з іншими музичними формами.....	119
4.2. Остинато як основоположний принцип будови музичного твору.....	130
Висновки до 4 розділу.....	168
ВИСНОВКИ.....	170
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	174
ДОДАТКИ	194

ВСТУП

Остинато є однією з типових ознак музики ХХ століття. Воно надзвичайно поширене і до сьогодні як основа побудови форми, засіб музичної виразності, естетичний чинник. Не зважаючи на сучасне розшарування музичної культури за мовними, стильовими, естетичними ознаками, остинато залишається універсальним засобом, зустрічаючись у найрізноманітніших формах музичної композиції.

Складність проблеми остинатності полягає у її простоті. Елементарна структура остинато є водночас і ключем до осягнення його природи та властивостей, і каменем спотикання на цьому шляху. Заслужують на вивчення причини, завдяки яким ми вирізняємо остинато як щось особливе у безмежжі музичних повторень. З цієї проблеми випливає необхідність виведення методології відділення, вирізнення остинато з різновидів повторення. Особливо необхідним це постає в контексті вивчення музики ХХ століття, де використання остинатності набуло великого різноманіття нових втілень.

Актуальність теми. Проблема остинатності в музиці викликає постійний інтерес як у вітчизняній, так і у західній музичній науці. Особливо актуальною вона стає у ХХ столітті, коли окремі елементи музичної форми та чинники розвитку музичного процесу набувають самостійного значення. Функціонуючи здебільшого як особливість форми варіацій на basso ostinato в музиці попередніх епох, у ХХ столітті остинато перетворюється на одну з головних ознак музичної творчості. Об'єктивна необхідність дослідження остинато у його історичній та смисловій динаміці, вияву його характерних рис як одного з різновидів повторення у музиці ХХ століття, зумовили формування проблемного поля дисертації.

У ХХ столітті, у зв'язку із зміною естетичних критеріїв, ускладненням музичної мови, змінюються сутність і функції остинато, розширюється жанрова і стильова палітра творів, у яких остинато повторення музичного матеріалу відіграє провідну роль.

Пропоноване дослідження присвячене проблемі остинатності в музиці ХХ століття, воно спрямоване на узагальнення ролі остинато як чинника музичного розвитку в контексті музики ХХ століття.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Робота відповідає темі № 19 «Актуальні проблеми сучасного теоретичного музикознавства» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ імені П. І. Чайковського. Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради 01 червня 2018 року (протокол № 10).

Мета дисертаційного дослідження полягає у аналізі остинато у музиці ХХ століття, виявленні його специфіки і функцій.

Відповідно до визначеної мети в роботі поставлені наступні завдання:

- диференціація понять остинато та повторення на сучасному етапі музикознавства;
- визначення специфіки остинато як трансформації принципу повторності в музично-історичному контексті ХХ століття;
- структурування функцій остинато як конструктивно-семантичної складової музичного твору у ХХ столітті;
- аналітичне обґрунтування сформульованих теоретичних положень у музичних творах композиторів ХХ століття.

Об'єктом дослідження є остинато як музичне явище і теоретичне поняття в історичній динаміці музики ХХ століття.

Предметом є особливості функціонування остинато у музичних творах ХХ століття.

Матеріал дослідження. Аналітичний матеріал для дисертації добирався з метою висвітлення різноманітних втілень остинато у композиторській творчості ХХ століття.

Музичні твори проаналізовано з позицій функціонування у них остинато, а також зроблено висновки згідно диференціації, запропонованої у даній роботі.

Це твори, у яких остинато як принцип організації виступає у синтезі з іншими формами (фортепіанні сонати С. Прокоф'єва, Концерт для віолончелі з оркестром М. Скорока, Чакона для фортепіано С. Губайдуліної) і твори, де різного роду остинатність є домінуючим прийомом («Пасифік-231» А. Онеггера, «Завод» О. Мосолова, «Музика для фортепіано» О. Гугеля, «Ой, у мого брата» з циклу «5 обробок народних пісень» М. Коляди, «У руїнах» із циклу «Симфонічні фрески» Л. Грабовського, «Весело на душі» («Передзвони») В. Гавриліна, «Vortex Temporum» Ж. Грізе.

У процесі дослідження було запропоновано дефініції повторення та остинатності, побудову історико-діалектичної концепції остинато, тому матеріалом дисертації також стали музикознавчі роботи М. Арановського [11], Б. Асаф'єва [15], А. Іваницького [79], С. Скребкова [177], L. Schnapper [214–218], у яких розглядається повторність та остинатність як один з основних чинників музичного мислення у музиці різних епох та стилів.

Теоретична база дисертації. В ході виконання дослідження виникла потреба широкого контексту, тому теоретичною базою є музикознавча література відразу декількох напрямів. У галузі вивчення остинато як засобу побудови музичної форми відправними стали роботи І. Алексєєвої [3–7], Т. Генової [37], Г. Григор'євої [45], В. Задерацького [70], Г. Задніпровської [73], Т. Кюрегян [100], М. Левандо [102], В. Протопопова [155], Ю. Холопова [193, 194], В. Холопової [197], В. Цукермана [204, 205].

У роботах Г. Абдулліної [1], В. Блока [29], В. Бобровського [31], Л. Грисенко [47], В. Задерацького [71, 72], Н. Ржавінської [162] остинато розглядається в контексті індивідуального композиторського мислення.

Необхідність розгляду повторення як фундаментального принципу побудови музики обумовила звернення до робіт М. Арановського [10–12], Б. Асаф'єва [15, 16], В. Медушевського [121–123], Є. Назайкінського [135, 136], С. Скребкова [177].

З метою широкого охоплення історичних та теоретичних аспектів на різних етапах роботи залучалися праці Н. Герасимової-Персидської [38–40], Л. Гервер [41], Н. Горюхіної [42–44], Д. Житомирського [69], М. Кагана [82], В. Конен [88–92], Т. Ліванової [109–112], М. Лобанової [113, 114], Л. Мельник [125], М. Михайлова [126], Л. Нікітіної [137], В. Протопопова [156, 157], Г. Рімана [163], Т. Чередніченко [202].

При виконанні аналітичної роботи важливими стали дослідження, присвячені творчості композиторів, твори яких розглядалися: І. Барсової [21–23], Г. Виноградова [33], В. Дельсона [19], Л. Кияновської [84], Г. Кромм [97], О. Кушнірук [98], Ю. Малишева [116], І. Мартинова [119, 120], С. Павчинського [147], Л. Рапопорт [160], М. Сабініної [169], А. Тевосяна [188], А. Цукера [199], А. Шнітке [206], Ж. Байє (J. Baillet) [211].

З огляду поставленої у даній роботі мети та завдань, при її виконанні особливо важливого значення набули роботи, у яких висвітлено різні аспекти естетики, формотворення, жанрових і стильових особливостей, техніки композиції у музичній творчості ХХ століття. Це дослідження К. Байєра [19], Л. Березовчук [27], Я. Губанова [50], Г. Дауноравічене [55], Е. Денисова [57–59], О. Єршової [65], Т. Золозової [77], М. Катунян [83], Ц. Когоутека [86], Т. Кюрегян [99], П. Поспелова [154], С. Савенко [170–172], А. Соколова [179, 180], М. Старчеус [182], М. Тараканова [187], Д. Шутка [207], О. Щербакової [208].

У вітчизняному музикознавстві історично склалася багатовимірність понять остинато та остинатності. Остинато та остинатність можливо називати: принципом, методом, чинником (фактором) музичного розвитку (процесу); музичним засобом, елементом музичної мови, засобом побудови форми, музичним прийомом, особливою системою повторень, засобом музичної виразності; існує також визначення «остинатна техніка» – і це далеко не повний перелік. Тим не менше, термінологічна варіативність не вносить протиріччя у розуміння сутності явища, тому у процесі викладу ми не робимо постійних уточнень щодо вживання тотожних (синонімічних) понять. Це дозволяє термінологічно не переобтяжувати текст роботи та більш цілеспрямовано зосередитися на сутнісних характеристиках обраного для дослідження об'єкту.

Методи дослідження:

- функціональний, пов'язаний з визначенням ролі остинато як конструктивного чинника;
- історико-типологічний, необхідний для порівняльного аналізу принципів використання остинато у різних історичних умовах;
- системний, що є підґрунтям для узагальнення теорії остинатності як музичного засобу;
- стильового та порівняльного аналізу.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що:

вперше :

- розглянуто специфіку остинато як системи повторень в музиці ХХ століття, виявлено його конструктивні та семантичні особливості;
- обґрунтована диференціація понять «повторення» та «остинато» через визначення сутнісної специфіки кожного з них у контексті музики ХХ століття;
- структуровані функції остинато як формотворчого засобу і естетико-семантичного прийому в музиці ХХ століття.

отримали подальший розвиток:

- теоретичні положення у сфері вивчення принципу повторення як одного з основних принципів побудови музичного твору;
- питання становлення остинато як окремого виду повторення у контексті історичного розвитку;
- дослідження остинато як засобу побудови музичної форми.

Практичне значення одержаних результатів. Одержані результати дослідження сприятимуть подальшому поглибленому вивченню остинатності як одного з важливих музичних засобів та можуть бути використані в курсах аналізу музичних творів, історії музики, теоретичних проблем музики ХХ століття, музичної естетики.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні положення дисертації було викладено у доповідях на IV Всеукраїнській конференції «Молоді музикознавці України» (Київ, 2002), III міжнародній науково-практичній конференції «Динаміка наукових досліджень» (Дніпропетровськ, 2004), Міжнародній науково-практичній конференції «Дні науки '2005» (Дніпропетровськ, 2005), Всеукраїнській конференції «Драматургічна організація музичного твору» (Київ, 2011), Міжнародній науково-теоретичній конференції до 100-річчя від дня народження Н. О. Горюхіної «Теорія музики як процес: історія, проблеми, інновації» (м. Київ, 2018).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у шести статтях, з них п'ять опубліковано у фахових виданнях, затверджених МОН України, одна стаття – в іноземному виданні.

Структура та обсяг дисертації зумовлена логікою розкриття теми та складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаної літератури та джерел (218 позицій, з них 8 іноземними мовами) та додатків. Загальний обсяг роботи – 199 сторінок, з них основного тексту – 157 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ОСТИНАТО ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ НАУКИ

Остинато належить до музичних засобів, який стабільно не полишає поле зору наукових інтересів як вітчизняного, так і зарубіжного музикознавства уже багато років. Це стосується вивчення особливостей втілення остинато у композиторській творчості різних епох і стилів: від Бароко до сучасності. Проблема остинатності розглядається у різних ракурсах: як основа побудови форми (як у її конструктивному, так і семантичному аспектах), як потужний виразний засіб; наявні також дослідження сприйняття остинатних творів через експериментальні методи. Велика кількість робіт присвячена індивідуальним прочитанням остинатності різними композиторами.

Інтерес до проблеми остинато у музикознавстві не послаблювався на різних етапах його розвитку. Це стосується, наприклад, тенденції, що була помітною у музикознавчій літературі ще донедавна, а саме перегляду засадничих основ музичної науки з позицій наукових методів семіотики та структурної лінгвістики, яка відбувалася протягом декількох десятиліть наприкінці ХХ – початку ХХІ століття. І тим не менше, опанування музикознавчою наукою процесів сьогодення та недалекого минулого неминує породжує переосмислення явищ музичних явищ, які завжди здавалися аксіомами. Відсутність однастайності, цілісності поглядів на такі явища обумовлює нагромадження великої кількості додаткових уточнень та індивідуальних тлумачень, зокрема, щодо остинато. Час від часу це породжує необхідність окреслення сфери його застосування у відносно певних умовах.

Стабільний інтерес до остинато у його різноманітних проявах і контекстах показує, що існуючі уявлення про цей музичний засіб не задовольняють професійні потреби музикознавчої науки.

У даному розділі дослідження дається огляд літератури з питань використання остинато та остинатності у музичній практиці ХХ століття та робиться спроба окреслення «проблемних зон» у цій сфері. Він також має на меті також показ деяких особливостей функціонування термінів «остинато» («остинатність»), що при подальшій побудові нашої наукової концепції дозволить не переобтяжувати текст зайвими уточненнями.

Перед викладенням основних аспектів сьогоdnішнього стану функціонування поняття остинато у музикознавчій літературі, необхідно сказати про специфіку його значення.

Проблема остинатності у музикознавстві тримається дещо осібно. Причина такої відокремленості (при зовнішній простоті та елементарності явища) з нашого погляду полягає у тому, що смислове наповнення поняття «остинато» балансує на межі теорії та естетики. Остинато як музикознавчий термін діалектично поєднує у собі з одного боку, пряму вказівку на технологію втілення – багаторазовий повтор, з іншого – художньо-естетичну характеристику – «впертий», «витриманий». Звідси випливає, що термін «остинато» дійшов до нашого часу як елемент понятійного апарату ХVІІ – ХVІІІ століття, коли, наприклад, визначення темпу означало не лише швидкість, але й характер виконання (як, наприклад, «алегро», поняття, що на сьогодні означає лише темп, але свого часу тлумачилося як "швидко, весело"). Таке балансування на межі теорії та естетики зробило остинато поняттям «незручним» для музичної науки у тому вигляді, який вона мала ще декілька десятиліть тому. Традиційна замкнутість кожної окремої галузі робила досить проблемним комплексне осягнення остинато як цілісного явища у всіх його аспектах.

Але наука завжди прагне до узагальнення, яке не є можливим без розширення погляду на її предмет. Тому очевидно, що зважаючи на синтетичну природу остинато як музичного явища, таке розширення буде відбуватися за рахунок «семантизації» теорії, «впровадження» у сферу

«чистої теорії» категорій, що апелюють до асоціативного мислення, музичного сприйняття, тощо. Саме на цьому аспекті вивчення остинато ми прагнемо акцентувати увагу у даному розділі роботи, оскільки побудова подальших теоретичних положень остинато як чинника музичного процесу буде здійснюватися за рахунок поєднання двох діалектично пов'язаних складових цього явища – теоретичної та естетико-семантичної. Як буде видно з подальшого огляду, історична пам'ять терміну неухильно спонукає дослідників теоретичних аспектів функціонування остинато до виходів на естетико-семантичні та історико-діалектичні умови втілення остинато, розгляду його перш за все як носія певного ідейно-сміслового комплексу.

1.1. Роль остинато у систематиці музичних форм

Як ми вже наголошували вище, більшість досліджень остинато, у тому числі і в музиці ХХ століття мають теоретичну спрямованість і зосереджується в основному на особливостях будови остинатної форми. Оскільки історично так склалося, що для музичної науки остинато у першу чергу мало саме формотворче значення, це, очевидно, є закономірним. Однак, вивчаючи роботи з даного питання (включно з відповідними розділами в підручниках та навчальних посібниках), помічаємо, що аналіз остинато як формотворчого засобу виходить за межі суто теоретичного виміру. При беззаперечно домінуючому теоретичному підході завжди окреслюються (або частково висвітлюються) можливості, значення, семантика остинато як потужного засобу *художньо-естетичного* впливу. Ця тенденція яскраво простежується у роботах теоретичного характеру, з чітко означеною метою аналізу остинато як засобу побудови форми.

Посібник В. Цукермана «Варіаційна форма» у §8 «Варіації на витриманий бас» містить цілий підпараграф під назвою «Художні можливості basso-ostinato» [200, с. 118–120], а у §9 «Варіації на витриману мелодію» – підпараграф «Художній ефект остинатності» [200, с. 153–155].

Музикознавець неодноразово підкреслює важливість чинника художнього впливу старовинного *basso-ostinato*, ставить питання про його сприйняття, наголошуючи на особливостях психіки творців і слухачів того часу. Крім того, автор звертає увагу на принцип «одночасового контрасту» в босоостинатних формах [200, с. 118], не розвиваючи, проте думку про його значення в музичній практиці. Оцінюючи художній ефект сопрано-остинато, Цуккерман вказує на те, що «...«експресія незмінності», яка притаманна сопрано-остинато, має іншу сторону – урочистість, велич, втілення епічності, архаїки» [200, с. 153].

Велику увагу остинато як специфічному явищу саме для музики ХХ століття приділяє у своїх дослідженнях В. Задерацький. У своїй фундаментальній роботі – «Музична форма» [70] дослідник детально викладає особливості остинатних форм ХХ століття, всіляко акцентуючи при цьому значущість художнього змісту остинато. У роботі особливо підкреслюється роль остинато у втіленні одночасового контрасту як методу музичної драматургії, художній вплив якого створює чи не найважливішу передумову відродження жанру варіацій на *basso-ostinato* у ХХ столітті: «...досить важливий і універсальний принцип варіацій з *basso-ostinato*: прагнення форми до полісемантичної структури інтонаційного розгортання. Принцип «одночасового контрасту» (...) стає провідним і незаперечним. Більш того, це одна з найперспективніших передумов старовинної форми, яка отримала потужний розвиток у музиці ХХ століття» [70, с. 425]. І далі: «Остинатні голоси максимально об'єктивізовані. Це завжди абсолютне узагальнення, символ, знак понадособистісного ... У цьому поєднанні різних смислів прихований велетенський *симфонічний* потенціал форми" [там само]. Бачимо, що аналіз теоретичних аспектів форми породжує вихід на семантику, особливості художнього впливу остинато: незмінно дається уже згадана історична пам'ять терміну, його емоційна, естетична і сприйняттява складова.

Характеристика басоостинатних форм до ХХ століття показує, що не зважаючи на досить давнє походження, їх структура завжди була схильною до відходу від строгої канонічності незмінного повторення басового голосу. Так, наприклад, роль остинатної фігури в межах форми на *basso-ostinato* відрізнялася в залежності від характеру її експонування – з гармонією або без. «Два названі різновиди експонування теми породжують два різновиди варіацій з *basso-ostinato*». Перша передбачала перемінність функцій *ostinato* (переходи від інтонаційно-провідного до конструктивно-провідного значення і навпаки). Друга з самого початку представляє *basso-ostinato* вже не у вигляді тематичного рельєфу, а у вигляді центрального елемента, прихованого у структурі тканини і виступаючого у ролі регулятора гармонічної і контрапунктичної системи форми» [70, с. 419–420]. При розділенні басоостинатних форм ХХ століття на два типи [70, с. 429] музикознавець знову відходить від строгих теоретичних критеріїв, поділяючи такі форми на 2 типи за типом динамічного розгортання: динамічно статичну [70, с. 432–436] та динамічно векторну [70, с. 440–441].

Аналізуючи остинатний тематизм у музиці ХХ століття і його передумови у музиці більш ранніх епох, В. Задерацький часто залучає у якості характеристичних параметрів художні особливості остинато: «Очевидним є ... відхід від традиційного лаконізму і переключення жанрової природи теми у *декламаційність*. Передумови декламаційності завжди містилися у остинатних темах пасакалій. ... Разом з тим *ostinato* не пориває з традицією мотивної повторності і пластикою стриманого крокування» [70, с. 424–425]. Часто використовуються терміни, значення яких знаходиться на межі теорії і естетики: «ідея ритмоостинатності» [70, с. 441], «ефект остинатності» [70, с. 443], ««образ» остинатності» [70, с. 462], «остинатне обертання» [70, с. 419], «ідея остинатності» [70, с. 469], тощо.

В. Холопова у своїй роботі «Форми музичних творів» [197] наводить досить стислий аналіз історичного розвитку та значення басоостинатних

форм, проте зачіпає декілька важливих чинників їх розвитку. Це, зокрема, важливість форми варіацій на *basso-ostinato* з точки зору їх ролі у еволюції європейського музичного мистецтва. «В епоху бароко їх існування було пов'язане з культивуванням басу – практика *basso-continuo*, вчення про генерал-бас, також – з поліфонічним мисленням» [197, с. 129]. «Форма варіацій на остинатний бас заснована і на гармонічних, і на поліфонічних принципах розвитку» [197, с. 131].

Характеризуючи особливості витриманого басового тематизму з позицій музичної риторики, В. Холопова наводить приклади остинатних тем пасакалій та чакон не лише періоду розквіту форми варіацій на витриманий бас (XVII – XVIII ст.), а й XX століття, від Пахельбеля до Шостаковича [197, с. 129–130]. Такий масштабний історичний розріз доводить жанрову стабільність пасакалії та чакони, незмінний семантичний контекст їх жанру та форми.

В. Холопова підкреслює важливість музично-риторичних фігур та інших семантичних зворотів у фактурі варіацій на *basso-ostinato* XVII–XVIII століть [197, с. 131]. Так, відома Пасакалія *c-moll* Й. С. Баха (окрім самої по собі символічної босоостинатної теми) насичена риторичними фігурами, які, за словами Холопової, в процесі розгортання музичної форми послідовно передають загальний зміст та музичну символіку «Страстей за Матфеєм» [197, с. 131–134]. «Емблематичне мислення Баха посилює могутність його музичної мови, перетворюючи форму варіацій на *basso-ostinato* на органні Пасіони» [197, с. 134].

На відміну від аналогічного посібника В. Задерацького, робота В. Холопової не висвітлює способів побутування остинато за межами традиційно босоостинатних жанрів пасакалії і чакони. Наводиться лише короткий огляд творів, основним формотворчим засобом яких є *basso-ostinato* та коротко аналізується Пасакалія *f-moll* з Першого скрипкового концерту Д. Шостаковича. Основну особливість босоостинатних форм XX століття

автор визначає так: «Відродження варіацій на остинатний бас у ХХ столітті в умовах гіпертрофованого полімелодизму змінило їх внутрішню організацію» [197, с. 136].

Проблема жанрової природи, тематизму та форми остинатних варіацій завжди були об'єктом інтересу для музикознавців, розглядалися у різних ракурсах. У музикознавчих дослідженнях різних періодів були вказівки на певні прогалини щодо історії остинатних форм. Так, В. Протопопов звертає увагу на те, що походження остинатних форм варіацій ще не достатньо з'ясоване [157, с. 76]. Невідомі причини трансформації образної сфери пасакалії і чакони, що складають жанрову основу для втілення остинатних варіацій ХХ століття при переході з народного середовища в жанрову систему професійної музики. Привертають увагу протиріччя даного процесу. Пасакалія і чакона, які в композиторській практиці ХVI – ХVII століття набувають урочисто-траурних рис, у народному середовищі були відповідно: піснею для супроводу роз'їзду гостей зі свята, спорідненою до вільянсіко та жвавим іспанським танцем у супроводі кастаньєт [133, т.4, стб. 198, т. 6, стб. 189; 134, с. 370, 383].

Робота, що містить спробу узагальнення використання остинато у музиці ХХ століття – стаття М. Левандо «Про остинатність у музиці ХХ століття» [102]. М. Левандо підкреслює, що поняття «остинатність» залишається не зовсім ясним [102, с. 66] і наголошує на естетичній складовій остинато як музичного явища: «У перекладі *ostinato* означає «упертий, наполегливий», цим підкреслюється, що в основі явища лежить емоційний фактор, пов'язаний зі сприйняттям, а не з аналізом музики» [там само]. Враховуючи цей ракурс, дослідниця узагальнює три варіанти традиційного тлумачення поняття остинатності, які закріпилися у музикознавчій літературі з проблем музики ХХ століття.

1. Остинатність як втілення естетичної категорії первісності, дикості в результаті поширення в музиці ХХ століття відповідної образності.

2. Остинатність як один з загальних принципів музичної драматургії, що продовжує концепцію С. Скребкова (викладену ним у фундаментальній праці «Художні принципи музичних стилів» [177]). Ця концепція ґрунтується на визначенні принципу остинатності як найпростішого закону викладення музичної думки.

3. Ототожнення остинатності і багаторазової повторності в окремих епізодичних випадках.

М. Левандо проводить критичний аналіз перелічених тлумачень, вказуючи на їх безсистемність. Не заперечуючи зв'язок між остинатністю та варваризмами, музикознавець вказує на набагато ширші виразні можливості остинато, констатує при цьому, вони можуть бути і зовсім відсутніми (наприклад в етюдах). Автор статті вказує також на відсутність у С. Скребкова (через незавершеність книги, у якій викладена дана концепція остинатності) виходу на образно-емоційний зміст остинато та використання його в музиці ХХ століття. На думку автора, це породжує фрагментарність поглядів на остинато та розбіжності у його тлумаченні різними музикознавцями.

На вирішення вказаних проблем М. Левандо пропонує власне визначення остинато та свою класифікацію остинатних прийомів у музиці ХХ століття. Дослідниця пропонує тлумачити остинато як певний різновид тематизму, що виступає і як конкретний виразний матеріал з певною динамікою та колоритом, і як окремий випадок музичної мови з певною структурою. Через невеликий об'єм даної роботи дещо складно осягнути авторську класифікацію остинатних прийомів. Тим не менше, основні її критерії та положення досить ясні, і дозволяють у процесі їх узагальнення викласти деякі коментарії та заперечення. В статті М. Левандо наводиться класифікація остинато відповідно до двох принципів: за його роллю як тематичної одиниці та у залежності від виразних та структурних функцій.

Така класифікація видається занадто умовною через фактичну неможливість розмежування структурних та виразних функцій остинато.

Ми не розглядаємо узагальнення у роботі М. Левандо конструктивних (формотворчих) особливостей остинато та їх класифікації, оскільки ця лінія вивчення остинато вичерпно представлена у роботах В. Задерацького, які розглядалися вище. Розроблені ним напрямки аналізу форм з бассо- та сопрано-остинато, а також поняття, критерії та дефініції стосовно поліостинатних форм звільняють нас від необхідності аналізу суто теоретичних аспектів дослідження М. Левандо. Зупинимося на невирішених тут аспектах проблеми, а саме на питанні виразно-семантичних чинників остинатності, їх співвідношенні та впливі на формоутворюючі.

Робота М. Левандо безумовно, містить ряд цінних ракурсів постановки різних проблем, пов'язаних з остинато. Коментуючи хибність одного з поширених тлумачень остинатності (як виразника первісності та дикості), автор зачіпає відразу три важливі проблеми, які на той час не мали належного вирішення і частково залишаються актуальними і досьогодні. Це, зокрема, проблему образного – естетико-семантичного – наповнення остинатних прийомів. М. Левандо вказує на те, що в музиці ХХ століття образне наповнення дуже різноманітне: і «архаїчна» остинатність прадавнього фольклору, і «філософська» остинатність Бароко, і нейтральна класико-романтична остинатність фактури і форми, і «колеристична» остинатність імпресіоністів. Наповнення остинатності ХХ століття – урбаністичне, механістичне. Крім того, згідно концепції автора, важливою є проблема музичного сприйняття остинатності, її впливу на реципієнта, вона вказує на зв'язок між остинатністю і варваризмами, остинато, що наділене образністю, у тій чи іншій мірі, буде мати характер «заклинання» і може стати навіть засобом гіпнотичного впливу (сучасна рок-музика). Також – що з нашого погляду найважливіше – проакцентовано необхідність окреслення у кожному конкретному випадку співвідношення «остинато – стиль епохи»:

«достатньо строго виявити зміст поняття «остинатність» можна виявити відносно музики певного стилістичного шару (підкреслено нами – К. О.)» [102, 77].

У галузі вивчення остинатних форм музиці ХХ століття виділяється дослідження Г. Задніпровської [73]. У ньому висвітлено особливості втілення принципу остинатності на прикладі творчості композиторів СРСР другої половини ХХ століття. Віддаючи належне семантичним та виразним особливостям остинато як надзвичайно поширеного прийому музики ХХ століття, автор дослідження, зосереджується переважно на конструктивному аспекті остинатних форм, формулюючи загальну теорію поліостинатної форми і аналізуючи твори за допомогою її інструментів.

Іншу групу досліджень остинатності у її різних аспектах становлять роботи, у яких пропонується історичний ракурс теоретичної проблеми. Так, Т. Генова у своїй статті «Из истории basso-ostinato XVII – XVIII веков (Монтеверди, Перселл, Бах и другие)» [37] розглядає форми на basso-ostinato як історичну категорію. Автор обирає саме такий аспект проблеми, оскільки, на її думку, basso-ostinato представляє "найбільш концентрований вираз остинатності в силу мелодичної визначеності і самостійності самої теми, а також тому, що вона перш за все пов'язана із завершеною музичною формою – варіаціями" [37, с. 123]. У роботі викладено історію розвитку остинатних форм, починаючи від мотету XII-XIII століть з повторюваною мелодією хоралу в тенорі [37, с. 123]. Дослідниця вказує на поширеність cantus'a firmus'a в месгах композиторів фламандської школи, наводячи як приклад остинато варіацій Куріє з меси Обрехта [37, с. 124–125], де cantus firmus постійно звучить в одному голосі. Також наводяться зразки побудови на остинато найрізноманітніших форм – пісень, мадригалів, оперних форм, тощо, при цьому дотримуючись історичного підходу. Обраний ракурс проблеми дозволяє не обмежуватися підбором творів одного конкретного

жанру або форми. Крім того, історизм завжди передбачає широку контекстність розгляду проблеми, що в результаті об'єктивізує її бачення.

Свіжий погляд на басоостинатні жанри епохи Бароко приносить початок ХХІ століття. Так, ґрунтовно досліджено варіації на басо-остинато в епоху Бароко у докторській дисертації та статтях І. Алексєєвої [3–7]. У цих роботах автор зосереджується на семантичному боці форми варіацій на басо-остинато, ставлячи акцент на смісловій поліфонії, яка диктує синтаксичну організацію барокових остинатних жанрів. Зокрема, в статті «Сміслові опозиції басо-остинатних жанрів в інструментальній музиці бароко» [6] через усю роботу проводиться думка про важливість розуміння рушійних механізмів утворення форми варіації на басо-остинато перш за все як втілення певних світоглядних аспектів того часу. «Варіації на basso ostinato відтворюють просторово детерміновану модель незмінне (остинатний пласт) – змінюване (над-остинатний пласт), Вічне – тлінне. Дослідження художньої специфіки текстової моделі басо-остинатних жанрів дає можливість наблизитися до загадки барокового осягнення світу. Типологічною рисою пасакалії, чакони ... є смислова поліфонія різних за інтонаційним наповненням, логіці та траєкторії руху пластів, які звучать одночасно» [6, с. 58]. У цій самій статті автор наголошує на специфіці барокового басо-остинато як виразника цілого ряду світоглядних опозицій, і у той же час їх об'єднання: динаміка – статика, розум – почуття, особистість – всесвіт [6, с. 70]. Аспекти семантичної координації остинатного та надостинатного пластів підкреслено також у дисертації як важливий відправний момент при побудові концепції дослідження форм, в основі яких лежить принцип басоостинатного варіювання [4, с. 40–41]

Серед робіт, присвячених вивченню остинато, виділяється дослідження А. Молчанова, у якому остинато розглядається як один з різновидів повторення [129]. На перший погляд, даний ракурс проблеми перетинається з науковими інтересами нашої роботи, але вже при початковому розгляді

запропонованої концепції стає помітним відмінний від нашого напрям наукового пошуку. Досліджуючи експериментальним шляхом сприйняття повторення слухачами музики, автор обирає твори композиторів ХХ століття, побудовані на остинато, при цьому не заглиблюючись у специфіку остинато як прояву принципу повторності. З усіх форм повторення остинато обрано як найбільш очевидне при сприйнятті та у нотному тексті [129, с. 4].

1. 2. Остинатність у контексті індивідуального композиторського мислення ХХ століття

Огляд літератури щодо загальних тенденцій вивчення остинато у музикознавстві в межах даної дисертації може надати його основні напрями. Щодо вивчення остинато у контексті творчості окремих композиторів кількість досліджень є надзвичайно великою, і тому у даному підрозділі роботи розглянуто лише деякі з них. Проаналізуємо роботи з вивчення остинато у творчості окремих композиторів. Це роботи В. Блока [29], Л. Грисенко [47], В. Задерацького [71], Н. Ржавінської [162], Г. Савченко [173].

В роботі В. Задерацького «Сонористичне втілення принципу остинатності у творчості О. Мессіана» мету роботи сформульовано наступним чином: аналіз остинатності у творчості Мессіана як «провідного принципу формоутворення на основі особливого виду варіативності» [71, с. 283–284]. Проте, не дивлячись на чітко визначений ракурс, дослідник викладає загальне тлумачення проблеми на тлі музичної практики ХХ століття. «...У сучасній теорії музики термін остинатність використовується двояко ... У широкому смислі, коли під остинатністю мається на увазі незмінне повторення певного матеріалу. При цьому розуміється перш за все незмінність інтонаційного змісту повторюваного, його образну стабільність (певна варіативність у процесі повторень можлива, але її присутність може не зняти визначення даної системи повторень як остинатної)» [71, с. 283].

Завершення цієї думки знаходимо в «Музичній формі»: «Звернення до мікротваріантності не повинно призвести до розриву з ідеєю *остинатності*» [70, с. 469]. На наш погляд, це досить чітко вказує на те, що питання наявності остинато у творі – це перш за все питання ідейно-змістове, а вже потім конструктивне. Саме ідея остинато як «вперто» повторюваного елемента (елементів), який буде весь час повертатися до слухача, нагадувати йому про себе, демонструвати свої можливості – лежить в основі всіх музичних творів з остинато.

Окрім власне предмету дослідження, перелічені статті об'єднують прагнення надати власну класифікацію остинатних прийомів, показати їх взаємодію з іншими музичними засобами, уточнити дефініції самого поняття остинато, тощо. Так, Н. Ржавінська у своїй роботі «Про роль остинато у деяких прийомах формоутворення в опері «Вогняний янгол»» називає остинато механічним принципом організації музики [162, с. 100]. При цьому уточнюється, що мова йде про сам принцип незмінної повторності, а не конкретні остинатні жанри. За думкою Н. Ржавінської, подолання або підкреслення механічності – суть використання даного принципу [там само]. Таке тлумачення остинато видається нам дещо завузьким, оскільки очевидно, що механістичність є лише одним з величезного спектру значень остинато як формоутворюючого, драматургічного та виразного засобу. В дослідженні слушно зауважується, що сам остинатний комплекс може внутрішньо трансформуватися в залежності від художнього завдання: служити засобом як для нагнітання емоційної напруги, так і динамічного спаду, вплітатися в тонально-гармонічний комплекс або домінувати над ним, тощо. На прикладі опери «Вогняний янгол» дослідниця доводить, що остинато як організуючий та виразний фактор виступає здебільшого у кульмінаціях та передкульмінаційних розділах [162, с. 114]. Це знову доводить нерозривність конструктивного та художнього значень остинато як музичного засобу, а також його здатність активізації, концентрації уваги реципієнта на

центральної ідеї даного етапу драматургії. Підсумовуючи дослідження, автор зазначає, що вплив остинато на характер форм «Вогняного янгола» може складати предмет окремої роботи [162, с. 117]¹.

У роботі В. Блока «Основні особливості імітаційної та остинатної поліфонії в інструментальній творчості Прокоф'єва» [29]. Розділ «Остинатні поліфонічні епізоди» починається з викладу позицій тлумачення остинато автором у потрібному для дослідження контексті, тобто як засобу поліфонічного розвитку тематизму. Щоб обмежити тематику дослідження, автор встановлює структурну різницю між гармонічним та мелодичним остинато. За В. Блоком, гармонічне остинато утворюється «...ритмічно однозначним повторенням одного співзвуччя або цілого послідовного комплексу співзвуч... без виявлення яскраво вираженої мелодичної лінії. До такого різновиду остинато належить, зокрема, і повторювана гармонічна фігурація. Про мелодичне ж (поліфонічне) остинато можна казати лише за наявності чітко вираженої повторюваної мелодичної ланки» [29, с. 276–277]. Таким чином, дослідник диференціює остинато за його структурою і, відштовхуючись від цього, проводить аналіз музичного матеріалу. Блок визначає мету розділу роботи як вивчення саме мелодичного остинато у означених творах, проте наведені ним приклади досить суперечливі. Остинатні епізоди в інструментальних творах С. Прокоф'єва здебільшого мають гармонічну, вертикальну основу, яка разом з тим викладена за допомогою лінійного способу побудови фактури. На нашу думку, подібні мелодичні лінії не можна назвати мелодичним остинато, вони є скоріше гармонічною фігурацією всередині гармонічного остинато. Таку особливість гармонічної фактури у творах Прокоф'єва визначає загальна стилістика його

¹Предметом такого дослідження можуть бути всі опери і балети С. Прокоф'єва, де остинато використовується у найрізноманітніших ракурсах, а деякі сцени стали хрестоматійними прикладами побудови сценічних форм на остинато (маємо на увазі сцену збожевоління Любки з опери «Семен Котко», 12 картину з опери «Війна і мир», номер «Фабрика» з балету «Сталевий скок» та ін.).

творів, яскравий мелодичний талант композитора (мелодика Прокоф'єва докладно вивчена музикознавством [10]). Це проявляється навіть у прийомах, які мають опосередковане відношення до мелодики як такої.

Показовою з погляду постановки проблем вивчення остинатності взагалі і у творчості Б. Лятошинського зокрема є стаття Л. Грисенко «Роль органного пункту та остинато у творчості Лятошинського» [37]. Не дивлячись на досить віддалену дату публікації даної роботи (рік виходу – 1963), питання, які вона зачіпає до сьогодні мало вивчені музичною наукою. Як і інші подібні дослідження, робота починається з означення основних понять – у даному випадку органного пункту та остинато. Останнє автор намагається розглянути значно ширше, аніж повторення мелодичного або ритмічного звороту [47, с. 24]. Деякі положення статті Л. Грисенко є спорідненими з завданнями нашої роботи. Це, зокрема, співвідношення явищ органного пункту і остинато (що є актуальним не лише для творчості Б. Лятошинського): «...зближення органного пункту і остинато (остинато як один з видів ускладненого органного пункту), що дозволяє розглядати і аналізувати їх у деяких випадках разом» [47, с. 25]. У процесі викладення особливостей органного пункту та остинато у творчості Лятошинського музикознавець висловлює ряд слушних спостережень за їх суттю як музичних засобів. Серед інших виділимо положення, які стосуються фольклорних витоків остинато. «Джерела органного пункту та остинато – народна творчість...Органний пункт і остинато зв'язані не тільки з народною музикою, а й явищами народного мистецтва взагалі» [47, с. 31]. З поміж іншого, Л. Грисенко розглядає ці два явища як засіб імітації гри на народних інструментах [47, с. 32], а також наводить спостереження Ю. Мельгунова щодо особливостей остинато у народному багатоголосі: «Зустрічаються ... пісні, що зберігають від початку до кінця одну невелику мелодію, яка постійно повторюється, хоча й не в одному голосі» [47, с. 32]. Якщо

відокремити ці висловлювання від контексту творчості Лятошинського – маємо один з універсальних підходів до остинато в музиці будь-якої епохи.

Заслуговують уваги щонайменше дві проблеми, які з огляду на основні завдання статті в ній лише зачеплені. 1) Л. Грисенко пише: «...вважаємо недоцільним різко розмежовувати різні форми застосування органного пункту і остинато» [47, с. 36]. Питання схожості і відмінності цих двох явищ до сьогодні не вивчено. 2). Заслуговує уваги думка дослідниці щодо змінності якісних характеристик остинато в зв'язку з його інтонаційним наповненням в контексті симфонічного методу: «У багатьох творах [Б. Лятошинського – К. О.] фольклорний прийом (...) переростає рамки простої імітації народних інструментів і стає фактором поглиблення виразності твору. Так, у другій частині III симфонії остинато спочатку служить просто фоном, а далі – дійовим фактором загального драматургічного розвитку твору. Колористичне остинато переходить у виразове. Цьому переходу сприяє інтонаційна спорідненість остинатної фігури з темою вступу до першої частини симфонії, завдяки цій інтонаційній спорідненості остинато набуває психологічного значення. Інтонаційна близькість остинато з тематичним матеріалом виявляє головну рису творчого методу Лятошинського – симфонічний розвиток творів» [47, с. 36].

Басоостинатні варіації займають особливе місце в ряду проявів остинатності як методу музичного розвитку. Найпоширеніший з них – пасакалія. Цей жанр має давню історію, багату традицію втілення в плані як форми, так і змісту. Доклане вивчення жанру пасакалії в сонатно-симфонічних циклах Д. Шостаковича притаманне відповідній роботі В. Бобровського [31]. У дослідженні розглянуто пасакалію в сонатно-симфонічних циклах Шостаковича з позицій особливостей та функцій форми варіацій на басо-остинато. Крім того, музикознавець висловлює думку щодо образної природи жанру, ставить питання про причини актуалізації остинатності як прийому в музиці ХХ століття: «...Рациональне начало

пасакалії органічно поєднується з вольовою активністю. Крім драматично виразних можливостей пасакалії, ... строга періодичність повторень узагальненої басової теми здатна втілювати внутрішню дисциплінованість, вольову стійкість, наполегливість. Чи не у цьому одна з істотних виразних можливостей принципу остинатності, який відіграє таку велику роль у сучасній музиці?» [31, с. 236]. Далі дослідник зауважує, що пасакалії – лише один з проявів остинато у творчості Д. Шостаковича, вказуючи на яскраві сторінки творчості композитора, які побудовані на остинато: варіації з першої частини Сьомої симфонії, скерцо-токату з Восьмої. Бачимо, що Бобровський відділяє пасакалію від інших проявів остинато як основи музичної форми. Цьому відповідає одне зі спостережень Н. Бать щодо поліфонічних форм у творчості П. Хіндеміта : «У Хіндеміта можна намітити два типи остинатно-пасакальних форм. Власне, він сам виділяє їх, даючи їм конкретні назви, явно пов'язані з темпом: у повільних частинах – пасакалії, у швидких – остинато. В пасакаліях збережено їх провідний жанровий характер, зосередженість та велич Остинато Хіндеміт вводить у скерцозні та швидкі фінальні частини циклів» [24, с. 299]. Крім того, музикознавець характеризує тематизм пасакалій та остинато: «У пасакаліях переважають довготривалі теми, ... в остинато – короткі поспівки-формули. Проте в останньому випадку доводиться розрізняти підкреслену остинатність, ... де мелодичне «обличчя» теми ... вельми виразне. Тема знаходиться весь час у «полі слуху» ... Зустрічаються теми з розмитими мелодичними рисами. У цьому разі вони стають лише басовою опорою, гармонічним фундаментом» [24, с. 299–300]. Звідси випливає, що категорії аналізу остинатності як музичного явища великою мірою лежать у площині музичного сприйняття. Крім того, доцільним буде використання спостереження Н. Бать про розподілення сфер впливу остинато на пасакальність як атрибут конкретного жанру та власне остинатність [24].

Цікавим є ракурс розгляду остинато Г. Савченко у контексті творчості А. Брукнера [173]. У її дослідженні виділено остинато як механізм деривації при побудові музичного тексту у симфоніях Брукнера. Такий підхід дає дослідниці можливість для ототожнення остинато і секвенції, що є безумовно логічним у певних драматургічних умовах. Г. Савченко виділяє спільні драматургічні функції остинато і секвенції: 1) нагнітання; 2) нагнітання і досягнення кульмінації; 3) тривання кульмінації; 4) згасання [173, 14].

Отож бачимо, що вивчаючи дослідження, які ставлять за конкретну мету вивчення проблем остинатності, ми знаходимо відповіді лише на вузькоконтекстні питання. Одночасно ті ж роботи у переважній більшості містять ситуативні окреслення остинатних явищ, їх класифікації та дефініції. Це свідчить про те, що остинато, яке є на перший погляд апріорним, аксіоматичним явищем, уже кілька десятиліть дає ґрунт для наукових пошуків.

Аналіз літератури з питань остинатності показує певні недоліки підходу у музикознавстві до даного явища. Особливо це стосується музики ХХ століття, де остинато має велику різноманітність втілення. Це породжує необхідність розгляду питання у більш широкому контексті.

1.3. Історико-теоретичні та культурологічні засади вивчення остинатності

Попередній аналіз літератури, спрямованої на вивчення остинато, вказує на необхідність формування широкого контекстного поля для об'єктивізації процесу вирішення проблеми. Виходячи з цього, ми залучаємо такі роботи, які формують уявлення про детермінованість музичного процесу у площині історичних та теоретичних, синхронних та діахронних, діалектичних та метафізичних перетинань.

Звернемося до музикознавчих праць узагальнюючого типу, які висвітлюють закономірності музичного буття на основі єдиної концепції.

Загально визнаними етапами опанування суті музичних процесів є фундаментальні роботи «Музична форма як процес» Б. Асаф'єва [15], «Художні принципи музичних стилів» С. Скребкова [177], «Музичний текст. Структура і властивості» М. Арановського [11]. Ми вважаємо за доцільне розглянути ці роботи паралельно, оскільки вони висвітлюють явища музичної культури виходячи з позицій базових підходів музикознавчої науки: історико-типологічного (Скребков), функціонально-теоретичного (Асаф'єв), структурно-семантичного, який на межі ХХ–ХХІ століть набув популярності та самостійності (Арановський).

Згідно з теорією Б. Асаф'єва, усі музичні форми поділяються на два різновиди за принципом будови інтонаційного матеріалу, який лежить в їх основі: тотожності або контрасту. Оскільки остинато як музична складова технологічно визначається перш за все як повторення [133, т. 4, ст. 129–130], звернемо увагу на фрагмент назви другої глави даної роботи: «Принципи тотожності або повторності («упізнавання схожості»). Види повторень». У вказаних дослідженнях акцентується увага на первинності, першочерговості повторення як засобу музичного розвитку. Наведемо декілька цитат з цього приводу. В книзі Асаф'єва читаємо: «Повторний рух або проведення двічі або декілька разів того самого музичного матеріалу є найбільш простим і разом з тим найбільш доступним засобом продовжити одного разу знайдене або обране співвідношення звучань» [15, с. 37].

С. Скребков підкреслює значення остинатності як риси тематизму: «Ми можемо прийняти ... самоствердну сутність тематизму, яка повна потенційних можливостей для розвитку як перший вихідний п р и н ц и п в ряді принципів музичної драматургії. Назвемо його принципом о с т и н а т – н о с т і – найпростішим законом стійкого, стабільного покладення музичної думки як безпосередньої даності...» [177, с. 23]. Це положення є одним з наріжних каменів концепції цитованої роботи. За С. Скребковим, еволюція художніх принципів музичних стилів передбачає поступовий розвиток

принципу остинатності (поряд з принципом перемінності, який в систематиці Скребкова є його протилежністю). При цьому сфера застосування поняття «остинатність» надзвичайно широкою: остинатний принцип музичної драматургії [177, с. 13–14] (який, за логікою розглядуваної роботи фактично є принципом повторності взагалі); ладо-гармонічне утвердження основного устою як основа музичної мови [177, с. 23], ладова остинатність [177, с. 28]; остинатні ладові функції [177, с. 29]; остинатні ладові структури [177, с. 29]; фактурна остинатність (мається на увазі «паралелістична підголоскова гетерофонія») [177, с. 30]; остинатні функції голосів (у підголосково-гетерофонній фактурі) [177, с. 31] і т. д. Таке розширення меж застосування термінів «остинато» та «остинатність» не є виправданим, не повною мірою відповідає специфіці цих понять і породжує зайві різночитання¹. З іншого боку, висунутий Скребковим погляд на остинатність і дискусійність деяких його положень привертає увагу та розширює коло наукових проблем, пов'язаних з явищем повторності, тим самим засвідчуючи актуальність нашого дослідження.

Спостереження М. Арановського, яке частково пояснює неоднорідність наукової проблематики навкруги остинатності та суперечливість методів її вирішення і одночасно спонукає до активного наукового пошуку: «Як не дивно, найбільшу складність для теоретичної інтерпретації становить повторення ... повторення веде до тотожності, а тотожність, здавалося б, не дає приросту інформації. Однак у музиці... повторення відіграє колосальну роль. Без повторень не буває, власне, жодного музичного тексту» [11, с. 84].

Періодичне повернення принципу тотожності як початкового етапу інтонування музичного матеріалу (відповідно до теорії інтонаційних переломів) є історичною закономірністю. За Асаф'євим, «В історичному ході подій, у тривалій еволюції музики перші етапи оформлення матеріалу

¹Відправні положення, деякі методи та результати даної роботи С.Скребкова критикує М. Михайлов [126, с. 40-42].

неминуче виявляють перевагу принципу тотожності, причому, вочевидь, якщо певний етап інтонування досягав найвищої точки розвитку, то новий етап знову викликав повернення до найпростіших чинників побудови (наприклад, співвідношення між пишним та складним стилем *a-capella* і виникаючою монодією на порозі XVI–XVII сторіч» [15, с. 106]. Отже, провідну, базову роль повтору, тотожності, похідних і супутніх явищ можна вважати доведеною.

Для вивчення історичних чинників музичного розвитку, художньої психології різних епох, ми залуцаємо роботи історичної та історико-типологічної спрямованості. Вони охоплюють масштабні історичні зрізи, і, в їх контексті, – велику кількість музичних творів. Передусім це роботи В. Конен [88– 92] та Т. Ліванової [109– 112], М. Лобанової [113, 114], також дослідження Д. Житомирського [69], М. Кагана [82], Л. Кияновської [84], Т. Лєвої [104, 105], Л. Нікітіної [137], Г Рімана [163], Т. Чередніченко [202].

Вагомою складовою проблеми є розуміння остинатності в контексті зв'язку часів. Жанр пасакалії (чакони) та супутня йому форма варіацій на *basso ostinato* (яка, зауважимо, концентрує остинатний принцип) посідають чільне місце серед символів епохи Бароко, відроджених у музичному універсумі ХХ століття.

Співставлення Бароко і ХХ століття у світоглядному, культурологічному, стилістичному аспектах багато десятиліть залишається предметом пильної уваги музичної науки. Серед актуальних досліджень означеної проблеми назвемо роботу М. Лобанової «Музичний стиль і жанр. Історія і сучасність» [114]. Концептуальною основою роботи є порівняльно-типологічні аспекти музичного розвитку Бароко та ХХ століття. Спільні риси XVII та минулого століть розкриваються за допомогою вирішення широкомасштабного кола питань: історії, культурології, філософії, загальної та музичної естетики, жанрово-стилістичних паралелей. Дослідниця називає остинатність однією зі стильових особливостей музики ХХ століття і вказує

на різноманітність принципів її використання: «Відзначимо, що принцип *ostinato* поширюється на різні масштабні рівні – тут радикальна відмінність від класицистської установки, інше принципове розходження з типовими структурами – відкриття нових виразних можливостей остинатності» [114, с. 117]. Проблеми музичної типології у контексті зв'язків «Бароко – ХХ століття» розглядаються у роботі Н. Герасимової-Персидської [38], окремі її аспекти висвітлені у дослідженнях Л. Гервер і А. Лебедєвої [41], Л. Мельник [125].

Додаткові деталі для розуміння методів застосування остинато у музичній практиці дають роботи з дослідження окремих проблем індивідуальної композиторської творчості [8, 14, 21–23, 33, 34, 56, 58, 85, 96, 164, 185], а також монографії [68, 119, 120, 147, 169, 188] та документальна література [28, 140, 159, 168].

З вищенаведених позицій, безумовну цінність у процесі наукового пошуку становлять дослідження динаміки розвитку музичного стилю та жанру як цілісного явища, окремих питань музичної теорії та композиції.

Оскільки ми розглядаємо остинато з загальних позицій музичної онтології, необхідними для нас є роботи, які охоплюють масштабні сфери музикознавчої проблематики. Ці ознаки мають дослідження М. Арановського [12], В. Медушевського [122, 123], М. Михайлова [126], Є. Назайкінського [135].

Бассо-остинато є основним формотворчим елементом у жанрах пасакалії і чакони, які поряд з іншими бароковими жанрами активно відроджувалися в музиці ХХ століття. Тому для виявлення природи і спрямованості його міжжанрових та міжстильових маршрутів ми залуцаємо роботи Л. Березовчук [26, 27], Г. Григор'євої [46], Я. Губанова [50], Г. Дауноравічене [55], О. Зінькевич [75], Т. Лейє [108], А. Сохора [181], М. Старчеус [182]. В процесі вивчення остинато, зокрема, в музиці ХХ століття, актуалізуються проблеми музичного сприйняття, які

досліджують, зокрема, Н. Герасимова-Персидська [39], Д. Дувірак [61], В. Цукерман [200].

Як було нами показано у попередніх підрозділах, з усіх аспектів музичної екзистенції остинатності найкраще опрацьований теоретичний напрямок. Додатково вкажемо на деякі роботи, які становлять теоретичну базу нашого дослідження. Це «Про гармонію у басоостинатних формах» Ю. Етінгера [210], «Багатоголосся Середньовіччя X–XIV століття» Ю. Євдокімової [63], «Техніка композиції у музиці XX століття» Ц. Когоутека [86], «Вокальні жанри епохи відродження» Н. Сімакової [175], «Питання ритму у творчості композиторів XX століття» В. Холопової [195]. Безумовну цінність для досліджуваних нами проблем остинато та остинатності становлять теоретичні питання, вирішені в роботах В. Бобровського [30], Е. Денисова [57, 59], Л. Мазеля [115], Л. Єршової [65], Ю. Холопова [193, 194], Й. Хоминського [198].

Наведемо положення наукових робіт у сфері комплексного вивчення музичного твору, які стали елементами формування методологічної бази даного дисертаційного дослідження, та проакцентуємо ті з них, які стосуються проблеми остинатності як одного з найяскравіших ознак музичного мислення XX століття.

У 70-ті роки минулого століття по-новому постають проблеми, пов'язані з розширенням передумов вивчення музичного мистецтва. Починаючи з цього часу, музикознавчій науці властиве певне методологічне розшарування, що не в останню чергу пов'язане з впливом структуралізму на способи вивчення музичних творів. Розгортається широка дискусія з проблем музичної мови та музичних знаків за участю видатних науковців: В. Медушевського, М. Арановського, С. Рапопорта, А. Сохора, І. Котляревського, багатьох інших.¹ До другого напряму входять

¹Історію вивчення проблеми природи та властивостей музичного знака музикознавчою наукою викладено в роботі С. Шипа [205, с. 47–48].

дослідження, які демонструють більш традиційний підхід до музикознавчих проблем. У цьому руслі назвемо, зокрема, збірки наукових праць кінця 70-х років «Музичне мистецтво і наука», вип. 3 та «Музичний сучасник», вип.3.

В основі збірки, яку відкриває дана стаття – ідеї Б. Асаф'єва, тож Є. Назайкінський підкреслює цю особливість як помітну рису розвитку вітчизняного музикознавства [136, с. 12].

Ряд проблем, що стосуються відправних моментів аналізу музики висуває у статті «Аналіз музики в наші дні» (збірка «Музичний сучасник», вип.3) М. Тараканов [187]. Виділимо основні.

1. Проблемність теоретичного взаємозв'язку у системі «ціле – його елементи», яка особливо зростає при урахуванні сучасного етапу розвитку музики (маються на увазі випадки, коли музичний розвиток не закінчується, а припиняється) [187, с. 219].
2. Необхідність повороту музикознавчого апарату від строгої обумовленості музичного руху до більш гнучкого принципу необхідного і можливого, закономірного і вірогідного [187, с. 220].
3. Виділення первинних складових музичного процесу – осмислених одиниць, які є стійкими формами синтезу основних елементів музики [187, с. 222–223].
4. Проблемність встановлення головних та другорядних елементів музичного процесу [187, с. 224].
5. Непевність критеріїв при аналізі зв'язку музики з немuzичними чинниками (текст – контекст) [187, с. 225–226].

Показово, що автор називаю поняття «текст» як означення музичного твору «інколи вживаним», а спроби перекласти музичну думку на словесну мову та зафіксовані в її словах значення – неспроможними [187, с. 225]. Очевидно, що таким чином М. Тараканов вказує на обмеженість семіотичного підходу.

Вихід із ситуації, яка склалася, у посиленій індивідуалізації концепцій кожного окремого аналітика, досягненні правдоподібності тлумачення музики. У підсумку такий процес набуває рис творчості [187, с. 226].

Українському музикознавству 90-х років минулого – початку нашого століття властива збалансованість підходів до аналізу музичного тексту, семіотичних аспектів з іншими засадничими методами музичної науки. Це може засвідчити, зокрема, вибірковий огляд статей збірки «Київське музикознавство», вип. 7.

Так, О. Жарков цілком слушно застерігає від надмірної екстраполяції структуралістських положень на конкретний вид мистецтва, оскільки у такому разі постає загроза нівелювання його специфіки [67, с. 42]. Автор акцентує увагу на музичному тексті як об'єкті саме музикознавчого, а не семіотичного аналізу, «оскільки семіотичні аспекти більш популярні, і на сьогодні їх «питома вага» не лише переважає, але й готова переступити критичну масу» [67, с. 43].

Перегляд семіотичної системи особливостей її екстраполювання на музичну знаковість пропонують С. Шип [205] та І. Пясковський [158]; релігійно-філософську спрямованість має дослідження Л. Шаповалової [204], просторово-часові аспекти тексту вивчає Б. Стронько [183], історизм поглядів властивий роботі Т. Гусарчук [53]. Ці та інші статті даного збірника доводять, що свого часу роз'єднані поняття – «музичний твір», «музичний текст», «текст музичного твору» на даний час демонструють активну тенденцію до зближення, про що свідчить стаття В. Москаленка «Музичний твір як текст» [131]. Тому при аналізі остинатності як музичного засобу, очевидно, доцільним буде, при широкому використанні семіотичних методик та понять («...Знак – це такі речі, які про щось «говорять», на щось вказують; музика теж про щось нам говорить, отже, музика – це знаки» [131, с. 48].), опора на більш специфічні для музикознавчого аналізу терміни та категорії.

Методологічна розмаїтість нашого часу породжена нестандартністю ситуації в музичній практиці, яка знаходить своє відображення і в музикознавчій термінології. Даний процес з позицій спеціалізованого музичного мислення та текстології вивчається музикознавством. У цій галузі назвемо роботи Т. Чернової «Про поняття драматургії в інструментальній музиці» [203], І. Котляревського «До питання про понятійність музичного мислення» [94]; Д. Терентьєва «Музичне поняття та його існування у професійному середовищі» [189] та його ж «Музичний текст як спосіб породження музичних понять» [190].

Зупинимося на деяких положеннях означених робіт, оскільки одним з завдань нашого дослідження є уточнення понять «остинато» та «остинатність» як елемента музикознавчого апарату.

Тенденція до зближення та взаємозаміни термінів опиняється у полі зору музикознавчої науки ще у 70-ті роки. Так, у роботах І. Котляревського [94, 95] послідовно висвітлено процес формування понятійних форм, їх поступового входження до категоріального апарату музикознавства. Т. Чернова вказує на «ковзання» терміну «драматургія», взаємозамінність понять «симфонізм» і «драматургія», ототожнення понять «драматургія» і «композиція», інші різночитання [203].

Понятійні аспекти музичного мислення на системному рівні розробляються українським музикознавством. Так, у роботах І. Котляревського послідовно розвивається концепція сутнісних характеристик музичного мислення [94] через співвідношення ступеню розвитку системи засобів музичної виразності та категоріального апарату музикознавства [95]. Дослідження детермінант утворення та комунікативних процесів сфери музичних понять та термінів є об'єктом наукового пошуку Д. Терентьєва. Акцентуючи увагу на питаннях правомірності переходу не досить конкретних понять у сферу спеціальної термінології, музикознавець зазначає: «...Справа полягає не у тому, щоб винайти єдину термінологічну

систему, а у тому, щоб усвідомити необхідність існування різноманітних систем і визначити можливості їхньої взаємодії» [189, с. 132–133]. Таким чином окреслюється дискурсивний характер процесів. Виділимо також наступний вислів Д. Терентьева щодо метафоричного походження музичних термінів та понять. «...Навряд чи слід говорити про еволюцію музичного поняття у напрямі його до термінологічної однозначності. Музичний текст завжди буде чинити спротив такій однозначності, і у реальності ці два типи словесного вираження понять – метафора і термін – співіснують і трансформуються одне в одного» [190, с. 11–15]. Проведений нами у *Підрозділах 1.1 і 1.2* аналіз вживання понять «остинато» повною мірою ілюструє дану тезу, що створює додаткові передумови для наукового пошуку у руслі означених проблем.

1.4. Мінімалізм як естетико-стильова парадигма

Остинато як один з виявів принципу повторення, тотожності, є технологічно найпростішим, елементарним прийомом, і, в залежності від контексту розгляду, в музикознавстві часто визначається навіть як примітивний. Це не завадило йому стати – ні більше ні менше – головною стилістичною ознакою цілого музичного напрямку.

Мова йде про мінімальну (або репетитивну) музику. Традиційно вважається, що в мінімальній музиці остинато є: 1) виразником естетики – медитативності, краси прадавніх форм музикування, споконвічної простоти; 2) мовно-синтаксичною одиницею. Таким чином, остинатність опиняється в епіцентрі естетико-стильової парадигми, пов'язаної з оцінкою мінімальної музики як мистецького явища. Коротко зупинимося на основних етапах вивчення музичного мінімалізму.

У радянському музикознавстві однією з перших оцінку цього напрямку американської музики ХХ століття дає С. Савенко [170, 171]. Зважаючи на час виходу публікацій (1982–1983 роки), вони ще знаходяться у руслі

критики явищ буржуазної культури. В статті «Чи є індивідуальний стиль у музиці поставангарду?», дослідниця пише про мінімалізм як «вивих художньої еволюції» [170, 119], не заперечуючи, проте, певного позитиву мінімалістської естетики. «Мінімальна музика», у певному смислі, розчистила ґрунт: вона знову ввела у концертний вжиток зосереджене слухання, медитативне занурення у звукову матерію, «ототожнення» з нею. Пересичений тотальним інтонаційним, темброво-ритмічним свавіллям авангарду слухач несподівано виявив у мінімальних творах «своєрідну привабливість ніби заново відкритих найпростіших елементів музичної мови» [там само].

Ідеологічно ліберальний погляд С. Савенко вважають мало не наївним Д. Житомирський; О. Леонтєва, К. Мяло. У колективному дослідженні «Західний музичний авангард після Другої світової війни» [69] вони піддають нищівній критиці як ідейно-естетичні основи мінімальної музики, так і засоби їх втілення. «Головна характеристика «мінімальної музики» – повторення коротких мотивів ... нескінчене остинато, яке може виявитися єдиним змістом музики, що сприймається як безупинне кружляння...бентежить «мінімаліста». Суть своєї незвичної знахідки він багатослівно і глибокодумно, мало не філософськи обґрунтовує. На жаль, ці обґрунтування мало допомагають музиці, нічого не додаючи до убогості музичної думки» [69, 267–268]. Приблизно так само пише про мінімалізм Т. Чередніченко [202, 80–81].

На початку 1990-х років на теренах пострадянської музичної науки з'являються роботи з проблем мінімальної музики, автори яких не є обтяженими ідеологічною кон'юнктурою. У 1991 році журнал «Радянська музика» надрукував статтю австрійського музикознавця К. Байера «Репетитивная музика» [19]. В статті аналізується естетика та стилістика музичного мінімалізму, описана динаміка її історичного розвитку та еволюції. У даній роботі привертає увагу спроба визначення генезису

репетитивного принципу. Передумови виникнення мінімалізму К. Байер вбачає на різних етапах розвитку музичного мистецтва і у конкретних його проявах. Це середньовічна поліфонія, До-мажорна Прелюдія з I тому ДТК, «Болеро», «В печері гірського короля», Вступ до «Золота Рейну»; використання феномену нагнітання емоційної напруги у кіномузиці – фінальна сцена ейзенштейнівського «Броненосця Потьомкіна» («це грандіозне оркестрове *ostinato*, що живиться уламками мотивів, породжене рухом карданних валів і гуркотом поршнів»), музика до фільму Хічкока «Психо», де «репетитивні структури дозволяють накопичити напругу в підтексті»; перетворення незмінного мотиву за допомогою інструментовки у творах імпресіоністів, А. Шенберга, А. Берга, Б. Бартока; варіювання незмінної моделі за допомогою постійного повторення в «Неприємностях» Е. Саті та переосмислення звучності за допомогою нашарувань граничного подовження у творах А. Пярта [12, с. 108].

Одним з перших мистецьких проявів постіндустріальної свідомості називає репетитивну музику П. Поспелов [154, с. 77]. Його дослідження порівнює досвід втілення мінімалізму та репетитивної техніки в американській та радянській музиці. Звернемо увагу на один з основних висновків роботи. «Мінімалізм і репетитивна музика... не завжди рухалися поряд. Їх шляхи розходилися і знову зближувалися, вони могли співіснувати і існувати окремо одна від одної» [154, 81].

Уся вищенаведена література з питань мінімалізму засвідчує, що у своїх найбільш демонстративних, маргінальних проявах мінімалізм не дав історичної перспективи розвитку (як і багато інших радикальних авангардних та поставангардних новацій). Творці та послідовники цього напрямку поступово відійшли від крайніх проявів в бік довольного застосування його елементів.

Про «узаконення» мінімалізму як музичного методу та репетитивної техніки як способу його втілення свідчить включення до навчального

посібника В. Холопової невеликого розділу «Мінімалізм і репетитивний метод» [197, с. 481–483]. Згодом мінімалізм і репетитивна техніка посіли закономірне місце у класифікаціях форм і методів музичної композиції ХХ століття [83].

У плані дослідження мінімалізму українським музикознавством назвемо роботи Д. Маркової [117, 118]. Вона розглядає музичний мінімалізм в історичній перспективі, додаючи до переліку його стилістичних ознак «емансипацію консонансу» як усталену ознаку мислення; вказує на невирішеність поняття співвідношення репетитивності і остинатності [117, 225]. За думкою Д. Маркової, «без корекції принципом «емансипації консонансу» мінімалістська «репетитивність» стає уподібненою до остинатності... Стравінського, – а остання складає принципово інше, ніж мінімалістський естетизм. Невипадково в образотворчому мистецтві мінімалізм ототожнюється з концептуалізмом: репетитивність та остинатність як технічний прийом нероздільні, але в концепції значення складають протилежності(*підкреслено мною – К. О.*)» [там само].

Загальновідомо, що значна частина музичних явищ ХХ століття не піддається визначенню за допомогою інструментів теоретичного аналізу. Композитори і музикознавці звертають увагу на необхідність розробки естетичних проблем, а не технологічних аспектів, які не систематизують, а навпаки, ще більше індивідуалізують та розпорошують наукові визначення.

Такою неврегульованістю пояснюється наявна диспропорція між масштабами використання остинато у композиторській практиці ХХ століття і масштабами його дослідження музикознавством. Не дивлячись на беззаперечне визнання остинатності у ролі однієї з «візитних карток» музики ХХ століття (особливо зважаючи на традиції, започатковані Стравінським з одного боку та представниками музичного урбанізму з іншого), музикознавці тим не менше переважно обмежуються дослідженням форм, які побудовані за допомогою витриманого протягом усього твору повтору одного або

декількох музичних елементів. За логікою цих робіт, усі твори, або їх частини, які мають такий повтор, апріорі потрібно вважати такими, що побудовані за допомогою остинато, оскільки до сьогодні не існує іншого визначення та характеристики остинато, крім як багаторазового повтору одного чи декількох музичних елементів¹.

Можемо констатувати явне протиріччя, що наближається навіть до парадоксу: з одного боку – вільне та масове використання теоретичного поняття, з іншого – очевидна застарілість та неповнота наукового визначення його змісту. З цієї причини комплексу наукових уявлень про остинато та остинатність властива певна фрагментарність, порушується цілісність концепції становлення та розвитку даного музичного засобу, його сутнісних характеристик, і, звідси, виникають утруднення при використанні пов'язаних з ним термінів та понять. Особливо помітні недоліки цієї ділянки музикознавчого апарату при спробах узагальнення особливостей використання остинато у творчості окремих композиторів ХХ століття.

Специфіка музикознавчого аналізу індивідуальних стильових особливостей творчості композитора обумовлює широкий художньо-естетичного контексту. «Вписати» остинато у такий контекст і виявляється найбільш проблемним, оскільки очевидно, що його сутнісні характеристики неможливо звести до теоретичних параметрів. У результаті на рівні кожної окремої роботи відбувається конкретизація поняття «остинато».

Однак, як завжди буває у подібних ситуаціях, свої корективи внесла музична практика.

До ХХ століття сфера використання остинато обмежувалася формою остинатних варіацій, при чому здебільшого на *basso-ostinato*. Ця конструктивно строга форма, що починає свій шлях з музики бароко, не викликає особливих різночитань щодо природи та властивостей остинато.

¹ «Остинато (італ. *ostinato*, от лат. *obstinatus* – впертий, витриманий) – багаторазове повторення мелодичної, ритмічної фігури, гармонічного звороту, звука» [134, с. 404].

«Впертий», «витриманий» статичний бас, рухливість верхніх голосів, одночасовий контраст як основа драматургії протиставлення двох різнополюсних начал – ці нечисленні аспекти остинатних форм були однозначними і малодискусійними. Не внесло своїх коректив у цьому плані і вивчення пасакалій.

Однак поступово, у процесі опанування формотворчих процесів музики ХХ століття, «остинато» починають називати не лише повторюваний від початку до кінця мелодичний голос у поліфонічному творі, аналогія з остинатними формами слабшає. Багаторазовий повтор, який займає чим далі, тим більше місця у формобудові творів ХХ століття, часто отримує визначення остинатного. Відповідно, у музикознавчому вжитку поступово закріплюється поняття «остинатність», що означає присутність остинато у творі, який за своєю структурою не пов'язаний з остинатними варіаціями. Ми з легкістю називаємо остинатними багаторазові повторення, які мало пов'язані з поліфонічним поєднанням голосів, і ще менше – з наріжним каменем драматургії остинатних форм – одночасовим контрастом. Це стосується засобів втілення таких музичних образів, як фабрики та заводи у душі музичного урбанізму (у Прокоф'єва, Мосолова), руйнівні поступи (у Шостаковича), архаїчні «витанцювання» (у Стравінського); мікротваріювання на утриманій основі (у Мессіана). Остинато було оголошене основним засобом конструювання мінімалістичних композицій та прирівняне до репетитивності.

Висновки до 1 розділу

У музикознавчій літературі немає дослідження, де остинато було б представлене як цілісний об'єкт вивчення, з характеристикою його сутнісних ознак як різновиду повторення і зв'язком з історичною перспективою. Саме на перетині синхронного і діахронного підходів можна виявити справжню сутність остинато як музичного явища, яке

переходить з епохи в епоху, присутнє у багатьох стилях, і при цьому не втрачає своєї виразності і актуальності. Переважно висвітлюється конструктивна сфера його використання: особливості форми варіацій на *basso-ostinato* в епоху Бароко та у ХХ сторіччі, інших остинатних форм (варіацій на *soprano-ostinato*, поліостинатної), хоч в останні десятиліття збільшується тенденція до аналізу його смислових особливостей як чинника формудови остинатних творів. Проте навіть тут помітні прогалини, наприклад щодо встановлення генезису басоостинатних форм.

Помітні розбіжності щодо тлумачення самого терміну «остинато»: часто музикознавці прагнуть окреслити коло його застосування для даної конкретної роботи. Це свідчить про необхідність виявлення сутнісних ознак явища, оскільки самé визначення остинато – багаторазове повторення мелодичного, ритмічного, гармонічного звороту – не вимагає додаткових уточнень.

Питання особливостей впливу остинато зокрема та повторення взагалі на музичне сприйняття означені і частково вирішені. Але глибинні контексти остинато, його сутність як різновиду повторення ще потребує дослідження й осмислення. Очевидно, що в музичному процесі, пов'язаному з остинатністю, цей чинник є одним з ключових.

Потребує вирішення проблема співвідношення остинатності і репетитивності, оскільки у випадку мінімальної музики остинато є не просто окремим прийомом, використаним у певному контексті певним чином, а основною конструктивно-стилістичною складовою музичного напрямку як цілісної системи.

Недостатня опрацьованість ідейно-змістових функцій остинато у музичному творі порівняно з конструктивно-технологічними нюансами його застосування породжує простежену у підрозділах 1.1. і 1.2. нашої роботи понятійно-термінологічну неузгодженість. «...Мислення визначає майстерність, але не навпаки» (Б. Асаф'єв) [14, с. 159].

Наукова література, яка охоплює засадничі питання музичної екзистенції, виявляє цілу низку питань, що спонукають до наукового пошуку основ функціонування остинато. Це, перш за все феномен повторення, а, отже, і остинатності як його різновиду – у якості складової музичного тексту, шляхи його втілення у процесі музично-історичного розвитку, способи та результати його впливу на стилістику та музичну мову.

Дані теоретичні положення складають наукове підґрунтя для створення цілісної концепції остинато як складової музичної мови, визначення його поняття, специфіки та функцій.

РОЗДІЛ 2

ОСТИНАТО І ЙОГО ТЛУМАЧЕННЯ В РІЗНИХ ІСТОРИЧНИХ УМОВАХ

2.1 Формування остинато як різновиду принципу повторності

«Що тут перш за все впадає в око? – Повторення! Начебто по-дитячому просто. Як найлегше домогтися наочності? – Шляхом повторення. На цьому ґрунтується все формоутворення, усі музичні форми будуються на цьому принципі» (А. Веберн) [32, с. 31].

Опанування наукою процесів сьогодення та недалекого минулого неминуче породжує переосмислення явищ, які завжди здавалися аксіомами і, на перший погляд, такими, що не потребують доопрацювань та уточнень. Тим не менше, науковий пошук у галузі вивчення музики ХХ століття зумовлює необхідність ретроспективного, історико-діалектичного розгляду становлення її окремих методів та прийомів. Одним із засобів, який потребує такого дослідження є остинато.

За своєю конструктивною сутністю **остинато є багаторазовим повторенням**. Всепроникність і свого роду апріорність, аксіоматичність повторення як одного з первинних рушійних механізмів музичного процесу, породжує глобальність проблемного поля, яке утворюється при спробі дослідити специфіку остинато як одного з різновидів повторення. Найбільш важливою складовою тут є **проблема відмінності остинато від повторення як самостійного явища, визначення його специфічних функцій**. Цей аспект є надзвичайно важливим і принциповим. Остинатний *принцип* побудови творів, як свідчить література, був популярним ще з ХІІІ століття, але тим не менше, при всьому багатстві музичної науки Середньовіччя, Ренесансу та Бароко даний *термін* з'являється лише у ХVІІІ столітті [133, т. 4, ст. 129]. І якщо остинато визначається як багаторазовий повтор

мелодичного, ритмічного або гармонічного звороту, то чи можна вважати остинатним, наприклад, акомпанемент вальсу? Вочевидь, відсутність відповідей на ці та подібні питання породжує диспропорцію між масштабами використання остинато і ступенем його вивченості.

Наріжним каменем визначення сутності остинато ми вважаємо проблему встановлення специфіки його функціонування як різновиду повторення. Одним з етапів розв'язання цієї проблеми є визначення місця і ролі остинато в історичній діалектиці музичного процесу.

Традиційно вважається, що остинатність є головною рисою прадавніх пластів музичної культури та ранніх форм професійної музики. І використання остинато у музичній практиці ХХ століття, і його тлумачення у музикознавстві пов'язано великою мірою з певною усталеністю уявлень про багаторазове повторення як засіб зображення первісності, дикості, архаїки. Традиція остинатних побудов, започаткована І. Стравінським, стала навіть своєрідним стильовим орієнтиром. Не випадково С. Скребков задля розвитку концепції художніх принципів музичних стилів об'єднує фольклор та ранні періоди розвитку професійного музичного мистецтва *принципом остинатності*. При всіх недоліках такої систематики, сама її поява є показовою, відображаючи певний музично-науковий стереотип. Однак, у масштабній роботі такого авторитетного фахівця у галузі музичного фольклору, як А. Іваницький, виявляємо, що дослідник у процесі аналізу особливостей народної пісні та музики взагалі не оперує термінами «остинато» та «остинатність». Постає питання: чи достатньо правомірним є називати багаторазове повторення невеликих зворотів у народній музиці остинатним? Відповідь можна отримати, простеживши історичну динаміку процесу розвитку *повторення* як складника музичного процесу.

Оскільки технологічно остинато є багаторазовим повторенням, вважаємо за доцільне виведення його змісту та функцій за допомогою відокремлення від інших видів повторності¹.

Так само, як повторення є точкою відліку для музичних структур, народна музична творчість є відправним етапом (теж свого роду точкою відліку) для розвитку професійної музики. Тому задля цілісності історико-теоретичної концепції розвитку повтору, необхідно окреслити специфіку його функцій у фольклорній традиції. Спираючись на думку А. Іваницького, який виділяє два головних стимули розвитку народної музичної культури – релігійно-магічний і матеріально-практичний [79, с. 15] – означимо дві сфери функціонування повторності у народній традиції, що обумовлені природою музичного мистецтва як колективного способу людської діяльності:

1. Магічно-релігійна – у заклинаннях, молитвах, ритуалах (у тому числі повторення одного або декількох звуків з метою навіювання, введення у транс, тощо).
2. Організаційно-моторна – для узгодження танцювальних, ігрових або трудових рухів.

*Названі споконвічні форми повторності(назвемо їх праповторністю) до сьогодні приводять у рух механізми, що формують як семантичну, так і конструктивну базу розвитку музичного мистецтва. Це дає підстави говорити про повтор як **апріорний** чинник у художніх проявах людської свідомості.*

Народна музична культура за своєю природою є синкретичною, особливо прадавні її пласти, коли інтонування і рух були нероздільним процесом.

¹Проблема повторення як базисної складової музичного процесу неозора, складна та різноякісна. Усвідомлюючи це, ми будемо намагатися вибудувати логіку його історичного розвитку, ґрунтуючись на загальновідомих положеннях історії та теорії музичного мистецтва. Це дає змогу з одного боку – гранично розширити контекстне поле навкруги основного об'єкта нашого дослідження, з іншого – уникнути його надмірної розгалуженості.

Важлива передумова, вивчення якої починаючи з ХХ століття набуває великої популярності – *магічні* функції фольклору. Це єднає прадавні способи музикування багатьох народів – від Африки до крайньої півночі. Багаторазовий повтор одного звуку або короткої поспівки у ритуально-магічних діях – такий самий спільний атрибут прадавніх культур, як символічні зображення Сонця, чоловічого і жіночого начал, особливості міфології, обрядовості, тощо. Підтвердженням спільності основ музичної культури, зокрема, є факт поширення у побуті різних народів світу такого інструменту, як дримба (варган) [79, с. 31]. Всесвітньо відомий завдяки обробці М. Леонтовича "Щедрик" є відлунням прадавньої магічної традиції, і, вочевидь, не випадково ця мелодія була втілена композитором у формі варіацій на сопрано-остинато. Про образний стрій цієї форми, якій притаманна архаїчна експресія незмінності пише В. Цуккерман [201, с. 153].

Багато яскравих прикладів збереження магічно-ритуальної функції дає дитячий фольклор. «Дитячий фольклор... багато в чому виглядає як консервант уламків давньої міфологічної свідомості. Саме дитячий фольклор, а також магічні релікти (...) обрядових жанрів дають численні матеріали на користь *магічно-релігійної* теорії походження мистецтва» [79, с. 14–15]¹. Дитяча ігрова пісня «Дударик» яскраво ілюструє дану тезу.

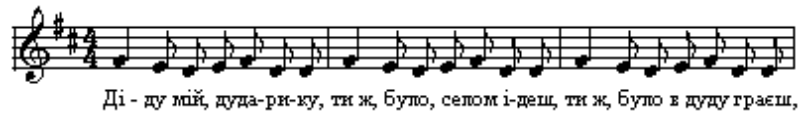
Єдина поспівка, що складає ритміко-інтонаційну основу пісні має всі музичні ознаки найдавніших пластів фольклору: вузький діапазон – трихорд, постійне повернення до стійкого звуку, ритмічну монотонність за рахунок ситуативного (в залежності від потреб словесного тексту) дроблення початкової ноти на дві ♪. Звернемо увагу на те, що невпинне «кружляння» мелодії між акцентованими звуками «ре» і «фа#» очевидно є втіленням

¹Безпосередній вплив первісного міфічного світогляду на процес виникнення мистецтва підкреслюється у релігієзнавстві [161, с. 374–387].

кругового руху, який має місце як при здійсненні магічних обрядів, так і в ігровій або танцювальній моториці¹:

Приклад 2.1

Українська народна пісня «Дударик»



Ді - ду мій, дуда-ри-ку, ти ж, було, селом і-дещ, ти ж, було в дуду граєш,

Оскільки синкретизм є головною ознакою народного мистецтва, то, відповідно, дві функції повторювання – магічно-ритуальна та організаційно-моторна – також можуть поєднуватися. Для народних обрядів та ігор зазвичай характерна нероздільність співу і танцю, ігрових, обрядових і магічних елементів².

А. Іваницький називає дитячий фольклор і трудові пісні такими, що утримують залишки первісного світогляду, і вказує на два головні стимули, які спонукали людину до інтелектуальних, моральних та естетичних зусиль – релігійно-магічних і матеріально-практичних [79, с. 15]. В окремі видові системи дослідник виносить народну інструментальну музику і народний танець.

Виходячи з цього, ми розмежуємо дві сфери праповторності, яка обумовлена природою музичного мистецтва як передусім **колективного** способу людської діяльності.

У народній музичній творчості вони спричиняють багаторазову повторність музичних елементів та формують перспективи еволюції повтору як базисного елемента музичної культури.

Взявши за основу дві означені сфери використання повтору, прослідкуємо історичну динаміку їх розвитку у професійній музиці Європи

¹ Основну тему виокремлено нами з хорової обробки М. Леонтовича.

² Використання магічної функції повторення у чистому вигляді присутнє там, де за магічно-релігійні потреби людської спільноти відповідає окрема людина – шаман, жрець, чаклун і їм подібні, які спеціалізуються на техніці гіпнозу, навіювання, зомбування, тощо. Для праслов'янських культур, наскільки відомо, це нетипово.

включно до XVII століття. Це дасть нам змогу визначити основні етапи формування та функціонування остинато у різних історичних умовах.

На різних етапах розвитку професійної музичної культури функціонування повторності мало свої умови. Так, наприклад, для розвитку жанрів і форм європейського музичного Середньовіччя характерними були обставини, коли професійна і народна музика не мали чіткої межі. Одне з найбільш, на нашу думку, вдалих тлумачень цього процесу міститься в роботі Б. Асаф'єва «Народная песня в Средние века» [16]. За думкою Асаф'єва, для культури європейських народів в епоху Середньовіччя було характерним не просто збагачення, а цілковита асиміляція («засвоєння та поглинання» [16, с. 193]) мелодики григоріанського хоралу та народної пісенності. Невідомо, наприклад, як складалася тональна система (зокрема, мажорний лад): під впливом григоріанського мелосу, чи дохристиянських пісенних елементів. «Так, наприклад, народу франків починаючи з 799 року ... була дозволена участь у співі «Kyrie eleison» (...) під час поховань та всіляких урочистих процесій. І ось «Kyrie eleison» стає чимось на кшталт всенародної молитви. Селянин, тягнучи плуга, ремісник, вправляючись у своєму ремеслі, звикли це наспівувати... Самостійні народні наспіви стали вимальшовуватися серед із зовні даних мелодій, але точкою опори та закінченням для них служило те саме звернення або заклик «Kyrie eleison». Переклади та переробка латинських гімнів та секвенцій надали ще новий матеріал народній творчості. Виникли народні текстові та музичні версії багатьох піснеспівів. Подальший сильний поштовх для розвитку народної музики дали хрестові походи (XII століття) [16, с. 193–194].

Елементи народних пісень використовували у своїх творах трубадури і трувери, згодом – майстри поліфонічного письма, причому не лише у світських, а й у релігійних творах. Виконувалися також поліфонічні обробки народних пісень. З іншого боку, через особливості процесу виконання творчість професійних музикантів ставала всенародним надбанням. Цьому

сприяло і середовище мандрівних виконавців, і поступове злиття релігійних і народних культурних форм, як, наприклад, це відбулося у літургійній драмі.

Таким чином, через процес асиміляції церковної, світської і народної культур у музичну систему європейського Середньовіччя інтегруються риси музичної праповторності, сприяючи утворенню міцного фундаменту для розвитку як конструктивних, так і семантичних процесів професійного музичного мистецтва. Найчастіше термін «остинатність» застосовують при аналізі творів мотетного жанру епохи Середньовіччя та *Ars nova*. Отже, цей жанр набуває особливої цінності при розгляді історичної еволюції остинато, оскільки охоплює церковну і світську сфери музикування, характерний як для анонімної, так і для авторської творчості. «... В історії розвитку музичних жанрів мотет XIII століття уявляється особливим явищем. Його жанрова специфіка народилася не на злеті того чи іншого видатного творчого індивідуального відкриття, не як максимальне напруження художньої фантазії одного майстра (...). Ця специфіка відпрацьовувалась у нескінченних анонімних переробках, слугувала показником загального рівня професійного мистецтва та майстерності епохи, яким володіли усі автори і кожен у мотет частку нового. Це призвело до дуже швидкої еволюції жанру, але без видатних, унікальних зразків, навіть без виділення якоїсь однієї школи, а було результатом творчості безіменних майстрів, що охопила всю Францію та прилеглі до неї райони Німеччини, Іспанії, а також північні райони Англії» [63, с.80]. Цей жанр, як ніякий інший, сприяв демократизації музичної мови і склав безпосередню основу для майбутніх світських багатоголосних жанрів музики раннього та високого Ренесансу.

Виділимо деякі риси принципу повторності, на прикладі мотетної техніки, подальший розвиток яких призведе до утворення остинато як свідомо використовуваного прийому.

1. Формування метро-ритмічної періодичності. В XIII сторіччі в європейській музичній творчості широко застосовувалася модусна

ритміка. Теноровий голос – основа мотетної поліфонії – визначає загальну структуру композиції, «представляє формули модусів у більш строгому і чистому вигляді, ніж вільні голоси, які ускладнюють, подрібнюють, модифікують ті самі формули» [63, с. 83].

2. Звернемо увагу, що один з компонентів незмінного тенора – ритм або мелодія – міг змінюватися. Тобто строга повторність не була канонем, а підкорялася художнім «потребам».

Визначення системи повторів мотетного тенора як остинатної не повною мірою відповідає суті самого поняття «остинато», оскільки в даному випадку повторення породжене *практичною необхідністю*, а наявність остинато у музичному творі обумовлена насамперед *ідейно-образними чинниками*.

Отже, бачимо, що *метро-ритмічна та ритміко-інтонаційна* повторність є основним організуючим фактором у мотетах XIII століття.

До кінця XIII століття зростає чисельність мотетів, де виступає на перший план ритміко-інтонаційна повторність. Основний (теноровий) голос поступово розвивається у мелодико-інтонаційному плані [63, с. 105], включаючись у загальну полімелодичну структуру. В ізоритмічних мотетах *Ars nova* на певних етапах спостерігається унікальний процес розділення (наскільки це взагалі можливо) функцій ритмічного і мелодичного повтору. За логікою історичної змінності художніх принципів музичних стилів С. Скребкова, в цей період починають виявлятися перші ознаки принципу перемінності, який в цілому характеризує музику епохи Відродження. З позицій відстеження історико-діалектичної логіки розвитку принципу повторності, починається поступовий перехід від лінійної повторності до її вертикального варіанту. Ось як описує цей процес Ю. Євдокімова. ««Налагоджування» ізоритмічної основи мотету стає досить вишуканим процесом. Мелодичний фрагмент обраного наспіву, зазвичай досить довгий,

що виступав як *color*, розчленовуються згідно з обраним автором малюнком ритмічного остинато. Навіть з того, наскільки вільно композитор розчленовує наспів першоджерела, нехтуючи його власним фразуванням, ясно, що *cantus prius factus* не має значення для мотету у якості мелодичного матеріалу. Він як і раніше є лиш «приводом» для створення. Набагато важливіша ритмічна сторона остинато, малюнок *talea*» [63, с. 125]. Ці тенденції характерні в цілому для музики пізнього Середньовіччя і є передумовами для музичного розвитку епохи Відродження: на зміну середньовічному принципу остинатності приходить принцип перемінності (за Скребковим).

Виділимо основні форми функціонування принципу повторності на даному етапі дослідження. Ними є: 1) *метро-ритмічна повторність* як основний засіб організації музичної тканини; 2) *ритміко-інтонаційна повторність* (за С. Скребковим, куплетна остинатність), обумовлена синкретичною природою народного мистецтва, з яким музична культура Середньовіччя дуже тісно пов'язана.

У музиці епохи Відродження принципи лінійної повторності відходять на другий план. Це обумовлено художніми потребами епохи, зокрема ідеєю *varietas* – різноманітності. Однак повторність залишається незмінною основою музичних творів. По-перше, продовжує уніфікуватися метро-ритмічна система. По-друге, в зв'язку з розквітом танцювального мистецтва кристалізуються та типізуються ознаки танцювальної музики, наприклад, типові розміри та ритмічні фігури інструментального акомпанементу. У цьому процесі приймає безпосередню участь ритміко-інтонаційна куплетно-остинатна (за Скребковим) повторність мелодики, що поступово трансформується у варіаційність. По-третє, поліфонічний принцип *cantus'a–firmus'a* надає повторності вертикального виміру, середньовічна лінійна поліфонічність поступово централізується. Якщо в середньовічній музиці незмінні повтори урізноманітнювалися елементами ритмо-мотивної

комбінаторики, гокетом, полісинтаксисом, то в музиці Ренесансу принцип *varietas* реалізується не в останню чергу за допомогою розвитку принципів ритмо-інтонаційної повторності у вертикальній площині. «Поліфонічні прийоми поводження з темою – є повторенням, розвиток – певний різновид повторення» [177, с. 35–37].

Отже, до вже названих двох функцій музичної повторності в епоху Відродження додається третя – *вертикальна проекція повторення*, яка згодом трансформується у форму фуґи. «...Вже одна ідея *cantus-firmus*'а як такого, що узагальнює рух та формування тканини наспіву або мнемонічної формули пройшла через ряд перетворень, не втрачаючи своєї суті. ...Посунутий *cantus-firmus* (як принцип оформлення...) відбивається ... у вигляді наспіву протестантського хоралу у багатоманітних фігуральних обробках такого хоралу і нарешті застигає у фузі в образі вождя та супутника. ... Вождь і супутник – це той самий *cantus-firmus*, але не у статичному, а у динамічному трактуванні. Це функції *cantus-firmus*'а, що перейшли у свою протилежність» [177, с. 112].

Для проаналізованих музично-історичних зрізів властивий той чи інший рівень синкретичності, що обумовлює певні складності при аналізі їх музичних особливостей.

У XVII столітті, за влучним спостереженням Н. Герасимової-Персидської, активізується процес розпаду колишніх цілісностей і вивільнення їх окремих компонентів. Звідси випливають два похідні явища: 1) подрібнення синкретичних єдностей; 2) підвищення внутрішньої організованості вивільнених компонентів [38, с. 56]. В епоху Бароко розділення компонентів, які були елементами цілого, відбувається надзвичайно динамічно: виділяються в окремі жанрові групи церковна і світська, вокальна, вокально-інструментальна і інструментальна музика. В середині цих жанрових груп також відбувається активна жанрова ідентифікація. Продовжуючи думку Н. Герасимової-Персидської, можна

сказати, що при безперечно домінуючому процесі відділення та внутрішньої організації в минулому єдиних компонентів, продовжують розвиватися ті ж самі цілісності та утворюватися нові (маємо на увазі успішне функціонування монументальних вокально-інструментальних жанрів, бурхливий розвиток опери, формування сонатно-симфонічного циклу і пов'язаних з ним жанрів). Тим не менше, недавня синкретичність продовжує нагадувати про себе в такому явищі, як "mixto genere" – мішаний жанр (термін М. Преторіуса). Серед численних проявів цього принципу можемо назвати, зокрема, злиття жанрів: пасакалія-чакона, мотет-концерт; поширеною була практика, коли автори творів не вказували інструменти для виконання, або називали декілька варіантів виконавського складу.

Такий жанрово-стильовий розвиток відбувався на тлі розквіту поліфонічної майстерності, і в той же час формування тонально-гармонічної системи і гомофонно-гармонічного типу музичного мислення. В цей період формуються та набирають відповідного значення ще дві форми повторності: *інтонаційне повторення «на відстані»* і *остинатна повторність*. За їх допомогою утворюються яскраві музичні символи XVII століття – відповідно форма увертюри та арії *da capo* для першої і варіації на *basso ostinato* для другої. Увертюра втілює тип повторення, розвиток якого ще попереду – симфонізація як підсумок складного і тривалого розвитку і трансформації елементів музичної мови відбуватиметься у XVIII сторіччі. Тим часом форма варіацій на *basso ostinato* уособлює більш складні й глибинні процеси. Перед тим, як зупинитися на основних аспектах цих процесів, коротко викладемо результати даного етапу роботи, оскільки це необхідно для визначення суті остинато як різновиду повторення.

Отже, в XVII сторіччі сформувалися основні *способи повторення*, який від початку формування професійного музичного мистецтва і включно до означеної епохи становив провідну складову музичного мислення (див.

Додаток А, Схема 1). Розділення цих способів є умовним і в кожному випадку передбачає лише домінування однієї. Підсумуємо їх.

1. *Метро-ритмічне повторення*. Первинна, організуюча роль ритму є аксіомою. Усталені принципи, в яких виражена ця функція – метр, такт, музичний (і віршовий) розмір; крім того – типізовані ритмічні фігури мелодики або акомпанементу танців та пісень, які набули статусу їх жанрових ознак (наприклад, мелодико-ритмічний малюнок мазурки, характерний акомпанемент полонезу). «Музика ... вийшла з танцю, тому метро-ритмічне, моторно-танцювальне начало її... навіки залишилося в музичному мистецтві як його первинна основа, у вигляді найелементарнішого, первісного пласта музичного мислення, тісно пов'язаного з виконанням на ударних інструментах, с інтонуванням моторного типу» [177, с. 399]. З певними застереженнями (через важливу роль інтонаційних формул та інших музичних засобів – наприклад, темпу, виконавських прийомів), але до цієї ж категорії ми відносимо ознаки інших форм організованого руху: характерні ритмічні риси маршовості, плавної ритуальної ходи, коліскової. Надалі ми не будемо повсякчас вказувати на ці фактори (крім окремих прикладів), оскільки така повторність є елементарною основою музичної тканини. Виняток становить музична творчість ХХ століття у випадках, коли композитори, створюючи індивідуальну систему музичних засобів, відходять від усталених форм метро-ритмічної організації музичного процесу.

2. *Ритміко-інтонаційне повторення* (за С. Скребковим, куплетна остинатність), коли повторювана інтонаційна формула, поєднана із ритмічною, складають єдність і мають однакову цінність для музичного процесу. Розвиваючись у професійній

композиторській творчості, цей різновид повтору став основою для розвитку варіаційної форми.

3. *Вертикальна проекція повторення*. Її сутність – у поліфонічних техніках, які містять повторення за типом імітації, канону, у XVII столітті – фуги. На схемі розвитку повторення у історичній площині (див. Додаток А, Схема 1) ми подаємо її як таку, що виникла в епоху Відродження. Уникаючи при побудові даної концепції надмірної конкретизації для охоплення і показу важливих зрушень в історії розвитку професійної музичної культури, за точку відліку нам взято згадки про дані поліфонічні прийоми у теорії музики. Таким чином імітація і канон, які термінологічно закріпилися в теорії музики епохи Відродження, означені нами саме цим історичним періодом, не зважаючи на те, що поліфонічні твори на основі цих прийомів з'явилися у музичній практиці набагато раніше.

4. *Інтонаційне повторення «на відстані»*. Домінування даної функції характерне для професійної музики на тих її етапах, коли музичні інтонації вводяться в твір як такі, що вже мають певне семантичне навантаження, або набувають його в процесі становлення музичного твору. В такому випадку повторення набуває самостійного значення і формує образний зміст музики. «Контрастність просуває ланцюг звукообразів. Але не можна забувати, що контрастність відчувається лише за наявності елементів тотожних, і що без них цей принцип проявлявся б архаїчно» [15, с. 127]. «Розвиток музики – поступове ускладнення повторень, потім пропуск їхніх ланок» [177, с. 43].

5. *Остинатне повторення*, рис якого в залежності від даного конкретного контексту можуть набувати всі вищезначені види повторення.

2.2. Остинато як складова музичної лексики (від Бароко до початку XX століття)

Остинато як складова музичної лексики передбачає певні умови для свого використання, символічність контексту, яскраво виражену асоціативність. Як стверджує М. Лобанова, категорія «винаходу» в епоху бароко має на увазі не лише створення ефекту раптовості, неочікуваності, але й обов'язково пригадування, упізнавання, ерудицію [114, с. 169], в той час як попередні епохи в цілому ще не мали таких особливостей мистецького світогляду. Цим пояснюється досить пізнє виникнення самого терміну – XVIII століття: на цей час елементи музичної мови уже достатній час формувалися в інтертекстуальному Космосі (термін М. Арановського), щоб набути семантичної ваги і відносно самостійного смислового значення.

У книзі «Театр и симфония» [81] В. Конен, досліджуючи передумови утворення тематичного матеріалу класичних симфоній, описує шляхи формування та якісного перевтілення тематизму (у тому числі й босоостінатного), які «не за буквою, але за духом» перетинаються з концепцією інтертекстуальних маршрутів музичної лексики М. Арановського. Порівняємо, В. Конен зауважує: «...окремі музичні звучання перевтілюються на музичні теми лише тоді, коли художня психологія стає сприйнятливою до закладених у них виразних можливостей» [92, с. 156]. М. Арановський: «...ідіома насправді здобуває *тематичну функцію*. Вона... з'являється у таких важливих, ключових місцях, що фактично стає лейтмотивом. Це зайвий раз доводить, що інтертекстуальна лексика, укорінюючись у тексті, здатна зіграти вельми значну роль у розгортанні семантичних процесів» [11, с. 220]. Така спадкоємність відправних моментів музичної науки дає підстави поєднання різноманітних музикознавчих методологій при вивченні конкретного явища, у нашому випадку – остинато.

Враховуючи вищесказане, можемо стверджувати, що побудова форми на незмінно повторюваному басовому голосі в XVII сторіччі **стає осмисленим творчим актом**. На цей час повторність поліфонічної основи в контексті музичного мислення епохи вже не є основною конструктивною закономірністю, стабілізаційним фактором, «службовою» необхідністю для внутрішньої організації музичного матеріалу, як, наприклад, в мотетах Середньовіччя. В епоху Бароко існує велика кількість варіантів жанрово-стильового самовираження, впливи жанрового канону слабшають. Тому використання такої конструктивно суворої схеми на тлі бурхливого процесу експериментів та винахідництва у сфері музичних засобів як результат свідомого вибору митця, очевидно, має ідейний характер. Саме з цієї причини музичний термін «остинато» починає фігурувати у музичній теорії лише з XVIII століття: у музичному середовищі відбулося *осмислення* суті відповідного технічного прийому у порівнянні з іншими, а його використання набуло *довільного, а не прикладного* характеру.

Символіка босоостинатних форм XVII століття ґрунтовно досліджена у роботах І. Алексєєвої [3–7]. Спираючись на її роботи, а також інші дослідження як історичного, так і фундаментальні теоретичні, наведемо декілька спостережень з цього приводу, які будуть необхідні для подальшої побудови теорії остинатності.

Знаки і символи в культурі Бароко взагалі і в музиці зокрема відіграють помітну роль. Одна лише творчість Й. С. Баха протягом останніх десятиліть стала предметом неодноразових досліджень у цій сфері [74, 113, 167]. Підкреслена роль музичних досягнень XVII століття також у роботах, що розкривають історичну детермінованість музичних явищ. Зокрема, В. Конен у книзі «Театр и симфонія» [92] пише про смислове навантаження, підтекст босоостинатного тематизму, його видатну роль у формуванні музичної мови класичних симфоній. Починаючи з оперної музики XVII століття, мелодика остинатного басу за рахунок своїх характерних рис – поступового низхідного

руху по хроматичних малих секундах, ефекту скутості, фатальної неблаганності за рахунок остинато – узагальнює елементи образу скорботи і стає характерним виразником трагічного в музиці. «Значення низхідного хроматичного остинатного басу ніякою мірою не вичерпується його формоутворюючою функцією. Навпаки, у наступному столітті його було поступово витіснено іншими, класицистськими формами. Однак його виразні прийоми ... повною мірою збережуть свою силу. Їх було перенесено в інші голоси і вони продовжували слугувати засобом створення і у межах інших форм» [92, с. 123–124]. М. Арановський називає низхідний рух від V до I ступеня «пентахордом скорботи», класифікуючи його як самостійну лексему зі складною та тривалою історією формування типологічних ознак [11, 179–187]. Крім того, простежуючи схему інтертекстуального маршруту тонічного акорду на початку музичного твору [11, с.161–175], дослідник вказує на тематизацію цього елемента саме у музиці XVII століття. Це означає, що він уже набрав необхідного смислового навантаження для того, щоб з прикладного, службового компонента перетворитися на ідейну складову (виходячи з того, що тема у дослівному перекладі з грецької – «те, що покладено в основу», «основний компонент музичного твору, який визначає його неповторні обриси» [134, с. 541]). Після того, як відбулася ця головна семантична метаморфоза – тематизація – «початковий тонічний акорд зі «шталмейстера», який оголошує про початок вистави, перетворюється на повноправного «актора»» [11, с. 169]. Звернемо увагу, що *в процесі перетворення наведеного елемента музичної мови зі службового в тематичний компонент важливим етапом є його **повторюваність***: «Зрозуміло, що для заклику до уваги у декількох акордах немає необхідності, тому збільшення числа акордів як раз і свідчить про вочевидь зростаючу семантичну функцію (підкреслено мною – К. О.)» [11, с. 168].

Подібним чином можна визначити історичний шлях розвитку повторності включно до XVII століття (див. Додаток А, Схема 1).

Крім смислових особливостей остинатного тематизму, який пройшов семантичне збагачення як носій трагічного начала в оперній музиці, необхідно відмітити ще деякі особливості використання форми варіацій на бассо-остинато.

По-перше, це ефект «одночасового контрасту» (термін Т. Ліванової), який надає звучанню творів, побудованих на бассо-остинато напруженості, психологізує їх образний зміст. Особливо це стосується пасакалій, де більш яскраво, аніж, наприклад, у чаконах або граундах, виражена полімелодичність. В цьому випадку посилюється ефект «витриманості», «впертості», взаємної протидії статичного басу і розвитку верхніх голосів. Принцип одночасового контрасту, який породжує ефект стримування, виявиться надзвичайно актуальним у музиці ХХ століття. Для творчого процесу цього періоду характерне не просто *протиставлення*, а *поєднання* протилежних начал. В. Медушевський у контексті дослідження ефекту стримування у логіці розвитку музичного процесу не згадує про одночасовий контраст. Тим не менше деякі положення роботи «Про закономірності і засоби художнього впливу музики» якнайкраще ілюструють специфіку саме одночасового контрасту. Аналогії з іншими видами мистецтва – у даному випадку зі скульптурою – підтверджують дієвість даного виду контрасту, його актуальність незалежно від історичних умов. «Стримуючі моменти великою мірою здатні відтінити напруженість пориву... Романтичний пам'ятник античності – статуя Ніки Самофракійської, крилатої богині перемоги... Колосальна сила, стрімкість, насолода битвою, напруженість, пристрасність, вогненний порив втілені у постаті богині. У зображенні цих почуттів мало не центральну роль відіграє принцип стримування. Могутні крила, вільно підняті груди, сама фігура, спрямована вперед – ці та інші прийоми є «динамічними моментами». Важкі згортки драпірування, які туго огортають ноги Ніки, «обважнюючи» нижню частину фігури – це сили

стримування. Динамічна протидія цих начал наповнює внутрішньою пристрасстю образ» [123, с. 226–227].

По-друге, космологічне та релігійне тлумачення танцю в епоху Бароко, яке збереглося ще з часів Середньовіччя та Ренесансу також накладає відбиток на семантичній стрій остинатних варіацій. В статті Т. Баранової, яка розкриває цю проблему [20], не йдеться про конкретні танцювальні жанри. «Уособленням уявного, внутрішнього танцю ...є інструментальна сюїта епохи Бароко, у якій танцювальна музика не має прикладного значення і переходить у сферу піднесеного споглядання» [20, с. 79]. Пасакалія, чакона і їм подібні танці з яскраво вираженими ознаками танцю-процесії, маючи магічно-ритуальний генезис, входять в контекст традиції внутрішнього, духовного переживання танцювального стану. Споріднені з пасакалією чакона і сарабанда вплинули на повільну музику Баха і Гайдна. Вони принесли в наступні епохи свою урочисту ходу разом з пунктирним ритмом – одним з виразників медитативної смислової парадигми [20, с. 177].

Таким чином, на час свого розквіту в музиці Бароко босоостинатні варіації накопичили вагому кількість семантичних ознак, яка робить їх однією з найбільш символізованих форм в історії музичного мистецтва. Перерахуємо основні.

1.Семантика босоостинатного тематизму як носія трагічної образності, «узаконена» оперною музикою XVII століття.

2.Психологізація музичного змісту за рахунок ефекту одночасного контрасту, який закладений у самому принципі побудови форми.

3.Траурна символіка пасакалії та чакони як танцю-процесії, що органічно входить у загальний контекст сакралізованої концепції танцю як ознака епохи.

4.Відповідність художнім потребам свого часу. «...Художній ефект старовинного *basso-ostinato*... неможливо зрозуміти, не

взявши до уваги психіку творців і слухачів того часу, їх особливу налагодженість – здатність проймається рівно-урочистим станом, що не вимагає ані різких змін, ані конфліктів у розвитку, ані перепочинків...» [20, с. 119]. Варіації на basso-ostinato продовжують започатковану у середньовіччі традицію інструментальної танцювальної музики, яка, не маючи прикладного характеру, призначалася для слухання та медитації.

У музиці XVIII та XIX століть значення остинато як цілеспрямовано використаного прийому зменшується. Проте значення повторності як складової музичного процесу залишається вирішальним. Б. Асаф'єв підкреслює: «Не слід думати, що прийдешня тріумфальна хода сонатного (симфонічного) алегро у віденських класиків зовсім відтіснило розвиток монотематизму та принципу тотожності як домінуючого у формотворенні. По-перше, продовжували еволюціонувати варіаційні форми і рондо, по-друге – ...не припинялася робота над фугою» [15, с. 112]. Відповідно до нашої систематики, розвиваються форми, основані на принципі *інтонаційного повторення «на відстані»*, найновішого за хронологією виникнення – рондо, прості та складні двох- та тричастинні; стабільною популярністю користуються варіації – з *ритміко-інтонаційною повторністю* в основі формобудови. Власне, сонатна форма також має багато рис інтонаційного повтору "на відстані" та вертикальної проекції повторення. Але прямим виразником її концептуальної основи є протилежний принцип (за Асаф'євим, контраст). У межах даної роботи показ повторності як другорядного чинника не буде виправданим, оскільки обумовить відхилення основної лінії дослідження у сферу принципово інших співвідношень.

У музиці епохи романтизму, в зв'язку зі зверненням в контексті музичного мислення епохи до народно-національних традицій, активізується роль *метро-ритмічної* та *ритміко-інтонаційної* повторності. Однак використання їх у такий спосіб не можна назвати остинатним, оскільки воно

є частиною прямого відтворення фольклорного компоненту, здебільшого маючи суто зображальну, колористичну функцію, не вносячи конфліктності або психологізму (елементів «впертості», «витриманості»). Тим не менше існують випадки набуття названими типами повторності рис остинато. Серед яскравих прикладів наведемо III частину Сонати b-moll Ф. Шопена. На остинатний акомпанемент у цьому творі вказує В. Конен [92, с. 151], не уточнюючи, проте, причин такого визначення. У даному випадку фігура акомпанементу, ритмічно відтворюючи жанрові ознаки маршу, містить інтонації колискової – поєднання несумісних жанрових елементів відразу привертає увагу, створює *ефект остинато*.

Це виводить музичний зміст маршу на більш високий рівень узагальнення, надаючи йому трагедійного протиріччя. Така особливість остинато як засобу музичної виразності знаходить якнайширше використання в музиці ХХ століття. Поєднання несумісного – один з наріжних каменів музичного мислення епохи.

Таким чином, бачимо, що для набуття музичним повторенням значення остинато, необхідний був довгий історичний і духовний шлях, від народної творчості, через ранні форми професійної музичної культури – до вершин композиторської творчості, у яких відкрystalізувалися такі конструктивно і семантично високорозвинені види повторності, як імітація, канон, остинато і повтор на відстані. Оскільки метою нашого дослідження є остинато, яке так чи інакше пов'язане з поліфонією, ми лише побіжно торкаємося періоду розвитку музичної культури, у якому домінував вертикальний спосіб організації музичного матеріалу.

Для подальшого розвитку теорії остинатності запропонуємо визначення повторення і остинатності, які будуть нами використовуватися в процесі викладу результатів дослідження.

Повторення – послідовний виклад одного або декількох елементів музичної мови два або більше разів (у тому числі і після нового музичного матеріалу), який передусім має конструктивну (формотворчу) функцію.

Остинато до XX століття – це ритмічна, або ритміко-інтонаційна побудова, яка повторюється протягом усього твору (або його розділу), і створює фактурне, ритмічне, інтонаційне та, у підсумку, динамічне та образно-семантичне протиріччя з іншим музичним матеріалом (одночасовий контраст, тип пасакалії).

Остинато у XX столітті зберігає функції, викристалізовані на період XVII століття, а також набуває самостійного значення як композиційно-драматургічний та формотворчий принцип побудови музичного твору, в основі якого лежить повторення одного або декількох ритмічних або ритміко-інтонаційних комплексів з мінімізацією принципу контрасту. Драматургічний розвиток при цьому вибудовується переважно за рахунок динаміки, фактури, оркестрових тембрів (тип «Болеро» М. Равеля, крайні розділи третьої частини Симфонії № 8 Д. Шостаковича).

2.3 Актуалізація остинато у контексті світоглядних тенденцій музики XX століття

В процесі дослідження музики XX століття як культурного, світоглядного явища, зв'язок між музикою та філософською думкою епохи постає як об'єктивна необхідність. Виділимо деякі аспекти, які безпосередньо стосуються остинато як одного з різновидів принципу повторності і його зв'язків з філософськими теоріями XX століття.

У XX столітті музична система досягає максимальної *ентропії*. Обчислення ентропії в музиці належать В. Медушевському, який у роботі «Про закономірності і засоби художнього розвитку музики» написав: «Ентропія будь-якої системи тим більша, чим більше можливих станів, і при даній кількості станів досягає максимуму, коли ці стани є однаково

вірогідними. Вірогіднісну систему утворюють, зокрема, різні можливості продовження музики, що інтуїтивно оцінюються слухачами» [123, с. 192].

Концентрованим виразом ентропії в музиці можна вважати серійний метод. Високу ступінь його ентропії за логікою, запропонованою В. Медушевським, можна виразити наступним чином: після першої ноти серії теоретично з рівною вірогідністю може прозвучати будь-який з 11 тонів, що залишилися. Тобто *додекафонія* демонструє *максимальну ентропію* в межах однієї ланки серійного твору.

Крім того, у більш широкому розумінні, ентропія музичної системи ХХ століття виражається у фактично безмежному арсеналі як конструктивних, так і виразних засобів. «Оскільки максимальним числом способів можна прийти саме до максимально неупорядкованого (хаотичного) стану, хаос має максимальну ентропію» [123, с. 24]. Таким чином, з точки зору теорії інформації, музична система минулого століття впритул наближається до *хаосу*.

Що не дозволяє перейти критичну межу? На наш погляд, факторами, які гармонізують систему є сутнісні ознаки, специфічні характеристики музики як виду мистецтва, що збалансовує у собі *час і простір*. Окремі його прояви – музичні твори – *апріорі є конечними в часі і мають межі у просторі*.

Повертаючись до відправних положень музикознавчої теорії Б. Асаф'єва – опозиції тотожності (повторення) та контрасту як основних рушійних сил музичного процесу – звернемо увагу, що автор вважає безглуздим практичне застосування кожного з принципів у чистому вигляді. «Ясно, що застосування кожного з принципів у чистому вигляді немислиме і призводить до абсурду: принцип абсолютної тотожності дає нескінченний ряд повторень, а принцип абсолютного контрасту дає нескінченно мінливу звукову тканину, що не вловлюється свідомістю...» [15, с. 118]. Тим не менше, у музиці ХХ століття існують явища, внутрішня домінанта яких

наближається до чистих проявів повтору та контрасту. Гостра поляризація цих начал стає ґрунтом філософської концепції нової музики Т. Адорно, яка, з погляду К. Чухрова, виступає у ролі точки відліку для нової полеміки в історії мистецтва [2, с. 7].

Робота Т. Адорно була написана наприкінці першої половини ХХ століття (1949 р.), і її концепція повністю обумовлена тогочасним становищем музичної культури. Естетико-семантична та жанрово-стильова дисперсність буде більш характерним чинником для музичного поставангарду другої половини століття; для першої ж уособленням художніх полюсів є А. Шенберг та І. Стравінський. Два розділи основної частини книги протиставляють прогрес і регрес відповідно як сутність творчості цих лідерів музичного авангарду. Розділ про Стравінського названий «Стравінський і реставрація», однак Адорно підкреслює регресивну природу його творчого процесу (називаючи, наприклад, «Весну священную» віртуозним регресивним твором [2, с. 240]). Продовжуючи лінію подібних протиставлень, згідно тій таки теорії Адорно, логічним буде встановлення у ролі полюсів принципів тотожності (повторення) та контрасту (перемінності). Отже, у першій половині ХХ століття музичний авангард (мається на увазі та його частина, яка прагнула до створення «нового порядку» у музичній системі) в основному групується навколо двох основоположних принципів діалектики музичного процесу – повтору та контрасту. Зауважимо, що у даному контексті використання саме цієї пари термінів не є обов'язковим, оскільки вони означають лише специфіку даних явищ: «адже сутність цієї музики віднаходить вираження винятково у крайнощах; лише вони дозволяють визначити її справжній зміст» [2, с. 42]. Тобто, у широкому розумінні, можуть застосовуватися будь-які термінологічні опозиції, що виражають смисл проблеми: «тотожність – контраст», «подібність – різноманітність», тощо.

І тут ми зіштовхуємося з тим, що *чим вищий у даному конкретному випадку ступінь чистоти прояву кожного з принципів, тим більше він прагне до переходу у свою протилежність*. Особливо це стосується принципу контрасту. Не випадково у частині книги Т. Адорно, присвяченій Шенбергові, часто зустрічаються вирази типу «нетотожність тотожності» [2, с. 114], «суб'єктивація схрещується з об'єктивацією» [2, с. 115], «діалектичний композитор хоче зупинити діалектику» [2, с. 209], «бунт музики проти її смислу» [2, с. 214]. Такі пасажі ілюструють передусім вичерпність, конечність повсякчасної новизни, перемінності як художнього засобу. Нарешті, навіть якщо не брати до уваги теоретичну доказовість, такий метод має сприйняттєву межу, на що вказує Б. Асаф'єв [15, с. 118].

Вище ми зазначали, що на заваді переходу ентропії музичної системи в хаос стає просторово-часова природа музичного твору. Розглянемо це на прикладі серійного методу.

В момент звучання першої ноти серія має максимальну ентропію: далі може прозвучати будь-який з одинадцяти тонів, що залишилися. Після того, як вибір другого тону зроблено, ентропія системи зменшується: кількість наступних варіантів скоротилася до десяти. Після визначення третього звуку вибір ще менший, і так далі. Таким чином ентропія серії як системи поступово знімається, крок за кроком вона трансформується у свій антипод – *інформацію*. Визначення серійної послідовності тонів – перший і найголовніший етап упорядкування серійної системи. Кількість варіантів її поліфонічних перетворень апріорі є конечною. Арсенал тембрових, темпових, фактурних, динамічних засобів при всьому багатстві приречений на обмеженість, оскільки лише в такому разі контраст (у концепції Адорно, прогрес) є не "вертикальним місивом" [2, с. 14], а задекларованим Веберном засобом вилучення та підтвердження єдності [2, с. 22].

Звичайно, оперування категоріями теорії інформації, так само, як і лінгвістичного структуралізму, не дає повної картини логіки музичних

процесів. Воно може служити лише для дидактики, ситуативного пояснення деяких моментів музичної теорії у випадках, коли подібні аналогії є доречними.

Екстраполоючи опозицію «ентропія – інформація» на закони музичної онтології, отримуємо парадоксальний, але разом з тим і показовий результат. Інформація характеризує ступінь впорядкованості системи. «Чим вищий ступінь впорядкованості, тим меншим числом способів він досягається. Найвищий порядок той, який можна досягти одним-єдиним способом. Ентропія цього стану найнижча» [153, с. 24]. Як бачимо, паралель «контраст – ентропія» виявляється досить дієвою. Але чи є такою стосовно музичного процесу паралель «повторення – інформація»? На це питання немає однозначної відповіді, оскільки логіка розгортання музичного процесу передбачає передусім рівновагу двох начал при їх одночасній присутності. Застосування ж кожного з них у чистому вигляді, за теорією Асаф'єва, призводить до абсурду.

Теорія Б. Асаф'єва, так само, як і «Філософія нової музики» Адорно є продуктом першої половини ХХ століття. Зважаючи на пройдений музичною культурою за цей час шлях, абсурдність використання у чистому вигляді повтору та контрасту постає у дещо іншому контекстному полі. На основі близького до абсурдного використання повтору формується музичний мінімалізм з його репетитивною технікою. Від радикальних його проявів поступово відійшли самі його творці; тому критика цього напрямку радянським музикознавством не можна вважати чистим породженням ідеологічної кон'юнктури. Інша річ – його тлумачення з точки зору історичного процесу.

Мінімалізм як метод посідає вагоме місце у джазовій, естрадній та кіномузиці, у тому числі її зразках високого художнього рівня. Тому абсурдність мінімалізму з точки зору музичної процесуальності набуває значення *прориву через абсурд*. «Мистецький образ абсурду знаменує якусь

точку максимального динамізму у духовному розвитку, відчуття безглуздості обіцяє вихід за горизонт» [153, с. 231]. «Абсурд небезпечний, його слід долати і в теорії, і в житті. Загрозлива близькість до алогічного, абсурдного, такого, що ламає структуру взагалі, – ознака того, що ми наближаємося до життєвих центрів системи. Абсурд завжди там, де простір культури замикається, де з'являється самодостатність і самоціль. Через абсурд треба пройти – хоча немає жодної гарантії, що це завжди можливо» [153, с. 232–233].

Про успішне подолання музичною культурою межі абсурдності свідчать принаймні два фактори.

1. Повторення (а не контраст) є виявом найдавніших способів організації колективної людської діяльності. Магічно-релігійна та організаційно-моторна природа повторності є споконвічною основою для розвитку музичного мистецтва. «Пошуки духовних орієнтирів виводять людство до об'єднавчих першооснов. У ХХ столітті ми спостерігаємо ситуацію, коли «сфера культурно-несвідомого виявляється критично захарашеною і свідомість, що переживає, не в змозі «дотягтися» до первосмислів та первообразів. Тоді засобом від наступаючої кризи стає глобальне скидання семантичних ланок культурно-несвідомого і відхід до архаїчних початків. Згодом же «оголені» первотектональні матриці (первосмисли) знову приєднують до себе матеріал, але уже не той, що був раніше, а якісно інший, утримуючий в собі в ущільненому вигляді весь досвід попереднього культурного циклу» [150, с. 43] Для музичної культури такими першосмислами є її магічно-релігійні та організаційно-моторні функції. Тому обирання у якості «зони абсурду» культивування саме повтору, а не контрасту уже свідчить про своєрідну раціональність такого абсурду.

2. Відхід від крайніх проявів мінімалізму, але не повна відмова від нього свідчать про правильність вибору, початок нового витка розвитку, прирощування нових семантичних ланок до першотектональних матриць. Історична оцінка даного етапу – справа майбутнього.

Висновки до 2 розділу

Таким чином, запропонована у даному розділі систематика принципу повторності у його історичній еволюції дає можливість для розуміння відмінності остинато від інших видів повторення. Вершиною еволюції принципу повторення на момент XVII століття є остинатне повторення через яскраво виражену семантичну багатозначність, яка закладається через принцип одночасового контрасту як основи побудови остинатних форм. Музичний термін «остинато» починає фігурувати у теорії лише з XVIII століття, оскільки до того остинатне повторення не було осмислене як самостійний прийом. Не дивлячись на те, що до XVIII століття деякі твори, і навіть окремі жанри зовні нагадували остинато – самі автори творів не мислили повторення як остинатне (використане свідомо, з певною художньою метою). Остинато як складова музичної лексики передбачає певні умови для свого використання – символічність контексту, яскраво виражену асоціативність мислення.

Повторення (а не контраст) є виявом найдавніших способів організації колективної людської діяльності. У XX і XXI століттях повторення, скинувши свої семантичні та культурологічні нашарування, повернулося у своєму первісному, магічно-релігійному та ритмо-організуючому елементі як в академічну, так і масову музичну культуру. Магічно-релігійна та організаційно-моторна природа повторності є споконвічною основою для розвитку музичного мистецтва. Підсвідоме прагнення до їх відтворення обумовлює появу мінімальної музики з її репетитивним остинатним

повторенням у ролі головного і єдиного музичного засобу як елемента упорядкування.

Філософська думка ХХ століття приділяє значну увагу науковому мисленню як формі людської діяльності, його елементарним основам, відправним пунктам наукових концепцій. Так, М. Попович вказує на тезу з роботи Маркса: «Здавалось би, немає нічого простішого, ніж акт відтворення історії – слід тільки «взяти найпростіше» і знайти в ньому суперечності, і істина на долоні! «І тим не менш, розум людський марно намагався досягнути її протягом більш ніж 2000 років, в той час, коли аналіз набагато змістовніших форм йому удався, принаймні, приблизно. Чому так? Тому що розвинуте тіло легше вивчати, ніж клітинку тіла" (Маркс)» [153, с. 147]. А. Уайтхед акцентує іншу, але споріднену проблему: «Прогрес науки наразі досягнув поворотного пункту... Час, простір, матерія, речовина, структура, модель, функція – все потребує переінтерпретації. Який сенс говорити про механічне пояснення в той час, коли ви не знаєте, що мається на увазі під механікою? ... Якщо наука не хоче деградувати, перетворившись на нагромодження *ad hoc* гіпотез, їй слід стати більш філософічною та зайнятися суворою критикою своїх власних засад» [192, с. 72–73].

З цих позицій означений нами у даному розділі роботи напрям є перспективним з точки зору вивчення музики як значного явища у духовній культурі людства. Саме в такому – глобальному – ключі досліджує музичну семантику, зокрема Г. Тараєва [186]. Парадоксально, але у ХХ і ХХІ століттях повторення, скинувши свої семантичні та культурологічні нашарування, повернулося у своєму первісному, магічно-релігійному та ритмо-організуючому елементі у різних формах джазу і поп-музики. Цілком свідому функцію дійства перебрав на себе також мінімалізм, наближуючись цим родом використання музичного повторення до популярної культури.

Запропоновані нами у Підрозділі 2.2. дефініції повтору та остинато таким чином можуть сприяти дослідженню музичної культури у широкому науковому контексті.

РОЗДІЛ 3

СПЕЦИФІКА ОСТИНАТО У МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

3.1. Роль остинато у формуванні семантики музичного процесу

В музиці ХХ століття остинато надзвичайно поширене. Щоб визначити особливості його застосування в музичній системі означеного періоду, необхідно коротко зупинитися на способах втілення повтору згідно запропонованої нами у попередньому розділі систематики. Вважаємо за доцільне попередньо наголосити на інтерпретації повтору видатними музикознавцями – авторами робіт, що висвітлюють методологічні принципи музичної онтології композиції. Через концепцію Б. Асаф'єва [15] червоною ниткою проходить тлумачення принципу тотожності як головного "будівельного матеріалу" для музичного процесу; С. Скребков вбачає у принципі остинатності передумови для розвитку його протилежності – принципу перемінності [177, с. 141], і вказує на панування принципу остинатності навіть у тих формах, сутність яких, за Асаф'євим, у принципі контрасту [177, с. 118].

М. Арановський, в одній з підсумкових тез дослідження структури та семантики музичного тексту пише: «Він [повтор – *К. О.*] стає «точкою відліку» для всіх структур і системи їх об'єднання, оскільки фактично градує цінності і завдяки цьому створює опору для сприйняття. Таким чином повтор (точний або неточний) створює формальну базу для семантичних процесів» [11, с. 327]. Такі наукові позиції дозволяють розглядати повторність як основу музичних процесів у тому числі і ХХ століття, коли музичне мислення епохи навіть у радикальних експериментаторських проявах ставить за мету встановлення «нового порядку», елементів процесуальності, стабільних систем.

В музиці минулого століття способи втілення повторності постають наступним чином.

1. *Метро-ритмічне повторення.* Ця функція не зазнавала відчутних потрясінь починаючи з епохи Середньовіччя, коли намітилися перші форми метро-ритмічної організації. У ХХ столітті можна виділити 3 основні особливості метро-ритмічних процесів. 1). Порушення споконвічних методів організації музичного часу у випадках, коли конструюючи власні засоби музичного вираження, композитори винаходять і методи побудови метро-ритмічної складової твору. Так, наприклад, вчиняє О. Мессіан, пропонуючи власну систему ритмічної організації [195, с. 47]. У фортепіанному творі «Спокійна скарга» з «Десяти прелюдій» О. Мессіана довжина тактів увесь час варіюється, часто навіть потактово:

Приклад 3.2

О. Мессіан. «Спокійна скарга»



У даному прикладі варіювання довжини тактів здійснюється методом додавання однієї основної тривалості, у даному випадку ♩. Відносну метричну єдність демонструють лише кульмінація п'єси – три такти у розмірі 6/8; та кода – чотири такти у розмірі 4/4. Не діють традиційні метро-ритмічні засади у деяких крайніх проявах музичного мінімалізму, зокрема, у творах, музичний процес у яких ґрунтується на так званому «зміщенні фаз».

2). Протилежна функція – організуюча. «У перехідний час музика, що спирається на голий ритм, виконала історично важливе завдання. Надто роздуті симфонічні форми почали механічно згортатися, афоризм лишився в кінці кінців єдиною можливістю знемагаючої гармонії. Рятівний ритм став на місце, зайняте раніше гармонією. Він

дав музиці тривалість у часі; якщо музичний твір з початку до кінця витримується у безупинному ритмічному русі, він в усякому разі нелегко може видихатися».¹

3). Метро-ритмічні фігури, генезис яких у танцювальній моториці, залишилися стабільними жанровими атрибутами, набули ще більшої ваги, ставши мнемонічними об'єктами. Як наголошує М. Арановський, жанрові ознаки є апріорними уявленнями в області музичної семантики [11, с. 330–331]. Сам факт апріорності в такій науковій галузі, як музична семантика, є підставою для розгляду його носія як базисної одиниці музичного процесу, і тому ми включаємо перелічені жанрові ознаки до основоположного способу втілення повтору.

2. *Ритміко-інтонаційна повторність*, яка стає практично розпорошеною в кінці XIX – на початку XX століття у вирі антиромантичних тенденцій, відроджується у творах композиторів неофольклорного напрямку, причому у приближених до рудиментарної форм. Наприклад, у Першій частині сонатини Б. Бартока у ролі тематичного матеріалу виступає поспівка, яка за інтонаційною структурою подібна до українського «Дударика»: мелодичний діапазон – трихорд, відображення «кругової» моторики. Однак яскрава акцентність ритміки (підкреслення першої долі) свідчить скоріше про танцювальну, а не ігрову природу даної теми:

Приклад 3.3

Б. Барток. Сонатина. Ч 1



¹ Цит. за [195, с. 32])

Пісенно-танцювальна мелодика, яка завжди була невід'ємною ознакою ритміко-інтонаційного типу повторності, в ХХ столітті вже не є типовим атрибутом академічної музики. Віднині полем для її функціонування виступає масова музична культура, зокрема джаз та поп-музика.

3. **Вертикальна проекція повторення** після деякого зменшення популярності поліфонічних форм у XVIII-XIX століттях знову актуалізується у процесі відродження жанру фуґи та інших імітаційних форм.

4. Нових різноманітних форм набуває **інтонаційний повтор на відстані**. Починаючи з XVIII століття він є однією з типових рис симфонічного методу, і, відповідно, не втрачаючи своїх позицій у музиці минулого століття, збагачується за рахунок новацій у музичному мисленні епохи.

Всі означені типи повторності (крім інтонаційного повторення на відстані, який зберігає свої сутнісні характеристики) можуть, в залежності від контексту, бути матеріалом для **остинатного повторення**.

В ХХ столітті в зв'язку з безпрецедентним для історії музики ускладненням музичної мови остинато набуває нового значення. Сама форма варіацій на витриманий голос (найчастіше бас) хоч і залишається актуальним, але вже не є виключним напрямом, у якому остинатний спосіб повторювання музичного матеріалу відіграє провідну роль. Дана сфера використання остинато дуже поширена в музиці ХХ століття і докладно описана в музикознавчій літературі¹. Ми додатково звернемо увагу на особливості семантичного контексту форми варіацій на басса-остинато, які мають важливе значення для музичного мислення даної епохи. На наш погляд, однією з причин популярності і множинності контексту використання


¹Аналіз літератури з означених питань надається у підрозділах 1.1 і 1.2 даного дисертаційного дослідження.

варіацій на бесо-остинато в минулому сторіччі є закладена в епоху їх розквіту в музиці Бароко семантична багатозначність. В цьому типі форми поєдналися принципово різні в професійній і органічно поєднані в народній музиці типологічні складові музичної мови: танцювальність, вокальність (*lamentoso*) і медитативність. При цьому вокальний за генезисом елемент опускається в басовий голос, що остаточно узаконює поліфонічну (і, у підсумку, *полісемантичну*) природу остинатної побудови, *паралельне розгортання* різних образних сфер. Бесоостинатні варіації поєднали у структурі своєї форми такий конгломерат типологічних ознак, що він надалі розгалужується на окремі складові, кожна з яких в ХХ сторіччі продовжує самостійний розвиток. ***Основні напрямки цього розвитку можна означити так: 1) організація форми за допомогою витриманого голосу (голосів) або інших витриманих елементів (ритму, гармонії, фактури) як конструктивне кліше. 2) використання семантичних особливостей остинатності в контексті інших музичних побудов.*** Наукові досягнення структуралізму безумовно, мають широкий вплив на сучасну музичну науку. Тим часом остинатність, яка є активною складовою музичного континууму ХХ століття, поки що не знаходить місця у подібній систематиці. Якщо взяти за основу, наприклад, класичну структуралістську модель бінарних опозицій, що традиційно склалася як «означаюче – означуване» [127], остинатний повтор виходить за її межі, оскільки в ролі «означаючого» також опиняється «означуване». Частково прояснює ситуацію одне зі спостережень М. Арановського за лексичною парадигматикою музичного тексту. Дослідник звертає увагу на риторичні фігури та теорію афектів епохи Бароко, які мали на меті наблизити музичний текст до літературного, дешифрувати його зміст. Така практика не закріпилася у музичній свідомості, проте парадокс полягає в тому, що «не дивлячись на «зняття» усвідомленої знакової функції, колись існуюче значення все-таки десь усередині інтонації зберігалось і «спрацьовувало» при сприйнятті» [11, с. 334]. Дана теза

спрямовує нас до розуміння суті остинатності як складової музичного мислення ХХ століття.

Використовуючи історико-діалектичний (за І. Котляревським [95]) підхід, розглянемо процес символізації, «обростання» смисловими нюансами музичних елементів на шляху їх перетворення на остинато. Для аналізу одного з інтертекстуальних маршрутів лексики остинатної повторності ми обрали приклад з симфонічної творчості Д. Шостаковича.

Музиці Д. Шостаковича властива, за висловом М. Сабініної, колосальна багатоманітність елементів та високий ступінь інтенсивності їхнього синтезу [169, с. 23]. Дослідниця також звертає увагу, що «окремі стильові елементи, як віднайдені самостійно, так і запозичені з історичних «комор», вступають у нові стосунки..., набуваючи нової якості» [там само]. Остинатний повтор одна з пізніх, семантично найрозвинутіших «еволюційних ланок», що поглинає та переосмислює попередній матеріал.


У марші фа-мажор з розробки І частини П'ятої симфонії остинатну фігуру утворюють елементи акомпанементу, підкреслені настирливо повторюваним ритмом у виконанні малого барабану – . Зауважимо, що тембр цього інструмента в симфоніях Д. Шостаковича зазвичай використовується для розкриття образів зла, руйнування, нахабної агресивності. М. Сабініна вказує на ключову роль даного епізоду, який відкриває цілу низку гротескних, зловісно автоматизованих маршів наступних симфоній – Сьомої, Восьмої, Одинадцятої. Тим не менше, з нашої точки зору, існує додатковий чинник, який має важливе значення для пояснення детермінованості музичних чинників ХХ століття.

Вказана остинатна ритмічна фігура, яка репрезентує жанрову ознаку «мілітаристського» (за В. Холоповою [196, с. 118]) маршу, поєднана з мелодичною фігурацією.



Малосекундова мелодична інтонація не відповідає жанровій природі маршового акомпанементу, створює дискомфорт у сприйнятті. Це переводить означену фігуру у дещо інше семантичне поле, створюючи додаткові смислові нюанси. Ідентична за ритміко-інтонаційною будовою поспівка є одним з центральних елементів втілення образно-алегоричної ідеї М. Мусоргського у частині третій – «Трепак» з вокального циклу «Пісні і танці смерті».

Вплив творчості М. Мусоргського на художню систему Д. Шостаковича докладно вивчений музикознавством. Спільність образно-асоціативних та алегоричних прийомів, використання обома композиторами «узагальнення через жанр» саме в контексті циклу «Песни и пляски смерти» підкреслює О. Дурандіна [62, с. 177]. А. Цукер вказує на спадковість прийому повороту танцювального жанру до втілення підкреслено не відповідних його природі трагічних образів, тлумачення його від протилежного. Від «Гопака» з опери «Сорочинський ярмарок» та «Трепака» з циклу «Пісні і танці смерті» М. Мусоргського пролягає «інтертекстуальний маршрут», зокрема, до «Пісні про злидні» з циклу «З єврейської народної поезії» та першого розділу поеми «Страта Степана Разіна» Д. Шостаковича [199, с. 61, 67]. Приклад з симфонії Д. Шостаковича ілюструє історико-діалектичний процес формування остінатності, яка в даному випадку стає елементом методу побудови художньої системи музичного твору. Семантика є явищем історичним у найширшому розумінні цього слова [11, с. 319], тому шлях до остинатного повтору ритміко-інтонаційної фігури у розробці П'ятої симфонії Шостаковича ми репрезентуємо наступним чином.

Ритмічний малюнок  є елементом організуючої структури, що функціонує як первинний метро-ритмічний повтор у старовинному російському сольному чоловічому танці імпровізаційного характеру (трепак) [134, с. 551]. В XIX столітті в контексті естетики російського музичного реалізму трепак (а, отже, його жанрові ознаки, серед яких

найяскравіша – метроритмічний малюнок) стає предметом жанрового цитування у творчості М. Мусоргського. У «Трепаку» з «Пісень и танців смерті» сама тема виступає у двох іпостасях: як басова фігура фортепіанного акомпанементу –

Приклад 3.4

М. Мусоргський. «Пісні і танці смерті». «Трепак» (акомпанемент)



і, у ритмічному збільшенні та зі зміною початкового інтервалу з великої секунди на малу – у вокальній партії:

Приклад 3.5


М. Мусоргський. «Пісні і танці смерті». «Трепак» (вокальна партія)



В остинатній фігурі з П'ятої симфонії Шостаковича дві наведені інтонації поєднуються.

Повторення басової фігури акомпанементу у Мусоргського не можна вважати остинатним, оскільки саме по собі воно не створює образного протиріччя: має відповідність до обраного композитором жанру, і, навіть на конструктивному рівні, не становить суттєвої протидії загальній логіці гармонічного розвитку. Семантичні невідповідності, які створюють систему алегорій усього циклу, знаходяться у іншому творчому вимірі.

У симфонії Шостаковича дана повторювана фігура створює багаторівневий семантичний комплекс. Якщо рухатися за допомогою дедуктивного методу, вибудовується наступний історико-символічний ряд:

- 1) рівень інтертекстуальності: ритм  як жанрова ознака;
- 2) художні паралелі Мусоргський – Шостакович;

- 3) загальна семантика та стилістика творчості Шостаковича;
 4) символіка тематичних елементів П'ятої симфонії: розглядувана фігура є ритмічним зменшенням акомпанементу побічної партії.

Ознаки перерахованих семантичних рівнів акумулює в собі остінатний повтор ритміко-інтонаційної фігури у розробці I частини П'ятої симфонії Д. Шостаковича, який у даному випадку виконує функцію активізації, одночасного «включення» усіх вище означених складових музичного процесу:

Приклад 3.6

Д. Шостакович. П'ята симфонія, Ч. 1 (розробка)



В музиці сценічних жанрів подібні прийоми звучать особливо яскраво та рельєфно. Так, у сцені Задрипаного мужичка з опери Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» безглуздий акомпанемент в дусі опереткового галопу підкреслює та посилює гротескную експресивність методу характеристик дійових осіб:

Приклад 3.7

Д. Шостакович Сцена Задрипаного мужичка
 з опери «Катерина Измайлова»

ЗАДР. МУЖ.

Труп, труп Зи-но-ви-я Бо-ри-со-ви-ча.

Не дивлячись на те, що акомпанемент не протистоїть синтаксичній та гармонічній логіці вокальної партії, його семантична невідповідність,

недоречність вносить *рисю остинатності* у контексті даної конкретної ситуації. Порушення гармонії, цілісності відбувається начебто наперекір здоровому глузду.

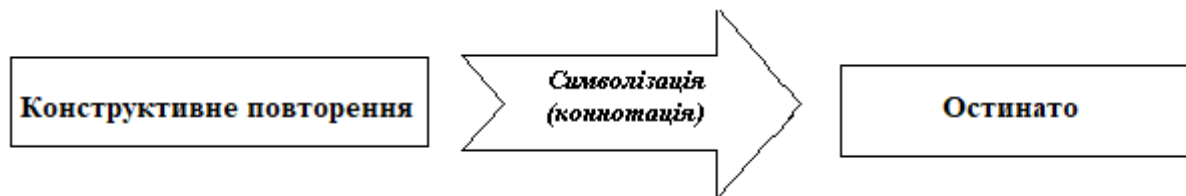
Узагальнимо ознаки остинатного повтору як складової музичного процесу.

1. Цілеспрямоване застосування композитором остинатності як засобу активізації слухацького сприйняття. Остинатна повторність не може бути закономірним результатом втілення обраного жанру або форми, за виключенням тих, які на ній базуються. Остинатне повторення, за опозицією, висловленою М. Таракановим [187, с. 220] – це завжди плід довільного вибору «хочу саме так, але можна й інакше», а не закономірність «необхідно тільки так, а не інакше».

2. Звідси походять основні музично-образні особливості остинато. Сміслова, семантична відокремленість оформлюється вже в бароковому жанрі пасакалії: опозиція «басовий голос – верхні голоси» як символ протиставлення земного та небесного начал; на рівні музичної виразності – контраст статичності та динаміки, гальмування та рухливості. Надалі це розвивається у прийомах збагачення психологічних характеристик образу за допомогою поєднання на перший погляд несумісних жанрових, стилістичних ознак. Цей метод надзвичайно поширений у всіх жанрах музики ХХ століття. У випадках його застосування ритмічна або ритміко-інтонаційна повторність як жанрова ознака, навіть якщо вона не суперечить загальному розвитку форми або гармонії, *сприймається* як остинато, оскільки проходить процес *коннотації*, збагачуючись додатковими значеннєвими параметрами. У цьому полягає цінність босоостинаних варіацій для музики ХХ століття, в епоху, яка, за словами А. Шнітке, "суммирует, сопоставляет и оценивает предшествующее в едином надисторическом контексте" [5, с. 127].

Отже, ми окреслили критерії визначення певної системи повторів як остинатної у контексті музичного розгортання інших форм. Проаналізований уривок з П'ятої симфонії Д. Шостаковича розкриває двосторонній, взаємообернений процес. З одного боку, повторюваний другорядний у субординації компонентів музичного твору елемент (деталь фактури, акомпанементу, тощо) перетворюється на остинато, якщо має значення символу у даному конкретному творі. Подібне значення може сформуватися на будь-якому рівні музичної семантики: від рівня жанрових ознак до образно-асоціативної системи даного конкретного твору. З іншого боку, повторення, якщо воно не має прикладного, конструктивного значення, а виступає як засіб для додаткового привернення уваги до даної конкретної інтонації, ритму, тембру, інших музичних елементів, набуває характеру остинато у прямому розумінні цього слова.

Перетворення конструктивного способу повтору на остинатний за допомогою символізації схематично виглядатиме наступним чином:



Дію даного принципу можна проілюструвати, наприклад, за допомогою уривка з Етюд-картини Op. 39, № 2 С. Рахманінова. Цей твір через поетичність музичного висловлювання, спокійну споглядальність образного строю отримав назву «Море і чайки». Тим більш напружує увагу слухача басова лінія акомпанементу, яка вносить явну образну дисгармонію, рухаючись по звуках середньовічної секвенції *Dies irae*. Ця мелодія вже протягом кількох століть є музичним символом інфернального начала.

Приклад 3.8

С. Рахманінов. Етюд-картина Op. 39, №2

Lento assai

The musical score is presented in two systems. The first system begins with the tempo marking 'Lento assai'. The right hand (treble clef) plays a melodic line with slurs and dynamics of *mf* and *p*. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment, with some notes marked with 's' for staccato. The second system continues the piece, with the right hand playing a more active melodic line and the left hand maintaining the accompaniment. A 'poco cresc' marking is present in the second system.

Даний приклад є показовим з точки зору жанрово-образного протиріччя. Тим не менше повторення нижнього голосу акомпанементу тут швидше має *риси* остинатності, аніж є власне остинатним. Незважаючи на яскраву опозицію у площині семантики, інтонація *Dies irae* не набирає образної ваги, яка зазвичай властива остинатному повторенню. Не сприяють її остаточному ствердженню як остинато декілька чинників: 1) ритмічна невідповідність – рух у розмірі $\frac{3}{4}$, який, зміщуючи акцентування, пом'якшує сурову хореїчну ходу середньовічної секвенції; 2) між проведеннями теми музичний матеріал, тривалість якого $\frac{2}{4}$, хоч і повторює початковий елемент мелодії, проте не сприяє ефекту остинатності; 3) значення даної quasi-остинатної фігури слабшає у процесі музичного розгортання: наприкінці твору акомпанемент аналогічний, однак інтонація, яка у початкових тактах виділялася у самостійний голос, розчиняється у гармонічній фігурації:

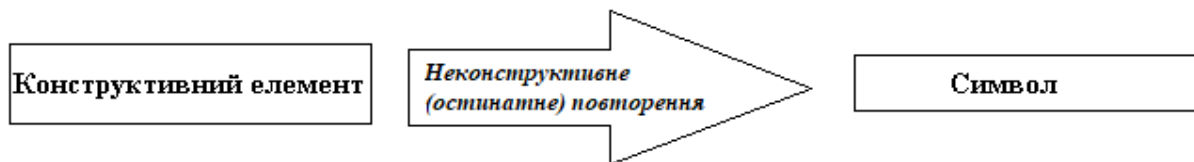
Приклад 3.9

С. Рахманінов. Етюд-картина Op. 39, №2



В Етюдi-картинi С. Рахманiнова остинатнiсть не знаходить завершеного втiлення, але з високим ступенем наочностi простежується процес перетворення фактурного елемента через надання йому символiчного звучання на quasi-остинатну фiгуру.

Схематичне зображення другого з означених шляхiв перетворення конструктивно обумовленого повтору на остинато спроектуємо аналогiчним до попередньою схемою способом.



Простежимо дiю даної схеми на прикладi фрагмента фортепiанної п'єси С. Прокоф'єва «Мана». У середнiх голосах музичної тканини на фонi застиглих акордiв звучить фiгурацiя, яка являє собою фактично виписане тремоло. Настирливе повторення висуває даний елемент фактури на переднiй план. Таким чином, ця, на перший погляд, другорядна музична складова за рахунок "агресивного" повтору набуває рис остинато.

Приклад 3.10

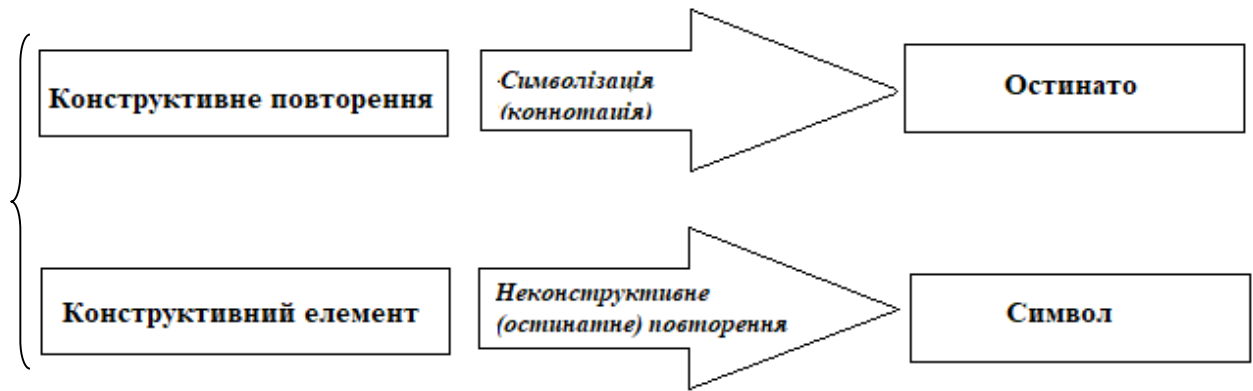
С. Прокоф'єв «Мана»

Prestissimo fantastico

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Prestissimo fantastico' and 'ff'. It features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system is marked 'dim.' and continues the same musical material. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Ще раз наголосимо, що обидва приклади (з «Етюд-картини» та «Мани») виявляють не саме остинато, а *способи* надання остинатних рис тим чи іншим елементам музичної мови. Даний процес відбувається двома шляхами: 1) за рахунок посилення інформативності шляхом додавання певних семантичних контекстів, а відтак і символізації конструктивного повтору; 2) «технічним» повторенням окремих елементів.

Два способи утворення остинато як елемента музичної мови не є взаємовиключними. Особливо це стосується першого – процесу символізації: якщо вилучити з нього неприкладний повтор, то фактично це означає вилучення повтору взагалі, що апріорі є неможливим. Інша річ – повторення як спосіб семантизації музичного матеріалу: дана дія уже є елементом процесу утворення символу. Таким чином, ми отримуємо підстави для об'єднання цих двох способів становлення остинатності у інтегральну систему:



Якщо поєднати другі та треті ланки даного логічного ряду, отримуємо дві пари тотожностей: **символізація – остинатний повтор** та **остинато – символ**. Цей процес можна охарактеризувати через структуралістське поняття коннотації, коли повтор як конструктивний елемент побудови музичного твору, інформативно збагачуючись двома вищеописаними шляхами, перетворюється на остинато.

3.2. Остинато як лексико-семантична парадигма XX століття

Ми проаналізували способи і шляхи переходу повторення окремих елементів у якість остинато у контексті цілого – музичного процесу. Звернемо увагу, що всі надані приклади так чи інакше є проявом принципу одночасового контрасту, генезис якого – у пасакаліях епохи бароко. А. Шнітке, оцінюючи та аналізуючи особливості культури XX століття зазначив, що дана епоха «підсумовує, зіставляє та оцінює те, що передувало у єдиному надісторичному контексті. Виникає новий тип культури, елементами якої стають цілі культурні традиції, міфологічні структури, знаки різних епох» [28, с. 127]. В музиці XX століття принцип одночасового контрасту повною мірою втілює цю тенденцію, оскільки суттєво збагачується семантично: безмежними стають не лише засоби а й смисли.

Але ми знаємо, що функції остинатності у музиці минулого століття далеко не вичерпуються сферою одночасового контрасту, хоча він, безумовно займає серед них чільне місце. Остинатність стає найдійовішим

засобом, коли композитор має на меті виявити *ідею руху* або його протилежності – *статики*. Таке використання остинатності – результат жанрово-стильового розвитку музики ХХ століття.

За думкою М. Арановського, у ХХ столітті семантичні завдання поступаються місцем синтаксичним [11, с. 74]. Дозволимо собі заперечити дану тезу, оскільки очевидно, що у мистецтві структура без семантики, а отже й без художнього осмислення апіорі мертва. У крайніх проявах такого принципу на "створення" "безсемантичних" музичних структур здатен навіть комп'ютер: найпотворніші форми такої "творчості" на даний час демонструє так звана "клубна музика". Тому у даному контексті можна говорити про злиття, взаємне перетікання – *інтеграцію структури та семантики*.

Інакше кажучи, музична форма, втрачаючи типізованість, індивідуалізується. Виникає індивідуальний синтаксис, який функціонує у нових, "створених" формах [114, с. 117]). У цьому контексті доцільним буде тлумачити індивідуальну форму у більш широкому, і, водночас, елементарному розумінні – як матеріального носія змісту. Таке розуміння значно розширює горизонти теоретичної інтерпретації, оскільки розв'язує на перший погляд суперечливе взаємне "обернення" структури і семантики.

У музичних творах ХХ століття кожний елемент музичної будови, кожний фактор становлення музичного процесу набуває самостійного значення. Тотальна поліфонізація музичної мови робить розділення складових музичного твору на головні та другорядні відносним. Набувають колосального значення параметри музичного твору, які раніше вважалися другорядними: мелізми, органні пункти, фермати, динамічні градації – все втрачає типізованість, розпорошується на індивідуальні тлумачення.

У музиці доби класицизму, і – особливо – романтизму значне місце посідає тип фактури, який отримав назву «загальні форми руху». В контексті аналізу музики ХХ століття цей термін є практично неприйнятним, оскільки все у ній наповнено змістом, формальні, структурні елементи

семантизуються. За В. Медушевським, «у ролі носіїв художньо-семіотичних функцій виступають уже не цілісні твори у єдності їх форми та змісту, а матеріально-звукова структура музичного твору та її окремі елементи» [122, с. 4].

Отже, чи є мінімалістичний повтор остинатним? І так, і ні. Це своєрідне остинато – «не остинато». Вище ми доводили, що для остинатності важливим, визначальним фактором є її неприкладна функція, свідомий вибір цього аскетичного засобу. Тому аргумент «за» остинатну природу репетитивного повтору – його глибока світоглядно-естетична обумовленість, процес свідомого творчого вибору митця. «Проти» – його функція єдиного організуючого фактора.

Ми окреслили два крайні прояви остинатного повторення у музиці ХХ століття. 1. Одночасовий контраст, генезис якого в музиці Бароко, зокрема, пасакаліях. Цей принцип репрезентує концепцію одночасного розгортання протилежностей і, так чи інакше, поліфонічним (або поліфонізованим) викладом музичного матеріалу. Тотальна поліфонізація музики ХХ століття обумовлює якнайширше використання одночасового контрасту. У порівнянні з тлумаченням означеного способу функціонування остинатності в епоху Бароко, у ХХ столітті особливого загострення набуває не тільки і не стільки поліфонія голосів, а здебільшого поліфонія смислів. 2. Репетитивна техніка – остинато – «не остинато». Цей прояв є не лише провідником ідеології мінімалізму як музичного напрямку, а також має значення у культурологічному контексті, символізуючи звернення до одного з прасмислів повторності – магічно-релігійного начала.

Вище ми зауважували, що у народному мистецтві магічно-релігійна та організаційно-моторна функції є нероздільними, становлять синкретичну єдність. Тому додамо декілька уточнень, які стосуються специфіки контексту виникнення мінімалізму.

Як відомо, для американської музики характерний синтез культурних традицій, легкість їх асиміляції. Звертаючись до витоків різних жанрів та форм побутування музики Нового Світу бачимо, що прагнення встановити їх генезис щоразу дає практично один і той же результат. Побіжно порівняємо особливості походження різновидів музичної культури США. Витоки джазу: фольклор європейських народів – колонізаторів, європейська академічна традиція, африканський фольклорний елемент. Витоки мюзиклу: традиції мандрівних європейських театрів, пісенно-танцювальна мелодика народів, які населяли США, все це втілювалося за допомогою традиційних форм тональної музики, скріплюючись класичною функціональною гармонією у поєднанні з елементами блюзового ладу. Естрадні пісенно-танцювальні жанри з високим ступенем мобільності синтезували вище означені елементи. Ми коротко зупинилися на цих моментах, оскільки доля американського мінімалізму повністю відповідає загальним особливостям розвитку музичної культури США, одна з яких – легкість та швидкість (порівняно з європейською музичною традицією) утворення та розпаду музичних цілісностей. Творцями репетитивного методу були у тому числі і джазові музиканти. Очевидно, у процесі творчої діяльності їх увагу привернув тривалий одноманітний повтор як музичний феномен. Наведемо декілька цитат з книги дослідника джазу Д. Колієра, який, розглядаючи передумови виникнення даного виду музичної культури, звертається до особливостей африканської етнічної музики. «Більша частина африканської музики нерозривно пов'язана з ритмічною поліфонією... На граунд-біт, який відбивають ногою, накладається один або декілька ритмічних голосів, виконуваних на барабанах або інших інструментах, танцівниками або співаками; кожен ритмічний голос пов'язаний з тією або іншою ритмічною моделлю (pattern)... Будь-яка з цих моделей, узята окремо, порівняно проста ... Складність полягає у тому, щоб строго витримати свою ритмічну лінію в оточенні інших ритмічних голосів, ... тоді як інші з ним практично не

пов'язані. Зазвичай ці ритмічні моделі не імпровізуються. Вони повторюються, інколи протягом тривалого часу, до тих пір, поки ведучий барабан... не подасть сигналу до зміни ритмічної моделі» [87, с. 19–20].

«...Останній звук попереднього розділу є першим у наступній побудові, в зв'язку з чим виникає асоціація із змією, яка нібито заковтує свій хвіст. Значення цього прийому виходить за межі власне музичної традиції. У більшості африканських культур екстатичний стан або стан трансу учасників є обов'язковою умовою релігійної церемонії. Звичайно людина приходить до такого стану, танцюючи декілька годин поспіль у супроводі невинного потоку музики. ... Поза всяким сумнівом, що досягнення екстатичного стану навряд чи є можливим без тривалого одноманітного музичного акомпанементу» [87, с. 23].

Якщо розглядати мінімалізм як ознаку прагнення до відновлення праформ та прасмислів, споконвічної простоти – а саме так позиціонували свою естетику мінімалісти – стає зрозумілим, чому після відходу від чистих проявів «нової академічної музики» окремі елементи мінімалізму масово увійшли до танцювальної та кіномузики. Таким чином компенсується рухове, пластичне начало, закладене у самій природі музичного мистецтва, у його праформах.

На музичне упредметнення полярних ідей за допомогою практично однакових конструктивних засобів звертає увагу М. Арановський. Зіставляючи семантичні та формальні ознаки II та III частини симфонічного циклу як вихідної моделі, вчений підкреслює вражаючу близькість їх формальних ознак при цілковитій протилежності семантичних [12, с. 32–33]. Перевага експозиційності, відносно постійні види руху, переважання цілісності над дискретністю, перевага великих структур – ці формальні ознаки слугують для показу кардинально протилежних ідей – руху і статичності. Остинатність як технічний прийом у XX столітті також використовується для зображення протилежних чинників музичного процесу.

З філософських положень Т. Адорно, а також теорії інформації випливає, що музичні процеси у ХХ столітті є мобільними не лише на конструктивному, а й на ідейному рівні. Тому взаємне обернення протилежностей як парадигма музичної естетики ХХ століття дуже яскраво виявляється за допомогою принципу остинатності.

Для означення полюсів, від яких можна відштовхнутися у науковій розробці принципів остинатності, ми оберемо темпові характеристики. «Темп є першим і найважливішим засобом семантичної диференціації... Неможливо встановити відповідності між явищами, що протікають у різних темпових зонах... Тому темп – перший, авангардний фактор «розчленування реальності» і встановлення опосередкованих відповідностей» [12, с. 17]. Тому остинатні побудови, основним принципом музичного розвитку яких є рівномірна, регулярна (термін В. Холопової) ритміка, ми розділимо за темповими характеристиками як такими, що є перехідною ланкою між семантичною та конструктивною (формальною) площинами. У нашому випадку такими темпово-конструктивно-семантичними полюсами є *рух* і *статика*.

Конструктивно тотожне вирішення протилежних ідейно-семантичних завдань як художній метод заслуговує на окреме вивчення. В контексті такого застосування остинатності назвемо, зокрема III та IV частини Восьмої симфонії Д. Шостаковича і «Наліт» та «В руїнах» (також III та IV частини) з «Симфонічних фресок» Л. Грабовського. Зіставлення образів нелюдської, нищівної сили та шокового, трагічного заціпеніння здійснене тут за допомогою спільного конструктивного прийому – остинато, а семантична поляризація відбувається за рахунок темпоритму.

У плані аналізу втілення ідеї руху у музиці ХХ століття за допомогою остинато звернемо увагу на думку, що викладена в одній з робіт В. Задерацького. «Вибір нової жанрової сфери був обумовлений виразними передумовами остинатності. Вирішальну роль тут зіграла ізоритмічна

природа остинатних обертань. У пасакалії вона традиційно направлена на стримування ритмічної енергії. У ХХ сторіччі техніку ізоритмії залучають для створення підвищеного тону ритмоенергії. Настирливе проходження однотипних ритмічних структур стало дуже сильним засобом організації образів, в основі яких лежить семантика моторики, токатої ритмоспрямованості, можливо, механістичності. Інтонації, що виражають урбаністичний пейзаж, також можуть поєднуватися з принципами *basso ostinato* в іншому, ритмоенергетичному його трактуванні» [70, с. 441]. Крім того, дослідник називає ритм головним носієм ідеї остинато [70, с. 443]. В. Холопова, якій належать видатні дослідження в галузі ритму, у тому числі музики ХХ століття, вживає поняття «остинатність» і «регулярність» як тотожні.

Видається за доцільне акцентувати наступний аспект.

Ритмоенергія поступальності як складова музичного процесу використовується у професійній музиці протягом декількох століть. Вона є головною рушійною силою, наприклад, у токатах ХVІІ століття. Не випадково Асаф'єв відносить їх до категорії форм, що не підпадають під загальну класифікацію. Токати, за Б. Асаф'євим, – «форми у русі», і не мають місця у системі музичних форм. Це твори, що складаються з ряду послідовних органних пунктів, де кожна стадія є накопиченням звукової енергії. Вони «в основі конструкції і фактури... мають яскраво виявлений стан нерівноваги, нестійкості – як п р и н ц и п к о м п о з и ц і ї» [15, с. 67–68].

На поступальній енергії однорідного ритму тримається формобудова етюдів, сонатних розробок, всього, що отримало у музикознавстві визначення «загальні форми руху». Тим не менше віднесення вказаних до проявів принципу остинатності не є правомірним. При залученні історичного підходу бачимо, що кожна з названих функцій рівномірної ритміки як засобу

організації музичного процесу має технологічне походження і обумовлена особливостями розвитку музичної культури.

Так, жанр токати з'являється як результат розвитку клавішних інструментів у XVII столітті. Вони слугували для напрацювання виконавських прийомів на органі та клавірі. Музичний етюд на початкових етапах історії жанру взагалі не розглядався як твір, що має самостійну художню цінність (більш наочно його функції розкриває аналог у образотворчому мистецтві). Його тлумачення як окремого різновиду музичного твору приходить у XIX столітті пізно, в зв'язку з розвитком практики віртуозного концертного виконавства. Отже, одноманітну фактуру етюдів не можна назвати остинатною через суто технологічне походження самого жанру. Загальні форми руху у розробках сонат також мають службове призначення.

У музиці XX століття, за влучним виразом Т. Адорно, не існує неістотних переходів між істотними моментами [1, с. 119]. У контексті злиття конструктивного і семантичного начал як ознаки музичного мислення епохи, кожен елемент музичного твору набуває неповторного, нетипового значення. Таким чином рівномірна, регулярна ритміка в музиці XX століття наближається до остинато. Т. Адорно не випадково вводить поняття «тематичний ритм» [1, с. 141] – у XX столітті ритм є не просто засобом організації музичних елементів, а повноправним музичним елементом. У цьому також виявляється орієнтація музичного розвитку на праформи, підсвідоме їх прагнення, оскільки саме ритм є праосною музики як мистецтва.

Протилежний темпово-конструктивно-семантичний полюс прикладення остинатності являє *статика*. Образ статичного, «замороженого» часу, медитативності також є надзвичайно популярним у музиці XX століття. «У новій музиці, з її милуванням триваючою, протягнутою миттю, повнота актуального переживання є самодостатньою, не

тягне до майбутнього...Межі якісних часових станів затираються, довготривалий «теперішній час» набуває рис просторовості, поглинає інші характеристики і збігається з «вічністю» [40, с. 34]. Означена просторово-часова характеристика музичного твору вимагає особливих інструментів для музично-теоретичного аналізу, яким, зокрема, є теорія фазових структур, викладена Т. Золозовою [77, с. 87–91]. Так, принцип видозмін на основі остинато є базою для модального варіювання, традиційного для французької композиторської школи.

Якщо остинатні пласти, які втілюють ідею руху можна порівняти з крупними, сильними мазками, то засоби модального варіювання у межах фазових структур – це своєрідний остинатний пуантилізм. Цьому контексту відповідає вираз Блюме, наведений Б. Асаф'євим: мистецтво варіацій – це поступальне поглиблення думки, що породжує нові й нові образи. [15, с. 148]. Дійсно, техніка остинатної мікроеваріантності якнайкраще ілюструє процес розгортання думки, зв'язок з медитативним началом, що стало важливим для композиторської школи Франції передусім під впливом О. Мессіана. У його творчості остинатність нероздільна із сонорикою, причому «сонорний чинник виступає вже не як допоміжне («забарвлююче») начало, але як сутність ідеї, основа тематизму, головний визначник образності» [72, с. 286].

Власне кажучи, *статика є зворотнім боком руху*. Якщо під *рухом* як категорією музичного змісту традиційно мається на увазі рух зовнішній, фізичний, то статика – це також атрибут зовнішнього, зовнішня нерухомість, а значить – внутрішній рух, рух думки і почуття. За спостереженням Т. Кюрегян, «статичний час» відомий людству, але інших епох і особливо інших, неєвропейських культур. Це розчинення у теперішньому, самоцінність кожного моменту і його продовження. Такий стан, за Т. Кюрегян, переноситься на статичне формотворення, яким, відповідно, керує «закон занурення» – спрощено, «чим довше – тим цікавіше» [99, с. 286].

Попри докладну теоретичну розробленість та узгодженість дефініцій будь-яких понять, при аналізі конкретного музичного твору можуть виникати суперечності. Ще в 1979 році М. Тараканов в контексті актуальних проблем аналізу музики наголошував на необхідності індивідуалізації аналітичного музикознавчого тлумачення [187, с. 226]. Широке використання остинатності у музиці ХХ століття породжує багато шляхів синтезу даного принципу з іншими нормами музичної композиції. У такому випадку право остаточного визначення залишається за музичним *сприйняттям*. Так, В. Задерацький підсумовуючи аналіз форми III частини Скрипкового концерту №4 А. Шнітке, зазначає: «Власне кажучи, ця форма не може бути віднесена до остинатних, оскільки варіювання кожної теми є розсосередженим. ...Але сприйняття чітко вирізняє варіаційність як провідну силу формоутворення, фіксуючи при цьому акцент на остинатності (*підкреслено нами –К. О.*)" [70, с. 481].

Музичне сприйняття тісно пов'язане з іншими формами людської діяльності, зокрема з її вербальними аспектами. Тому важливим буде встановлення зв'язків між передумовами утворення остинато як теоретичного поняття і реальним його втіленням у музичній практиці.

Звернемося до лексичного значення поняття «остинато».

Дослівний переклад з італійської («*ostinato* – упрямий, упорний» [78, с. 242]) та латинської («*obstinatio* – твердість, упрямство» [101, с. 359]) мов не має багатоваріантності та розбіжностей у тлумаченні. Це дає підстави розглянути з точки зору смислових нюансів його українські та російські відповідники та споріднені з ними слова, звернувшись до тлумачних словників. В українській мові це «упертий», «витриманий», «витримувати», у російській – «выдерживать», «упирать», «удерживать».

Екстраполяція значенневих параметрів цих слів на загальні закони побудови музичних творів окреслює спектр застосування остинато у площині

як змісту, так і форми. Перерахуємо основні параметри остинато у «перекладі» на лексику музичних елементів та методи їх втілення.

1. Функція носія провідної ідеї, головної думки («**ВИТРИМУВАТИ** ...Зберігати свої властивості, попередній стан, незважаючи на дію великої ваги, тиску, удару, стрімкого руху чогонебудь і т. ін. *Плив корабель не день, не годину, Витримав бурі, не збився з дороги в тумані* (Л. Укр.)» [138, т.1, с. 265]. «**ВЫДЕРЖИВАТЬ**, продержатъ что известное время... // Держатся на месте твердо, стойко, не уступать, устаивать; ... выжидать не спеша» [54, т.1, с. 286].)

2. Символ протидії, противаги, порушення гармонії, цілісності, руйнування єдиного направлено руху («**УПЕРТИЙ (ВПЕРТИЙ)** 1. Який намагається все зробити по-своєму, інколи наперекір здоровому глузду; непоступливий. ... 2. Наполегливий, настирливий» // *Стойкий, твердий ...Сильна, уперта натура, яка цілою вийшла з життєвського бою* (Коцюб.)" [138, т. 3, с. 622]. «**УДЕРЖИВАТЬ, удержатъ** что, останавливать ход, действие, движение, силу чего ... *Плотина удерживает воду ... Удерживай порывы страстей ... Удержатся против неприятеля ...*». [54, т.4, с. 472–473].)

3. Виразник деструктивного начала («**Упорность** более мертвая сила, страдательное состоянье, косность, неуступчивость вещества; *упорство, строптивость, тупое упрямство*». [54, т.4, с. 502])

4. Стабілізуюча, організуюча функція, конструктивний чинник («**УПИРАТИ (ВПИРАТИ)** ... Щільно притискати щонебудь одним кінцем, краєм, створюючи опору" [138, т.3, с. 622], "...*упиратъ* ... уставить одну вещь концом в другую, дать ей твердую опорную точку, опереть ...*Упри подставку в зарубку*

столба, да снизу подбей ее клином, забор и выпрямится. ... Упрись хорошенько ногами, да дерни, тяни! ... упорная точка, точка в которую сила упирается, недвижимая. Упорная точка под рычагом ...; Дайте мне упор и я землю в оси ея сворочу! Архимед" [54, т.4, с. 501–502].).

Таким чином, розгляд наведених значень українських та російських відповідників слова «остинато» з позицій музикознавчої науки дає стислий опис його функцій у системі музичної мови, які є універсальними, не залежать від етапу його еволюції як конструктивного фактора і можуть ситуативно прояснювати спірні моменти музично-теоретичних розробок. Сукупність самостійних конструктивних та образних ознак дає передумови для тлумачення остинатного способу втілення повтору у музиці ХХ століття як *лексико-семантичної парадигми*.

У філософсько-світоглядному осмисленні остинатності як музично-естетичної парадигми ХХ століття провідна роль традиційно належить категорії відчуження. У філософії постмодернізму відчуження – це "філософська категорія для означення суспільного процесу, в межах якої відбувається перетворення результатів і продуктів діяльності людей на незалежну силу, яка стає вище за своїх творців і пригнічує їх"[35]. У музиці відчуження проявляється через позбавлення процесів та явищ закінченості, завершеності, замкненості форми, зняття узагальнення в структурах становлення [44, с. 127]. На перший погляд, розростання остинато з технічного прийому до провідного засобу формування музичної тканини дійсно є ознакою відчуження. Однак якщо розглядати широке використання остинатного повтору як спробу свідомості через критично захаращену сферу культурно-несвідомого дотягтися до першосмислів та першообразів, засіб ліквідації ентропії-хаосу, то у цьому контексті дане явище явно змінює знак з «мінусу» на «плюс» і відчуження переходить у свою протилежність.

Остинато як спосіб функціонування принципу повторності виникає лише у XVII столітті. Він цілком і повністю є продуктом музичного мислення своєї епохи: басоостинатні варіації є музичним символом Бароко, результатом осмислення трагічних протиріч життя у протиставленні різнополюсних начал. У музиці нового часу остинато уперше виникає як свідомо обраний композиційний прийом: саме тому термін "остинато" з'являється лише у XVIII столітті, у процесі осмисленого використання "впертого", "витриманого" голосу у композиторській практиці.

Крім протиставлення динаміки і статики у одночасовості як стержня і рушійної сили динамічного розвитку, жанри пасакалії і чакони, а з ними і басоостинатні форми утримують цілий комплекс знаків-символів своєї епохи. Це ламентозні інтонації мелодики басових тем, генезис яких – у оперному мистецтві; сакралізована концепція танцю-процесії як внутрішнього, духовного руху; неясність механізмів кардинальної зміни образно-семантичної сфери при переході пасакалії і чакони з народно-побутового вжитку до професійної музичної культури.

У процесі історичного розвитку чинники, які складають багатозначність остинатних варіацій бароко поступово виокремилися, набули самостійного значення і дали у підсумку свої результати.

Пасакалія як один з музичних символів бароко ґрунтовно затвердилася у жанровій системі XX століття. Ламентозні інтонації і їх багаторазова повторення увійшли у тематичний фонд класицизму та романтизму, знову "піднявшись" у верхні голоси. Момент «упертості», «витриманості» як носій остинатної образності через романтичний метод жанрового цитування у XX столітті стає у контекст гротескної характеристики образу. Нарешті, статичне та динамічне начало, поєднані у бароковій формі басоостинатних варіацій також почали жити самостійним життям.

Точка, а, точніше, зона відліку початку застосування остинатного методу – саме музична культура бароко. Багаторазова повторність у народні

музиці, ізоритмічна техніка середньовічних мотетів, *cantus firmus* – не є остинато. Остинато з'являється як результат творчого вибору митця, виразник цілеспрямованої естетичної установки у множинності вибору композиційних та виразних засобів. До епохи бароко такої розмаїтості музична культура не знає. Означені прийоми, пов'язані з багаторазовим повторенням у музиці більш ранніх епох є провідними складовими музичного мислення, виконують прикладну, службову функцію як основний конструктивний засіб.

Саме тому у ХХ столітті ще більш поглиблюється і загострюється ідейна, знакова роль остинато – через безмежне урізноманітнення потенційних засобів виразності та форми.

Отже, ми виділяємо чотири основні моделі функціонування остинато та остинатності у музичній практиці ХХ століття.

1. Одночасовий контраст: остинато – витриманий голос у поліфонічній (або поліфонізованій) фактурі. Шляхи його утворення: 1). Метод неконструктивного повтору (як правило, ритміко-інтонаційного або ритмічного) одного з елементів музичної тканини, що призводить до достатньо агресивного впливу на сприйняття, а значить ефекту «впертості» досягнуто. 2). Символізація конструктивно повторюваних елементів, надання їм семантичних рис, які суперечать загальній образній системі твору (або його частини). Одночасовий контраст, генезис якого в музиці Бароко, зокрема, пасакаліях, репрезентує концепцію одночасного розгортання протилежностей і, так чи інакше, пов'язаний з поліфонічним (або поліфонізованим) викладом музичного матеріалу. Таке остинато часто використовується у розробкових або передкульмінаційних розділах великих творів – опер, симфоній. Якщо тип фактури при цьому не поліфонічний, то остинатність окремого елемента веде до її поліфонізації через полісемантичність, поліфонію смислів. Одночасовий контраст завжди диктує **тематичну значущість** остинатного елемента (елементів).

2. Звукокомплекс, організований на основі регулярної ритміки – ідея ритмоенергії. Ознаки цієї моделі: темп не повільніший за помірний, а найчастіше швидкий; стрімкий, розгонистий, потужний характер звучання; яскрава динаміка, наростаючі динамічні хвилі, дві або три в одному творі. Логічно, що коли їх буде більше, композиція втратить векторність, свій цілеспрямований характер. Мелодико-ритмічні (або ритмічні у випадку виконання ударними інструментами без фіксованої висоти) остинатні побудови досить короткі, тривалістю 1–2 такти, і, як правило, з невеликим мелодичним діапазоном. Це забезпечує яскравість їх сприйняття слухачем, силу впливу, запам'ятовуваність.

Ритмоенергія поступальності як складова музичного процесу використовується у професійній музиці довгий час. Вона є головною рушійною силою, наприклад, у токатах XVII століття. Не випадково Асаф'єв відносить їх до категорії форм, що не підпадають під загальну класифікацію. Токати, за Б. Асаф'євим, – «форми у русі», і не мають місця у системі музичних форм. Це твори, що складаються з ряду послідовних органних пунктів, де кожна стадія є накопиченням звукової енергії. Вони "в основі конструкції та фактури... мають яскраво виявлений стан нерівноваги, нестійкості – як принцип композиції" [15, с. 67–68].

На поступальній енергії однорідного ритму тримається формобудова етюдів, сонатних розробок, всього, що отримало у музикознавстві визначення «загальні форми руху». Тим не менше віднесення вказаних проявів принципу ритмоенергії до остинатності не є правомірним. Кожна з названих функцій рівномірної ритміки як засобу організації музичного процесу має технологічне походження і обумовлена особливостями розвитку музичної культури. Так, жанр токати з'являється як результат розвитку клавішних інструментів у XVII столітті. Вони слугували для напрацювання виконавських прийомів на органі та клавирі. Музичний етюд на початкових етапах історії жанру взагалі не розглядався як твір, що має самостійну

художню цінність (більш наочно його функції розкриває аналог у образотворчому мистецтві). Його тлумачення як окремого різновиду музичного твору приходять у ХІХ столітті пізно, в зв'язку з розвитком практики віртуозного концертного виконавства. Отже, одноманітну фактуру етюдів не можна назвати остинатної через суто технологічне походження самого жанру. Загальні форми руху у розробках сонат також мають службове призначення.

У плані аналізу втілення ідеї руху у музиці ХХ століття за допомогою остинато звернемо увагу на думку, що викладена в одній з робіт В. Задерацького. «Вибір нової жанрової сфери був обумовлений виразними передумовами остинатності. Вирішальну роль тут зіграла ізоритмічна природа остинатних обертань. В пасакалії вона традиційно спрямована на стримування ритмічної енергії. В ХХ столітті техніку ізоритмії залучають для створення підвищеного тону ритмоенергії. Наполегливе проходження однотипних ритмічних структур стало найсильнішим засобом організації образів, в основі яких лежить семантика моторики, токатної ритмоспрямованості, можливо, механістичності. Інтонації, що виражають урбаністичний пейзаж, також можуть поєднуватися з принципами *basso ostinato* в іншому, ритмоенергетичному трактуванні» [70, с. 441]. Дослідник називає ритм головним носієм ідеї остинато [70, с. 443]. В. Холопова, якій належать видатні дослідження в галузі ритму, у тому числі музики ХХ століття, вживає поняття «остинатність» і «регулярність» як тотожні [195].

Таким чином рівномірна, регулярна ритміка в музиці ХХ століття наближається до остинато. Т. Адорно не випадково вводить поняття "тематичний ритм" [2, с. 141] – у ХХ столітті ритм є не просто засобом організації музичних елементів, а повноправним музичним елементом. У цьому також виявляється орієнтація музичного розвитку на праформи, підсвідоме їх прагнення, оскільки саме ритм є праосновою музики як мистецтва.

3. Звукокомплекс, організований на основі регулярної ритміки – ідея статичності. Ці два виміри – фактично дві сторони ідеї руху. У метафоричному розумінні їх можна уявити як самостійний розвиток двох ліній барокової пасакалії. У загальному смислі – рух зовнішній і рух внутрішній

4. Репетитивність. Репетитивна мінімалістична техніка – це нове причитання остинато. Воно руйнує західно-європейське уявлення про остинато як «упертий» голос. З нашого погляду, абсолютно слушною є теза С. Джонсона, який у своїй статті «Що таке остинато?» (What is an... Ostinato?) пише: «Мінімалізм можна охарактеризувати як «тріумф остинато». Але мінімалізм – це певний виняток у західній класичній музиці в тому, що в його найчистішій формі це нічого, крім остинато. З усією повагою до Facades Філіпа Гласса, In С Террі Райлі та Drumming Рейха, інтерес зазвичай починається тоді, коли незмінний, «впертий» елемент стирає (rubs up) ідеї, які змінюються і розвиваються (підкреслено нами – К. О.) – це ключовий компонент Західної музики з часів ренесансу...Остинато кидає виклик плинові часу, елемент, який розвивається, служить цьому. Результат? Напруження» [213]. Таким чином, мінімалістичне остинато, у якому відсутній витриманий голос, змінює свою сутність під впливом неєвропейських культур.

Висновки до 3 розділу

Історико-діалектичний у своїй основі підхід до вивчення остинато та остинатності у підсумку дає дефініцію чотирьох основних моделей функціонування остинато та остинатності у музичній практиці ХХ століття: *одночасовий контраст, рух (ритмоенергію), статичність і репетитивність.*

Одночасовий контраст і репетитивність – крайні полюси остинатності у ХХ столітті. Перша втілює ідею протистояння протилежностей, друга – ідею споконвічної краси найпростіших форм музичної екзистенції. До серединної, форми ми відносимо *звукокомплекси, що організуються та розгортаються*

на основі однорідної метро-ритмічної будови. Це явище описане в музикознавчій літературі під різними кутами зору: як «остинатність, регулярність у найкрупнішому масштабі» у В. Холопової [195, с. 116], «подолання або підкреслення механістичності» у Н. Ржавінської [162, с. 100], *ідея* остинатності, ритмоостинатності, руху у В. Задерацького [70, 62]. Такий тип організації музичної тканини є специфічним для ХХ століття і використовується для вираження *загальної ідеї руху* або *статики* («замороженого» часу).

При цьому остинато у чистому вигляді репрезентує лише одночасовий контраст, тому термін «остинато» доцільним буде вживати у його традиційному сенсі – для означення багаторазово повторення ритмічного, мелодичного, гармонічного звороту. З граничною ясністю конструктивну і семантичну сутність остинатної фігури може виявити лише її зіставлення з іншими музичними елементами, а, скоріше, протиставлення до них [213]. До звукокомплексів, що репрезентують ідею ритмоенергії та статичності, доцільніше застосувати термін «остинатність» через узагальненість, інтегрованість структури і семантики музичного об'єкта.

Узагальнені нами способи буття остинато є способами *акцентуації*, а не *розділення*. На практиці вони часто взаємодіють.

Остинато можна розглядати лише у контексті аналізу «чистої музики», музики для слухання, яка не має прикладного характеру. Проте життєздатність остинато, яке виявляється у мінімалізмі, його широке використання у інших культурних формах – популярній, джазовій музиці, у синтезуванні музичного матеріалу, побудованого на остинато, з іншими мистецтвами – доводить універсальність і органічність даного музичного засобу. Це спрямовує нас до розуміння суті остинатності як складової музичного мислення ХХ століття, оскільки магічно-релігійна та організаційно-моторна праповторність, що є першоосновою музичної

культури, так само збереглася і спрацьовує при сприйнятті як пракод [209, с. 82].

Стосовно музики ХХ століття особливо актуальним стає напівіронічний вираз Б. Асаф'єва: «Усе становлення будь-якої музики – це певна кількість переплетених остинатних побудов. Завдяки періодичним повторенням (звичайно, координованих з певною метою) утворюються засоби формування симфоній, оперної музики і т. д.» [15, с. 113].

Остинато, на відміну від повтору – нестереотипне явище, тому у музиці минулого століття будь-яке повторення, яке не є провідником жанрової або конструктивної атрибуції, за своїм лексико-семантичним значенням наближається до остинато.

РОЗДІЛ 4

ФУНКЦІОНУВАННЯ ОСТИНАТО

В УМОВАХ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

У цьому розділі дослідження проаналізовано твори, музичний розвиток у яких частково або повністю заснований на остинато. Під час аналізу проведено аналітичне обґрунтування викладених у попередніх розділах теоретичних положень на конкретні музичні твори.

Твори для аналізу у даному розділі дисертації обиралися за принципом різностильової і різножанрової палітри. Вважаємо доцільним проводити аналітичне обґрунтування теоретичних положень остинатності на прикладі творів, аналіз яких з позицій функціонування у них остинато не зустрічається у найбільш відомих музикознавчих працях з дослідження остинатності у музиці ХХ століття. Для даного розділу роботи було обрано два типи творів: з остинато як другорядним елементом та з остинатною драматургією в основі формобудови.

4.1. Остинато у синтезі з іншими музичними формами

Творчість С. Прокоф'єва являє своєрідну квінтесенцію композиторських пошуків, характерних для ХХ століття. Багато в чому саме вона стала стильовим орієнтиром для наступних поколінь композиторів. Шляхи символізації остинатного повтору як елемент творчого методу Прокоф'єва описано у РОЗДІЛІ 3. Сонати є найбільш ваговою складовою фортепіанної творчості композитора, вони створювалися протягом всього творчого шляху, і певною мірою дозволяють висвітлити проблему функціонування та еволюції остинато в його музиці, а отже і в музиці 40–50 років ХХ століття (через вагомість творчої постаті композитора).

Питання конструктивної ролі остинатності у сонатах С. Прокоф'єва частково висвітлюють дослідження В. Блока[29], В. Дельсона [56],

Е. Денисова [58], А. Шнітке [206]. В ході аналізу сонат Прокоф'єва у межах даного дослідження, ми дійшли висновку, що найяскравіше у них проявляється функція ритмонергії руху. Остинато тут має і колористичне, і формотворче значення.

Сфера тлумачення остинато як носія переважно семантичної функції ширше, аніж конструктивне його застосування. Спектр образів, змальованих за допомогою остинато, різноманітний: від тихого ліризму колискової в другій частині Другої сонати до зловісної механістичності (фінал Сьомої сонати). Треба відзначити використання ритмічного або ритміко-фактурного остинато для посилення в музиці танцювальної скерцозності. Наприклад в другій частині Шостої сонати ритмічне остинато підкреслює танцювальну природу тематизму. Це підтверджується спостереженням А.Шнітке: «Це швидше танок-процесія. Його легко уявити в контексті оперного або балетного спектаклю [206, 210]». За запропонованою класифікацією, таке остинато служить виразником динамізму і репрезентує функцію ідеї руху.

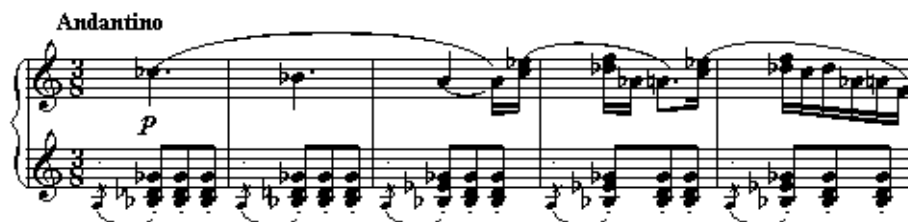
Інший тип образів, що втілюється за допомогою остинато ритмоенергетичного типу – пов'язаний з накопиченням емоційної напруги (частково навіть зі зловісним відтінком), що притаманно здебільшого музиці динамічного характеру. Саме один з них втілений в фіналі Сьомої сонати. Тут повторювана остинатна фігура в басу – лейтмотив всієї частини – стає носієм особливого, напруженого і динамічного емоційного змісту. Тут ритмоенергетичний різновид остинато відіграє особливу роль, його функція в даній частині твору – демонстрація розгортання єдиної тези, яка має вирішальне значення для всієї образної концепції фіналу.

Схожий, але дещо інший ефект можна помітити у другій частині П'ятої сонати, яка також нагадує скерцо, але, за думкою В. Дельсона, повільне, більш специфічного, суб'єктивного характеру [56,191]. Витримана протягом всієї частини остинатна ритмічна фігура, підкріплена

практично незмінною фактурою вносить протиріччя з ладовою нестійкістю гармонії. Поєднуючи таким чином функції носія ідеї руху і одночасовий контраст, все разом створює образ примхливий, навіть дещо фантастичний:

Приклад 4.11

С Прокоф'єв. Соната №5. Ч.2



Своєрідний концентрат прийомів використання остинато являє собою Друга соната. На рівні всього твору, починаючи з першої частини, цей принцип відіграє значну конструктивну роль. Так в головній партії першої частини секундове співзвуччя, витримане протягом середини тричастинної форми стає засобом відтінюючого контрасту, обумовлює необхідність репризного проведення теми:

Приклад 4.12

С. Прокоф'єв. Соната №2. Ч.1 (головна партія)



Сполучна партія також будується на ритмічному остинато нетематичного типу:

Приклад 4.13

С. Прокоф'єв. Соната №2. Ч.1 (сполучна партія)



Незвична побудова предиктової частини розробки на основі подвійного остинато, що поєднує в контрапунктичному звучанні матеріал середини головної партії (верхні голоси) з витриманим басом (який веде походження від зв'язкової партії) дозволяє відтворити ефект скутості, стриманості:

Приклад 4.14

С. Прокоф'єв. Соната №2. Ч.1 (розробка)

При зовнішніх ознаках ритмоенергії (регулярна ритміка, рухливий темп) у даному прикладі переважає одночасовий контраст. Ефект скутості досягається через протиріччя між інтонаційним строем басового голосу (широкі низхідні ходи з низхідною малою секундою у нижній точці

діапазону) та ритмічним тріпотінням у верхніх голосах, яке то завмирає ніби під гнітом басу, то оживає і продовжує розвиток.

Перевага остинатних принципів у формобудові другої частини підкреслює ідею процесуальності. Тематизм ритмоенергетичного, моторного типу, що спирається на протиставлення двох різновидів ритмічного остинато надає звучанню відтінку скерцозності, примхливості. Специфіка одночасового контрасту відтінюючого типу в даному випадку полягає в тому, що контрастують між собою розділи з аналогічним типом тематизму і формотворення.

Приклад використання варійованого остинато зустрічаємо в третій частині цієї ж сонати. Поєднання народно-жанрового типу тематизму з ритміко-мелодичним остинато викладення створює настрій умиротвореності, який пов'язаний з семантикою коліскової. Значною є роль остинато і в побудові фіналу, що за типом тематичного розвитку наближається до ритміко-мелодичного ланцюжка, заснованого на контрасті різного типу остинатних побудов. «Розрив» цього ланцюжка за рахунок ремінісценції побічної партії першої частини акцентує увагу слухачів на виникаючих у даному випадку тематично-композиційних арках, що повинні сприяти стрункості та завершеності композиції.

«Творче випромінювання» Другої сонати істотно відчувається в подальшій творчості композитора. Прийоми використання остинато, що з'явилися саме тут, пізніше набувають ролі традиційних засобів та прийомів. Так, метод тематичного розгортання у вигляді мелодико-ритмічного остинато значної ролі набуває в Третій сонаті; тип застосування остинато як носія ритмоенергії руху знаходимо в других частинах Шостої та П'ятої, фіналі Сьомої сонати.

Еволюція втілення остинато найбільш відчутна в трактуванні його як конструктивного принципу. У розробці першої частини Другої сонати на остинато за типом одночасового контрасту будується цілий розділ, у пізніх

сонатах (при аналогічному місцезнаходженні) дозволяє досягти нової якості звучання тематизму, тобто поєднує функції розвитку і синтезу (у фіналі Восьмої сонати співпадає з кульмінацією, у першій частині Шостої – готує її).

Отже, остинато стає не тільки конструктивним фактором, а і водночас потужним засобом створення емоційної напруги. У даному випадку тематизм екстенсивного типу не тільки не гальмує горизонтально-поступовий розвиток, але й сприяє досягненню кульмінації. В такий спосіб відбувається трансформація принципу формобудови, що сприяє подолання інерції слухацького сприйняття, отже, стає засобом активізації уваги реципієнта. В цілому у Сонатах С. Прокоф'єва у використанні остинато спостерігається певна еволюція: від прямих, витримуваних довгий час остинатних ліній у Другій і П'ятій сонатах – до варійованих остинатних побудов.

Цікавим є спостереження, щодо відповідності остинатних принципів формобудови з композицією твору. Аналіз сонат переконує, що найчастіше такі прийоми пов'язані з найбільш динамічними складовими сонатного циклу, а саме – першою та фінальною частинами. В цьому плані виникають деякі аналогії щодо використання означеного принципу в оперних творах С.Прокоф'єва, де остинатність супроводжує розділи переломного характеру всього ходу дії (опери «Семен Котко», «Вогненний янгол») або розвитку одного з образів («Війна і мир»). Образне навантаження цих розділів пов'язане з відтворенням афективних психологічних станів – маренням, божевіллям, протестом проти торжества сил зла.

Вивчаючи музичну практику та музикознавчу літературу з питань застосування остинато, помічаємо, що різноманітні остинатні прийоми найбільш поширеними є у великих оркестрових творах: симфоніях або інших з рисами симфонічності, до яких (особливо у ХХ сторіччі) приєднується і інструментальний концерт. За висловом В. Задерацького, в остинато

закладено великий потенціал для динамізації симфонічної форми. Продовжуючи цю думку, можна сказати, загальний симфонічний принцип взаємодії тематизму може мати не традиційно горизонтальний, а вертикальний вигляд. У **Концерті для віолончелі з оркестром М. Скорика** виділяємо декілька яскраво індивідуалізованих елементів, які виконують роль тематизму. Спосіб їх співвідношення та розвитку дає підстави вбачати у будові Концерту риси традиційної концертної сонатності (наприклад, ознаки подвійної експозиції). Твір є моноінтонаційним (за визначенням І. Полібіної-Малишкіної). Його тематизм при всій яскравості виростає із тризвучної поспівки і має фольклорний характер. Це виявляється у імпровізаційній манері подачі матеріалу, перемінному розмірі. Оскільки тематизм концерту не містить в собі потенціалу для мелодичного, гармонічного, навіть поліфонічного розвитку, то особливої важливості набувають остинатні прийоми варіювання. Власне, якщо визначати композицію Концерту за його інтонаційними та конструктивними елементами, то можна сказати, що основним методом розгортання у ньому є остинато. Рис сонатності драматургії Концерту надає протиставлення варіантно-поспівочного остинатного розвитку тризвучної поспівки (домінуючого у композиції) і ясної, тонально майже визначеної теми. На нашу думку, ця тема виконує роль побічної партії, а її яскрава мелодія (з порівняно широким – октавним діапазоном) контрастує з домінуючим тематичним матеріалом, який утворює інші елементи. Усі вони постають в кульмінації майже одночасно, протягом лише 10 тактів,

Приклад 4.15

М. Скорик. Концерт для віолончелі з оркестром (кульмінація)

а протягом звучання твору комбінуються між собою у різного типу остинатні побудови.

Отже, у Концерті остинато діє на декількох рівнях форми та музичної мови:

1. Композиція Концерту вибудувана здебільшого на одній інтонації, та її остинатному розвитку протягом практично всього твору.
2. Широко застосовуються традиційні для кульмінаційних та передкульмінаційних зон динамічні зростання на основі фактурного та ритмоенергетичного варіантного остинато.
3. Поліостинатні побудови при переважанні ритмоенергетичного остинато, які, крім динамічного, змістовного та образного навантаження, підтримують композицію, надаючи їй рис симфонічності та сонатності.

Яскравим прикладом такої форми є «Чакона» для фортепіано С.Губайдуліної. Цей твір цікавий тим, що доволі незвичним є жанр, обраний композитором для твору. Це жанр чакони, який в композиторській практиці застосовується досить рідко (як відомо, найбільш популярним серед композиторів остинатним жанром є пассакалія). Можна припустити, що поясненням для цього факту є слова самого композитора: «В молодости во время учебы в консерватории для меня очень много значил Шостакович, и совершенно в другом смысле Веберн. И всегда... Бах. Всегда, всегда Бах, непрерывно учусь у него и буду учиться... Это феномен, который для меня является идеалом – очень сильная интеллектуальная работа, очень сильный формальный аппарат и огненный темперамент. Огонь» [104]. Виходячи з цих слів можна припустити, що «Чакона» є музичним присвяченням генію Баха. Автор, використовуючи арсенал музичної мови ХХ століття, досягає дуже сильного емоційно-інтелектуального впливу, який споріднює її твір з творінням її кумира. Безперечним є те, що «Чакона» С.Губайдуліної за глобальністю задуму, інтелектуальністю, експресією є твором, близько спорідненим з Чаконою ре мінор Баха.

В цьому творі Губайдуліна виходить далеко за межі жанру. В її «Чаконі» домінуючою є форма варіацій на бассо-остинато, яка поєднується з сонатністю. Про риси сонатності говорить високий рівень трансформації основної теми, а також тем, що її супроводжують. Музичний розвиток «Чакони» пронизано дискретним остинато. Особливе місце посідає тут контрастно-мотивне остинато – коли в ролі первинного матеріалу виступає не одна тема, а декілька. Їх чергування створює ефект імпровізаційності. Однак не дивлячись на безперервну появу нових елементів та їх варіювання, «Чакона» зберігає досить чітке розмежування на окремі варіації, яке втрачається лише перед кодою.

Варіації в «Чаконі» можна розподілити на три типи. В першому їх різновиді тема чітко прослуховується, її виділено в окремий голос, або

декілька голосів, вона проводиться від початку до кінця. У другому типі тема розпорошена та практично не впізнається на слух, може навіть трансформуватися в інший тематичний матеріал. У третій різновид ми виділяємо варіації, де з'являються нові остинатні елементи. Сюди ж можна віднести розділ, де елементи теми з'єднуються з елементами фугато. Місцезнаходження фугато – приблизно середина твору. Воно виникає, «розбиваючи» хвилі кульмінації, але й саме є ядром, з якого починається нова хвиля динамічного зростання. Вона призводить до нової кульмінації, яка доводиться на коду.

Не дивлячись на те, що в «Чаконі» діють одночасно декілька остинатних елементів (за контрастно-мотивним принципом), завжди вгадується «незрима» присутність основної теми. Нею починається «Чакона». Величезний діапазон, який охоплюється щільною фактурою, гострі дисонанси, підголоски – речитації, декламаційний характер теми – все це створює могутній імпульс для подальшого розвитку та варіювання. Це споріднює «Чакону» Губайдуліної з Чаконою ре-мінор Баха.

С. Губайдулліна. Чакона для фортепіано

Не дивлячись на те, що при подальшому варіюванні обриси теми подекуди зовсім розмито, як наприклад у варіації №3, завжди залишається пульсація половинних тривалостей, як це було закладено в експозиції теми. Структурне та виразне остинато перебувають у творі у рідкісній динамічній єдності. Імпульс теми міцно скріплює всю композицію – це є яскравою ознакою великої формобудівної ролі остинато; і в той же час присутність значної кількості остинатних утворень вказує на значну роль виразного остинато – таких утворень є п'ять, два з них функціонують протягом досить масштабних розділів форми і є зразком втілення вільного остинато. В той же час це остинато є носієм значного образного змісту за допомогою постійно присутньої «у підтексті». Це так зване за висловом Г. Григор'євої [45, с 53] «варіювання варіацій». Подібно до пізніх сонат Прокоф'єва воно є потужним засобом динамічного нагнітання, що призводить до кульмінації (в «Чаконі» дві кульмінації і в обох випадках вони досягаються шляхом варіювання остинатних елементів).

4.2. Остинато як основоположний принцип будови музичного твору

У попередніх розділах роботи ми неодноразово наголошували, що остинато у музиці ХХ століття має вагу перш за все як ідейно-семантичний, образно-емоційний чинник. Звідси випливає, що наявність програми у творі, де необхідно виявити роль остинато, значною мірою полегшує завдання. Однак "Пасіфік 231" А. Онеггера (1923) у цьому плані становить виняток: дослідники творчості Онеггера не приходять до спільного знаменника щодо концепції "Пасіфіка" – в основному через суперечливі вислови самого композитора.

А. Онеггер створив авторський жанр – симфонічний рух, поєднавши у ньому категорії, які репрезентують дві "шкали цінностей", що постійно взаємодіють у музиці ХХ століття: *симфонічність* уособлює традицію, пов'язану з симфонізмом як музичним методом, *рух* постає як естетико-семантична категорія музики ХХ століття. Звернемо увагу на інтеграцію цих двох понять, їхнє взаємне перетікання: симфонізм визначається як "органічний взаємозв'язок та взаємодія музичних образів у їхньому динамічному та безперервному становленні, перевтіленні, переходах у якісно нові стани, діалектика розвитку від контрасту до синтезу, від протиріччя до єдності" [70, с. 498]. Становлення, перевтілення, переходи – є елементами РУХУ у його найвищому, космологічному розумінні, руху як основи життя. Рух у його універсальному сенсі – визначальної ознаки розвитку – є одним з обов'язкових атрибутів втілення *симфонічної драматургії*.

Звичайно, симфонічний рух "Пасіфік 231" не може претендувати на наявність повноцінної симфонічної драматургії. У творі немає таких традиційно визначальних ознак симфонізму, таких як конфлікт (контраст) і похідний від нього мотивний розвиток. Онеггер, свідомо чи інтуїтивно, виокремлює з багатошарової концепції симфонізму ідею руху як символу постійного оновлення та розвитку. У даному контексті ідея руху, яка так органічно втілюється у музиці ХХ століття за допомогою остинатної

регулярної ритміки, виходить за межі механістичності, стає образно-емоційним символом вольового стремління. Як справедливо зазначає Т. Чернова, симфонізм і драматургія є явищами, генетично спорідненими, а вершиною музичної драматургії є драматургія інструментального твору [203]. Головна риса, яка об'єднує ці два поняття – внутрішній розвиток. У ХХ столітті поняття «симфонізм» еволюціонує, множаться його смислові нюанси. Часто його застосовують, маючи на увазі не трансформації конкретного тематичного матеріалу, а масштабність, концептуальність, високу ідейність композиторського задуму. З цієї точки зору остинато має величезний симфонічний потенціал [70, с. 425], і Онеггер був одним із перших, хто його використав.

У своєму інтерв'ю з нагоди паризької прем'єри Онеггер стверджує, що зобразив у музиці паротяг "Пасіфік 231", оскільки локомотиви є його пристрасстю, подібно до того, як інші люблять жінок або коней. Але Париж завжди був містом, де у спілкуванні з пресою правилом хорошого тону були дотепність та епатаж, тому таке висловлювання навряд чи можна тлумачити як "офіційний" коментар до програми або змісту "Пасіфіка". Пізніше Онеггер скаже, що не мав задуму симфонічного твору, який відображав би рух поїзда, а написав п'єсу з назвою "Симфонічний рух", керуючись "вельми відстороненим задумом викликати враження такого прискорення руху, яке здавалося б зробленим з математичною точністю, не дивлячись на те, що тим часом його темп ставав би повільнішим". Згодом назва здалася йому "дещо блідою" і він надав їй програмний заголовок [140, с. 131–132].

С. Прокоф'єв, висловлювання якого щодо музики своїх сучасників відомі своєю влучністю та дотепністю, характеризує «Пасіфік 231» як твір, що не є глибоко змістовним, а натомість блискуче інструментований, і за рахунок останнього справляє приголомшливе враження. Попри дещо поблажливу оцінку, Прокоф'єв точніше, аніж тогочасна музична критика, яка щедро наділяла Онеггера ярликами на кшталт "механіка музики", визначає

основну ідею твору: «Пасіфік» зображує біг канадійського транс-пасіфічного паровоза, але не стільки механічну сторону бігу, скільки алегорію його спрямованості*[підкреслено нами – К. О.]*» [168, с. 195]. Л. Рапопорт у монографії «Артур Онеггер» зазначає, що «Пасіфік 231» було сприйнято як урбаністичний, типово конструктивістський твір швидше завдяки назві, яка автоматично, без поправок на особливості музичного змісту поставила його у ряд тогочасних цілковито урбаністичних зразків музичної творчості «Групи Шести» (маються на увазі, зокрема, «Каталог сільськогосподарських машин», «Блакитний експрес» Мійо, балет «Бик на даху») [160, с. 100–101]. Обидві версії Онеггера щодо походження назви власного твору – і першу, конструктивістську, підхоплену тогочасною французькою критикою, і другу, про випадковість обраної назви – ставить під сумнів С. Павчинський. Відстоюючи високий художній рівень «Пасіфіка 231», С. Павчинський справедливо зазначає, що якби він був лише натуралістичним описом потужної машини та зображенням її руху, то не мав би такої сили емоційного впливу і не витримав би випробування часом [147, с. 60]. (Те ж саме стосується оркестрового епізоду «Завод» О. Мосолова, хоча він, на відміну від «Пасіфіка», беззастережно зараховується до розряду зразків музичного конструктивізму.) Аргументуючи свою тезу, музикознавець вказує на ряд особливостей формобудови, гармонічної та ладової структури, які мають, якщо висловитися образно, «подвійне дно», поглиблюючи таким чином ідейно-образний зміст твору: функціональну багатоманітність розділів форми, переосмислення типових для свого часу акордових структур, неоднозначне тлумачення ладу [147, с. 61–63].

Ми вважаємо, що ключ до розуміння твору «Пасіфік 231» слід шукати у коментарях, висловлених самим автором. *Ідейно-образний зміст «Пасіфіка» логічним буде тлумачити, виходячи з природи створеного Онеггером жанру, назва якого (на відміну від заголовка!) не є випадковою; а*

особливості формобудови даного твору – виходячи з прагнення автора створити ефект прискорення під час уповільнення.

Онеггер створив три п'єси у жанрі симфонічного руху. Дві з них мають програмні підзаголовки – це «Пасіфік» і «Регбі», одна залишилася без програми («Симфонічний рух №3»). Те, що сам автор головним завданням цих творів вважав експеримент у жанрі симфонічного руху, можна зрозуміти з його гірко-іронічного коментаря в ході бесіди з музикознавцем Б. Гавоті, яка входить до книги «Я – композитор». Процитуємо самого Онеггера. «Так, у мене не вистачило вигадки для третьої назви [для «Симфонічного руху №3» – К. О]. Але зверніть увагу, – преса виявилася вельми щедрою на відгуки про «Пасіфік» і «Регбі». Навіть деякі вельми талановиті люди наповнювали свої високопрофесійні статті описами шуму шатунів і скреготу гальм або – овального м'яча і сутичок центрів нападу, які виникають навколо нього і т.д. і т.п. Усі подібні образи слугували темою для найретельніших досліджень. Але як дорого заплатив за свою суху, невігідну назву мій бідолашний «Симфонічний рух №3»! Лише іноді йому приділяли декілька поверхових і незначущих рядків. Мораль тут така... Ні, краще промовчу. Я ж бо також був свого часу музичним критиком, і мені не личить недобре відгукуватися про професію, завдяки якій я заробляв свій шматок хліба!» [140, с. 132].

Отже, Онеггер створив авторський жанр – симфонічний рух, поєднуючи у його назві категорії, які репрезентують дві «шкали цінностей», що постійно взаємодіють у музиці ХХ століття. У такому контексті поняття «симфонічний» уособлює традицію, пов'язану з симфонізмом як музичним методом, поняття «рух» постає як естетико-семантична категорія музики ХХ століття. Координуючись з теоретичними положеннями нашої роботи, ще раз наголосимо на тому, що характеристика остинатних принципів у даному конкретному творі передбачає відносно сформоване уявлення про його концепцію. У «Пасіфіку 231», як нами було показано вище, програма далеко

не повною мірою інформує про композиторський задум твору, навіть вносить протиріччя у процес його осмислення. Тому ми здійснимо спробу тлумачення музичного змісту «Пасіфіка 231» Онеггера шляхом обґрунтування природи авторського жанру симфонічного руху, який у даному контексті буде покликаний підтвердити смисловий універсалізм цього твору. Виходячи з цього, виникає необхідність вдатися до невеликого відступу для акцентуації деяких аспектів поняття симфонізму.

Як в музичній практиці, так і в теорії музики комплекс уявлень, пов'язаних з поняттям симфонізму, невпинно розширюється. Проте залишається незмінним ідейно-семантичне зерно, закладене ще в період становлення жанру симфонії. Його утворення було продиктовано суспільно-історичними умовами свого часу, прагненням композиторів до об'єктивного відображення дійсності за допомогою «необхідного, але достатнього», що складає художньо-естетичну основу класицизму як наряду у мистецтві. З відходом від жанрового інваріанту симфонії, і, відповідно, від канонічної структури сонатно-симфонічного циклу, що склався у музиці раннього класицизму, симфонічні принципи починають впливати на інші жанри музичної творчості. Якщо у XIX столітті цей взаємозв'язок відбувався здебільшого на рівні конструктивних моделей (при збереженні ідейно-семантичної основи та основних елементів інваріантного ядра) то у XX-му пошуки оновлення засобів відображення дійсності йдуть не просто шляхом модифікації зовнішніх ознак існуючих жанрових моделей, а у напрямку їх *якісної* трансформації. Відбувається їх переосмислення на *ідейно-семантичному* рівні. Симфонія належить до жанрів, які крім багатой та різноманітної традиції втілення мають значення *породжуючої* моделі (термін М. Арановського), тобто *зобов'язує* автора до дотримання канону. Але таким чином *породжується* не лише структурна модель циклу, а й певний спосіб (метод) музичного мислення, його *ідейно-семантична* основа, що, відтак, теж *зобов'язує* до дотримання певної логіки.

Це означає, що симфонізм у якості методу музичного мислення у свою чергу починає і *породжувати*, і *зобов'язувати*, тобто сам стає атрибутивним елементом, але вищого порядку. За визначенням Асаф'єва, симфонізм «означає органічний взаємозв'язок та взаємодію музичних образів у їхньому динамічному та безперервному становленні, перевтіленні, переходах у якісно нові стани, діалектиці розвитку від контрасту до синтезу, від протиріччя до єдності [підкреслено нами – К. О.]» [134, с. 498]. **Становлення, перевтілення, переходи – усе це є елементи руху у його найвищому, космологічному розумінні, руху як основи життя.** Не випадково симфонізм вважається найвищим досягненням музичного мислення, а симфонія – втіленням концепції людини. Таким чином, приходимо до того, що *рух* у його універсальному сенсі є одним з обов'язкових атрибутів втілення симфонізму як музичного методу. Онеггер, свідомо чи інтуїтивно, виокремлює з багатошарової концепції симфонізму ідею руху як символу постійного оновлення та розвитку, що й підтверджує назва новоствореного ним жанру. Це підтверджує актуальність аналізу остинатних принципів у «Пасифіку 231», оскільки у даному контексті ідея руху, яка так органічно втілюється у музиці ХХ століття за допомогою остинатності регулярної ритмоенергії набуває нового, більш величного звучання – стає носієм симфонічного методу мислення.

Драматургічний розвиток симфонічного руху «Пасифік-231» в основному ґрунтується на структурно-функціональній моделі остинатності у якості носія ідеї руху. Остинатний рух служить з одного боку – об'єднавчим фактором, з іншого – поглинає та дещо нівелює інтонаційне різноманіття та мотивний розвиток твору. Саме остинатна драматургія «Пасифіка 231» визначає його музичну сутність, а регулярна ритміка, завдяки якій здійснюється становлення остинатної драматургії, надає твору структурної монолітності.

Форма твору зазвичай визначається як варіаційна, проте С. Павчинський вважає, що правильніше бачити у п'єсі складну тричастинність з контрастною серединою і динамізованою репрізою, з елементами варіаційності при експозиційному викладі. При цьому тут-таки дослідник вказує на ряд складностей, які виникають при розгляді форми як варіаційної: "геть не ясно, що ж є темою", наявність елементів подвійної варіаційності, тричастинність, пов'язану з романтичними традиціями, тощо [147, с. 61–62]. Подібні складнощі, які у свою чергу породжують утруднення при побудові загальної концепції розгляду форми твору, очевидно, пов'язані з безцезурністю, що є типовою для остинатних форм ХХ століття. За влучним спостереженням В. Задерацького, у результаті усунення цезури-зупинки з варіаційної за своєю суттю форми, відбувається утворення форми типу «динамічної хвилі», форма зберігає лише фазову природу, втрачаючи циклічність [70, с. 450]. Ясно виражена безцезурність у «Пасифіку 231» таким чином практично повністю нівелює варіаційний принцип, він проступає лише при нотному аналізі твору.

Форма твору зазвичай визначається як варіаційна, проте С. Павчинський вважає, що правильніше бачити у п'єсі складну тричастинність з контрастною серединою і динамізованою репрізою, з елементами варіаційності при експозиційному викладі. При цьому тут-таки дослідник вказує на ряд складностей, які виникають при розгляді форми як варіаційної: "геть не ясно, що ж є темою", наявність елементів подвійної варіаційності, тричастинність, пов'язану з романтичними традиціями, тощо [147, с. 61–62]. Подібні складнощі, які у свою чергу породжують утруднення при побудові загальної концепції розгляду форми твору, очевидно, пов'язані з безцезурністю, що є типовою для остинатних форм ХХ століття. За влучним спостереженням В. Задерацького, у результаті усунення цезури-зупинки з варіаційної за своєю суттю форми, відбувається утворення форми типу "динамічної хвилі", форма зберігає лише фазову природу, втрачаючи

циклічність [70, с. 450]. Ясно виражена безцезурність у "Пасифіку 231" таким чином практично повністю нівелює варіаційний принцип, він проступає лише при нотному аналізі твору. Крім того, суперечить самій ідеї варіаційності насиченість навіть експозиційного (за С. Павчинським) розділу "Пасифіка" мелодичними елементами, яскравішими, аніж традиційно визнана "хоральна" (за характеристикою Л. Рапопорт) тема.

Для прикладу проаналізуємо розвиток одного з мелодико-тематичних елементів твору, який, на наш погляд, найбільш несправедливо зарахований до "прохідних", епізодичних елементів розробкового розділу. Звернемо увагу на мелодію, поява якої яка готується у тт. 76–78 у партії валторн і яка з'являється у т. 80:

Приклад 4.17

А. Онеггер. Пасифік 231 (тема фагота)

The image shows a musical score for the tuba theme in Beethoven's 'Pastoral' Symphony, Op. 68, No. 231. The score is for a woodwind section and includes parts for Clarinet in B-flat (Cl. B.), Bassoon (Bons), Cor Anglais (C. R.), Trumpet (Velles), and Trombone (C. B.). The tuba part (C. B.) is the focus, showing a melodic line with a dynamic marking of 'p' (piano) and a 'marcato' articulation. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major/D minor).

Ця мелодія показана надзвичайно рельєфно як у вертикальному, так і у горизонтальному вимірі: у оркестровій вертикалі вона виділяється за рахунок тембру, штрихів, а також виконання *marcato*. Привертає увагу також акцентування всередині самої мелодії: у 2-му такті наведеного прикладу використовується міжтактова синкопа (як ми вже наголошували, для

«Пасіфіка» це є нетиповим), а у 4-му – підкреслення слабких доль такту. Таким чином здійснюється з одного боку, індивідуалізація даної теми, з іншого – створення ефекту одночасового контрасту. Саме у цей момент відбувається різке скорочення голосів фактури. Хоч динамічний показник гучності і не змінюється, темброво-фактурні особливості обумовлюють сприйняття цієї мелодії як появи нової і важливої у драматургічному відношенні теми. На користь самостійного значення даної теми (назвемо її темою фагота) свідчить її розвиток протягом розгортання твору. Так, вона досить розлого експонована – у 24-х тактах (тт. 80–104); канонічні імітації на її основі охоплюють майже всю оркестрову фактуру. Крім того – і це дуже важливо – елементи теми фагота демонструють «проростання» у заключному розділі «Пасіфіка» за допомогою повного або фрагментарного проведення.

Експонування теми фагота має ознаки тричастинності через наявність ознак серединного епізоду у тт. 90–97. Він побудований на розгонистих низхідних здебільшого тритоновно-квінтових ходах в межах ундецими та дуодецими (у скороченому варіанті в межах нони), що охоплює майже всі оркестрові голоси. Цей епізод можна було б зарахувати до прохідних розробкових місць, якби не його широке використання у репризі «Пасіфіка». У репризі твору характерні інтонації цього епізоду набувають досить вагомого значення. По-перше, вони звучать у партіях труб і валторн, використання яких являє таким чином ознаки тембрової драматургії – в експозиції ці інструменти виконували іншу роль. По-друге, на даних інтонаціях побудовано остинатні фігурації партії перших скрипок, які витримуються протягом значного відрізка твору – з 164 по 203 такт. Таким чином, підсумовуючи характеристики теми фагота, можна стверджувати, що вона не лише є повноцінною темою, а, зважаючи на ідейний задум «Пасіфіка», у який самим автором закладається поняття симфонічності, навіть набуває обрисів партії.

Тема фагота, у контексті драматургії симфонічного руху, є далеко не поодинокую особливістю «Пасифіка 231», яка свідчить про активність мотивного, тембрового, ритміко-інтонаційного розвитку тематизму твору. У свою чергу ця активність є засобом реалізації симфонічності як одного чинників становлення форми.

Ми розглянули, наскільки це можливо у контексті нашої роботи, деякі особливості втілення симфонічного методу у «Пасифіку 231». Унікальність даного твору полягає у поєднанні симфонічності та остинатності. У музикознавстві зустрічаються вказівки на спільні сутнісні риси цих двох методів. Так, спостереження щодо симфонічного потенціалу одночасового контрасту у остинатних формах, зокрема, пасакалії, висловлює В. Задерацький. Дослідник вбачає у поєднанні різних смислів як рушійній силі одночасового контрасту велетенський *симфонічний* потенціал [70, с. 425]. Зауважимо, що це додатково свідчить на користь нашої теорії про ідейну, а не прикладну природу остинатності, оскільки лише в такому разі *симфонізм* та *остинатність* можна ставити на один щабель в ієрархії музичних засобів. На прикладі «Пасифіка 231» ми бачимо, що закономірність, підмічена В. Задерацьким, на практиці має продовження: симфонічність та остинатність можуть не лише контрастувати у одночасовості, але й *інтегруватися*. Ця інтеграція складає саму суть *симфонічного руху* не просто як жанру, а як способу поєднання ідейних, естетико-семантичних категорій.

Тим не менше, при беззаперечній наявності ознак симфонічного мислення, у даному випадку домінуючим чинником все-таки є *рух*, який служить з одного боку – об'єднавчим фактором, з іншого – поглинає та дещо нівелює інтонаційне різноманіття та мотивний розвиток твору. Саме остинатна драматургія «Пасифіка 231» визначає його музичну сутність, а регулярна ритміка, завдяки якій здійснюється становлення остинатної драматургії, надає твору структурної монолітності. Звідси впливає, що форма «Пасифіка 231», завдяки цій монолітності та вже згаданій

безцезурності наближається до «гігантської одночастинності» (визначення форми, застосоване А. Альшвангом до «Болеро» М. Равеля [8, с. 157]). Цезури у творі мають умовний характер, мало не єдиною їх ознакою стає прорідження фактури після чергового динамічного наростання. Так відбувається, наприклад, перед появою теми фагота. Показово, що по мірі розгортання музики ознаки цезурності стають поступово все менш помітними, і початок репризи як новий матеріал відчувається не відразу: нарощування оркестрової маси відбувається поступово, лише різка акцентність ритміки говорить про початок нової фази твору. Не сприяє варіаційному поділу також лінійна поліфонічність оркестрової тканини, яка попри виражену тональність багатьох епізодів, усе ж не набуває вертикальної організації.

Однак головний принцип побудови форми беззаперечно підпорядкований головній ідеї твору. І тричастинність, і безцезурність, і варіаційність лише відтіняють авторське прагнення до прискорення за допомогою уповільнення. І дійсно, темп «Пасіфіка» поступово уповільнюється. Починаючи з т. 12 ц. 1 встановлюється рівномірний рух після повільного вступу, темп – $\text{♩} = 80$ (якщо вимірювати чвертками, то $\text{♩} = 160$). Далі, відповідно, у тт. 73–117 – $\text{♩} = 152$, з т. 118 по т. 146 – $\text{♩} = 144$, з т. 147 по т. 168 – $\text{♩} = 138$, з т. 169 по т. 203 – $\text{♩} = 132$, з т. 204 і до кінця – $\text{♩} = 126$ – поступове уповільнення кожного разу на одну поділку механічного метронома. Кількість тактів у відрізках твору між змінами темпу також поступово зменшується (за одним винятком

ТЕМП	МЕЖІ ВИКОРИСТАННЯ	КІЛЬКІСТЬ ТАКТІВ
$\text{♩} = 80$	Тт. 12–72	61
$\text{♩} = 152$	Тт. 73–117	45
$\text{♩} = 144$	Тт. 118–146	29
$\text{♩} = 138$	Тт. 147–168	22
$\text{♩} = 132$	Тт. 169–203	35
$\text{♩} = 126$	Тт. 204–217	14

Бачимо, що єдиний виняток з цієї закономірності становить 35 тактів у темпі $\text{♩} = 132$. Це порушення загального спрямування композиційного процесу є виправданим з точки зору логіки розгортання музичної драматургії: даний відрізок у тактовому вимірі починається у зоні золотого перетину («Пасифік» налічує 217 тактів, темп $\text{♩} = 132$ витримано з т. 169 по т. 203) і є потужною кульмінацією. У цій кульмінації Онеггер витримує tutti на великій гучності, залучаючи всю потужність і різноманіття оркестрових засобів. Якщо ж виміряти час звучання твору у кожному з темпів, побачимо, що пропорційні співвідношення, закладені у кількостях тактів, витримані у часі з точністю до однієї десятої.

ТЕМП	КІЛЬКІСТЬ ТАКТІВ	Пропорційне значення	ЧАС ЗВУЧАННЯ (у секундах)	Пропорційне значення
$\text{♩} = 80$	61	<u>1,3</u>	93	<u>1,3</u>
$\text{♩} = 152$	45		72	
$\text{♩} = 144$	29	<u>1,5</u>	50	<u>1,4</u>
$\text{♩} = 138$	22		39	
		<u>1,3</u>		<u>1,3</u>

		<u>0,6</u>		<u>0,6</u>
♩ = 132	35		63	
♩ = 126	14	<u>2,5</u>	28	<u>2,25</u>

Така точність дотримання пропорцій у різних вимірах музичного процесу створює алюзію машинної точності, але, вочевидь, більш тонку, ніж порівняння з шумами шатунів і скреготом гальм.

«Пасифік 231» має яскраві риси остинатної драматургії, відчутні, насамперед, при слуховому сприйнятті. Тим не менше, при партитурному аналізі ми не знайдемо тривалих остинатних ліній, утворених багато разів повтореними фактурними оркестровими елементами. Специфіка онеггерівської партитури у тому, що остинатність, яка беззаперечно домінує при прослуховуванні твору, вибудовується з дрібних майстерно поєднаних деталей. Лише наприкінці цього симфонічного полотна, у ц. 15–16 можна побачити відносно тривалий остинатний ритмічний малюнок у струнних інструментів. З позицій нотного аналізу остинатність у творі Онеггера розсіяна та надміру варіативна, такий остинатний «пуантилізм» більше пасував би до повільних темпів та медитативної сонорички. Тим не менше, слухове сприйняття не втрачає протягом усього процесу розгортання твору «впертої» повторюваності. Це той випадок, коли доречним буде говорити про *ефект* остинатності, якого досягнуто за допомогою нетрадиційного використання остинатних засобів, зокрема регулярної ритміки.

Регулярна ритміка – вирішальний атрибут структурно-функціональної моделі остинатного руху – має завуальований характер, проте (вперто) витримується і під час зміни розміру у ц.5, і під час звучання примхливих у ритмічному відношенні соло труб та валторн (цц.. 4, 5). Відсутність яскраво вираженої регулярної ритміки очевидно, пояснюється естетичними поглядами Онеггера, його схильністю до інтелектуалізації музики. Як

зауважує С. Павчинський, Онеггер зазвичай прагне до нівелювання відкритої емоційності, наприклад, використовуючи навіть у кульмінаціях здебільшого неповне tutti [147, с. 37]. Отже, і таке відверте нагнітання енергії руху, яке створюється за допомогою остинатно витриманих монолітних оркестрових повторів (яке ми у великих кількостях спостерігаємо, наприклад, у музиці балету «Весна священна» І. Стравінського) чужорідне для композитора. Тому побудова форми типу «динамічної хвилі» вирішується ним як становлення цілого шляхом притягання і приєднання окремих його частин, поступового закручування тугого пучка остинатних ліній. Тимчасове відтягування найвищої концентрації рухової енергії (у ц. 9–11) лише підсилює ефектну міць фіналу.

Домінуюча складова прихованої регулярної ритміки твору – ритмічна пульсація, яка досягається шляхом невинного руху чвертками, обов'язкового акцентування сильних та відносно сильних доль такту, не зважаючи на періодичні включення та виключення окремих інструментів або й цілих оркестрових груп. Акцентування кожної долі такту протягом усього твору здійснюється одночасно у партіях окремих інструментів з різних оркестрових груп, або часто передається з партії в партію. В усій більш, ніж шестихвилинній за часом звучання партитурі (за виключенням соло) зустрічається одна міжтактова синкопа у туттійному місці перед завершальним розділом і лишдекілька поодиноких внутрішньотактових у партіях окремих інструментів. Таким чином у «Пасіфіку 231» немає жодного чинника, який відчутно руйнував би динамічний рівномірний остинатний рух.

Протягом розгортання твору в оркестрі увесь час або відверто домінують, або, принаймні, грають помітну роль голоси, які підкреслюють кожну четвертну тривалість. Ця особливість музичної тканини «Пасіфіка 231» складає зерно остинатної драматургії твору, тому ми докладно її проаналізуємо.

У Ц. 1 починається становлення ритмічного руху, який буде створювати центральний образ п'єси: створюється ефект прискорення і наближення до основного ритму за рахунок поступового подрібнення тривалостей – від цілих до тріолей половинними. Якщо використовувати поняття «тема» у його первинному сенсі – основна ідея – то по відношенню до системи ритмічної остинатності «Пасифіка» музичний матеріал Ц. 2. дійсно є темою, оскільки репрезентує рух чвертками в усіх наявних у цей момент оркестрових голосах, окрім бас-кларнета. Намічається також принцип естафетності – першу та четверту чвертки виконують тромбони та валторни, другу і третю – контрабаси, віолончелі та туба:

Приклад 4.18

А. Онеггер. Пасифік 231 (Ц.2)

The image displays a musical score for the brass and string sections of 'Pacific 231' by Arnold Schoenberg. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. It consists of seven staves: Horn in F, Trombone 1, Trombone 2, Tuba, Violoncello 1, Violoncello 2, and Contrabass. The music features a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, with some rests and dynamic markings. The brass instruments (Horn, Trombones, and Tuba) play a rhythmic pattern of quarter notes, while the string instruments (Violoncello and Contrabass) play a rhythmic pattern of eighth notes.

Ц. 3. Мідна група вилучена; починаючи з т. 46, у повному складі присутні струнні та дерев'яні духові. ТТ. 39–45 – щільні акценти на кожній

четверті у кларнета, бас-кларнета, альтів і віолончелей, друга та четверта долі такту додатково підкреслені у партіях бас-кларнета та контрафагота (пр.). ТТ. 46–53 – пульсація дещо розпорошується, проте не припиняється, розподіл акцентованих долей здійснюється подібно до Ц. 1, але на інші інструменти: перша та четверта долі – у струнних (крім контрабаса), та високих дерев'яних духових (флейт, гобоїв, англійського ріжка та кларнетів), друга та третя – у бас-кларнета, фагота та контрафагота.

Ц. 4.ТТ. 54–61 – На фоні остинато звучить соло валторн, яке за рахунок своєї тріольності утворює поліметрію: накладення 6/4 соло на *alla breve* основного розміру. Пульсація остинато знов є незмінною, проте знову відбулося перегрупування по оркестрових групах акцентів на чвертках: перша, друга та третя – у контрабасів (піцикато) та контрафагота (стакато), перша та третя – у віолончелей, перша та четверта – у англійського ріжка та кларнетів і в альтів та других скрипок (піцикато). Штрихи піцикато та стакато у даному контексті підкреслюють ритмічну функцію інструментів, такий спосіб звуковидобування робить партії більш рельєфними. ТТ. 62–66 викладені у розмірі 6/4, проте позначкою $\downarrow = \downarrow$ композитор дає зрозуміти, що темп фактично залишається незмінним. Це дає відчуття тимчасовості зміни розміру, не суттєво впливає на рівномірність ритмічного руху, і дійсно, через п'ять тактів відбувається повернення до основного темпу. Протягом цих п'яти шестичетвертних тактів знову скорочується склад оркестру, акценти на кожній чвертці присутні в усіх струнних, окрім контрабаса, партія якого викладена половинними. Використано прийом естафети між партіями перших та других скрипок.

Ц. 5.У тт. 67–72 відбувається повернення до основного розміру *alla breve*. На фоні соло труб ритмічну пульсацію чвертками підтримують струнні (крім перших скрипок), контрафагот та англійський ріжок. Розподіл долей такту по інструментальних партіях відбувається наступним чином: усі чотири чвертки – англійський ріжок, альти, другі скрипки; додатково першу

та третю підкреслюють найнижчі оркестрові голоси – фагот, контрафагот, віолончелі та контрабаси. У партіях флейт та гобоїв звучить елемент, що становить певний контраст до рівномірного ритмічного руху решти інструментів, але він не нівелює враження рівномірності, оскільки є контрастним досить умовно: в одній лише партії гобоя є протягом означених шести тактів присутня внутрішньотактова синкопа. Починаючи з т. 73 знову змінюється розмір з *alla breve* на 4/4 і залишається до кінця твору, з цього ж таки такту повертається пульсація чвертками.

Ц. 6. Проведення теми фагота, можливе тлумачення якої з позицій симфонічного мислення розглядалося вище. Пульсація чвертками зберігається у низьких струнних, що зберігає остинатну драматургію. У Ц. 7 та Ц. 8 відбувається фактурне нагнітання на матеріалі теми фагота, яке готує динамічний сплеск перед репризою. Зберігаючи незмінну ходу ритмічного остинато чвертками (у партіях низьких струнних), що підтримує рух динамічної хвилі, Онеггер знову застосовує симфонічний прийом: у т. 109, незадовго до початку середнього розділу, у партіях флейти та гобоя з'являється «натяк» на тему, яка в укрупненому вигляді буде проходити через репризу твору: починаючи з т. 169 – поперемінно у партіях валторн і тромбонів, згодом закріплюючись у партії труб. Крім такого «передбачення», ця невелика тематична репліка має ще й інше, менш далекоглядне значення – виконуючись на *legato*, вона частково упереджує фактуру середини. Подібний прийом упередження ми вже спостерігали перед темою фагота – яскраве проведення основної ритмічної фігури в партії валторн за декілька тактів до звучання самої теми.

Ц. 9–11 становлять середній розділ твору. Його музична тканина побудована на одночасовому контрасті виконуваних на *legato* та акцентованих тематичних елементів, що у драматургічному розвитку твору створює двоякий ефект: з одного боку, контраст, з іншого – тотожність до першого розділу. Цей відрізок твору є надзвичайно насиченим тематичними

елементами. Крім розгонистих, але плавних поступенних пасажів, які у якості тематичного елемента є визначальними для даного розділу, тут також у т. 132 і далі активно проводяться ритмічно видозмінені репліки валторн і труб з (відповідно) Ц. 4 та 5. Ритмічне остинато у середині не втрачається, а на протязі неї має навіть свою внутрішню драматургію розвитку. Так, у тт. 118–125 пульсація чверток завуальована, розподілена між партіями віолончелей (половинні ноти) та бас-кларнета (ритмічний малюнок: четвертна пауза – половинна – чвертка); починаючи з т. 126 у партії контрабасів та частково у партії валторн. У ц. 10 з т. 131 по т. 135 рівномірний рух підтримується за допомогою тріолей у партії валторн. У партіях решти інструментів, окрім труб, виразні репліки яких виділяються за рахунок акцентів та виконання *marcato*, підкреслювання основних тривалостей відбувається методом своєрідного перекидання, подібно до ц. 2–5. Проте у даному місці твору це перекидання має більш калейдоскопічний характер: частіше відбуваються виключення та включення інструментів. Це відповідає драматургічному положенню даного відрізка твору, який у межах явно присутньої у творі тричастинності умовно визначається як «середина середини», саме тому остинато тут має найменш «упертий» характер в контексті усього твору. Звернемо увагу що розпорошення остинатних голосів, яке ми спостерігаємо у ц. 10 як реакцію на наявність у творі логіки тричастинної форми, починає поступово ліквідуватися уже у ц. 11 (репризі середини). Так, уже в т. 140 спостерігаємо повернення невпинного остинатного руху акцентованими чвертками у партіях тромбонів.

Ц. 12 (за логікою тричастинності) починає репризу усього твору. Як це часто буває у формі типу динамічної хвилі, фінальна фаза розвитку є кульмінаційною, на неї припадає найпотужніше фактурне та динамічне розростання. Якщо взяти до уваги симфонічність як один з рушійних чинників даного твору, у заключному розділі маємо фінал як підсумок розвитку тематизму твору. Так, досить широко тут представлені, причому

зміненими тонально, темброво або ритмічно усі експоновані у ц. 2–8 теми. Це, передусім, тема фагота, яка у даному розділі звучить чи не найяскравіше (тт. 153–156 – канонічні імітації у валторн та дерев'яних духових, тт. 170–177 – проведення у тромбонів, тт. 189–194 – часткове проведення у тромбонів та третьої труби). У тт. 171–173 та 175–177 у дерев'яних духових проходить тематичний елемент *legato* з середньої частини твору. Від початку і до прикінцевого розростання репризний розділ пронизано інтонаціями теми труб та валторн, які вперше з'являються у ц. 4 та 5. Нарешті, тема, яка велично й потужно проходить через репризу починаючи з т. 132 (початок ц. 14) уперше з'явилася як натяк, одноразово проведена, викладена порівняно дрібними тривалостями перед середнім розділом, у т. 109–112.

Звернемо увагу, що у заключному розділі твору відбувається **три** з шести уповільнень темпу. Це свідчить про його важливість для здійснення Онеггерівського задуму створення ефекту прискорення за рахунок подрібнення тривалостей при фактичному уповільненні. І справді, якщо ми проаналізуємо з даної точки зору заключний розділ «Пасіфіка-231», то побачимо, що даний задум здійснюється за рахунок **подрібнення основних одиниць регулярної остинатної ритміки – чверток**, однак **четвертна пульсація при цьому зберігається**. На прикладі репризи цей принцип можна прослідкувати найбільш наочно. На початку ц. 12 відбувається чергове уповільнення темпу (з $\downarrow = 144$ до $\downarrow = 138$), і одночасно остинатні чвертки умовно починають ділитися на 3, перетворюючись на тріолі. Розберемо, як це втілюється у ц. 12 та ц. 13. Фактура цього відрізка твору тематично будується на основі декількох конструктивно-тематичних елементів: 1) яскраві імітаційні проведення теми фагота (тт. 153–156 – у валторн та дерев'яних духових); 2) елементи теми труб і валторн у струнних (т. 148–150), англійського рожка (т. 150) та труби (т. 151–152).

Така «естафета» тембрів при здійсненні акцентності утворює легку та гнучку пульсуючу фактуру, без «наполегливих» прямолінійних остинатних

побудов. Остинатну драматургію руху також міцно скріплює динамічний вектор форми – наростання відбувається як у плані гучності, так і у плані фактури, аж до потужного tutti у цц. 13–17.

З невеликою питомою вагою, але присутній тут і одночасовий контраст, який полягає у вертикальному протиставленні типів горизонтального фактурного викладу, у даному випадку – мелодії та остинатної моторики. Це фрагменти, у яких проходить соло труб (ц. 4), валторн (ц. 5), фагота (ц. 6); також quasi-середина, де тема-мелодія переходить партії в партію; соло туби з продовженням у інших інструментів мідної групи фінальному розділі (т. 162). Останнє близьке за соло валторн з мосоловського «Заводу».

Отже, «Пасифік 231» А. Онеггера у плані розгортання остинатної драматургії поєднує конструктивні ознаки протилежних за змістом структурно-функціональних моделей – руху і статичності. Це вносить протиріччя між слуховим та партитурним аналізом: слухове сприйняття незаперечно говорить про рівномірну моторику, а нотний аналіз цього ніби не підтверджує. Очевидно з цієї причини дослідники зазвичай обережно говорять про роль остинато у «Пасифіку», при цьому дуже приблизно визначаючи метод побудови композиції та форми усього твору. Цілісна концепція остинато, поставлена у загальний музично-історичний та музично-теоретичний контекст, дає змогу осягнути логіку розгортання музичної тканини цього специфічного твору.

Звернемо увагу, що остинато тут як засіб драматургічного розвитку, зберігаючи свою сутність як витриманого елемента, тим не менше чутливо реагує на логіку розгортання тричастинності, повністю спростовуючи поширену думку про його статичність чи механістичність. У «Пасифіку 231» остинато з тричастинністю інтегрується на рівні драматургії та форми.

Видається за необхідне висловити декілька зауважень про тричастинність у «Пасифіку», на яку повсякчас вказують дослідники

творчості Онеггера. Розділи цієї умовної тричастинності розрізняються за зміною фактурного викладу, що, тим не менше, не порушує загальної динаміки твору. У першому розділі (ц. 1–8) відбувається становлення та затвердження логіки драматургічного розгортання твору, складається остинатність як метод розвитку. У розділі, який можна умовно означити як середину тричастинності звернемо увагу на майстерне використання Онеггером виконавських прийомів, зокрема, штрихів. Так, названий середній розділ суттєво відрізняється на слух саме за рахунок зміни практично повсюдного у першому розділі жорсткого акцентування на легато у партіях струнних та дерев'яних духових. Це продукує пом'якшення остинатного ритму, який залишається переважно у партіях низьких струнних. Повернення до жорстко акцентного виконання відбувається у репризі (починаючи з ц. 12).

Повертаючись до поняття симфонізму та методу його втілення в авторському жанрі симфонічного руху Онеггера, зауважимо, що за допомогою одночасного втілення двох різнополюсних функцій остинатності, композитор втілює гармонію єдності протилежностей, встановлюючи їх баланс на користь ідеї руху як засобу постійного оновлення. Цілісна концепція остинато та остинатності, поставлена у загальний музично-історичний та музично-теоретичний контекст, дає змогу досягнути логіку розгортання музичної драматургії цього твору.

У «Пасифіку-231», на відміну від «Заводу» Мосолова, якому властива максимальна фотографічність, основна ідея максимально об'єктивізована.

У плані аналізу одночасового контрасту у музиці ХХ століття відкритим залишається питання про сприйняттєву межу остинатно показаних образів. Конкретну граничну кількість остинатно репрезентованих образів у одночасовості, які сприймалися б як окремі елементи музичного процесу, назвати важко, це буде залежати від комплексу чинників: яскравості тематичного контрасту остинатних елементів, їх ритмічної рельєфності,

тембрового сприяння контрастності. Тим не менше можна стверджувати, що чим більша кількість остинатних елементів поєднана лінійно, у одночасовості, тим більше одночасовий контраст втрачає свою полісемантичність, полісемантичну сутність і наближається до іншої форми – звукокомплексу, організованого на основі регулярної ритміки. Такий процес ми можемо спостерігати у творі **О. Мосолова «Завод»(1927)**. При партитурному аналізі у тактах 80–105 кількість остинатних ліній складає 14. На перший погляд, усі вони темброво, звуковисотно, та, у першу чергу, ритмічно складають яскравий контраст між собою. У реальному звучанні цей потужний пласт звучить як гігантський оркестровий моноліт, тим самими репрезентуючи функцію остинато як виразника загальної ідеї руху. Композиція «Заводу» має риси тричастинності. Третій розділ форми виконує роль динамічної репризи. Різниця між першим та третім розділами за музичним матеріалом несуттєва: за виключенням інструментів, партії яких вплітаються у оркестрову масу починаючи з т. 80 (це флейта пікколо та лист заліза) музичний матеріал остинатних ліній практично збігається. Риса динамічної репризи надають заключному розділу переважно виконавські ремарки: витримувана гучність *fff*, а починаючи з т. 96 додається ремарка *Piu mosso e poco a poco crescendo*. Особливу роль у драматургії крайніх розділів твору має тема валторн, яка з'являється на фоні остинатного руху у решти оркестру. Таким чином, фактурний оркестровий пласт, що складається з багатьох остинатних ліній через свою єдину функцію носія ритмоенергії стає ще й «дійовою особою» одночасового контрасту. Цей контраст з майже туттійним потоком остинато утворює мелодія соло валторн, яке викладено широкими розгонистими інтервалами, підкреслено гучністю *fff* та експресивною вказівкою для виконавців «Встати!»(див. Додаток Б, Нотний приклад №1). Якщо у початковому розділі тема валторн має чітку структуру 6+6+6, то у заключному її твердий хід збивається уже через 8 тактів і розчиняється у нестримному туттійному наростанні. Таким чином, можна зробити висновок,

що у плані функцій остинатності у «Заводі» домінує узагальнена ідея руху. Середній розділ твору являє собою змагання оркестрових груп на фоні «уламків» остинатних ліній першого розділу.

Цікаво, що при вочевидь домінуючому лінійному типі фактурного мислення у «Заводі» яскраво окреслюються риси вертикальної функціональності. Це виявляється, зокрема, у структурі оркестрової вертикалі. Так, крайні розділи мають ознаки експозиційного та репризного типів (за Ю. Холоповим): при використанні усієї палітри хроматичного звукоряду – чітка метрична структура, басові голоси підкреслюють тоніку *do*; тема валторн має виражене мінорне забарвлення, тоніка *соль*, потім *ре*. У середній частині ознаки централізації руйнуються, музичний розвиток ґрунтується в основному на тритонових інтонаціях, проте на підступах до репризи ритміка стає більш регулярною, з акцентами на сильні долі, готується повернення до основного устою.

Загалом, можна припустити, що «Завод» О. Мосолова, який свого часу з'явився на гребені музичного урбанізму, передує деяким оркестровим досягненням Шостаковича. Проглядається паралель зокрема, з III частиною Восьмої симфонії, яка також має тричастинну композицію, крайні розділи якої будуються на остинатності одночасового контрасту і узагальненої ідеї руху.

«Симфонічні фрески» Л.Грабовського написані у 1963 році за мотивами малюнків Б. Пророкова з серії «Це не повинно повторитися». За формою твір являє собою сюїту з семи невеликих частин; кожна з них має програмний заголовок і відповідає (крім першої) одному з малюнків художника: 1. «Авторська передмова», 2. «Тривога», 3. «Наліт», 4. «У руїнах», 5. «Мати», 6. «Хіросіма», 7. «Прокльон катам». Слід сказати, що кожна частина – це лаконічно викладений окремий музичний образ, створений з переважно зображальними та оркестрово-кolorистичними засобами без внутрішніх тематичних контрастів і розвитку, експресивні, але

по-імпресіоністському статичні музичні зарисовки, картини. Від цього принципу автор відступає лише в крайніх частинах, що мають узагальнений філософський характер. І назва твору (фрески – а не поема, фантазія чи симфонія), і підзаголовки («за мотивами малюнків»), і назви окремих частин (наприклад, «Тривога», «Наліт», «У руїнах»), зрештою чітко виражена структура сюїти – усе це свідчить, що композитор ставив перед собою мету перед усім показати, зобразити, змалювати у звуках картини, адекватні образам Пророкова.

Саме дякуючи такій програмності твору бачимо зовсім інше використання остинатного принципу в четвертій частині «Симфонічних фресок». Після короткого вступу, який експонує загальну образну атмосферу частини, починається сам розділ, побудований на остинато. Композитором запропоновано дещо незвичне тлумачення остинатної форми. Протягом усієї частини витримується тремолоючо-глісандуюча фактура усього оркестру, на його фоні з'являється соло різних інструментів. Це доволі рідкісний приклад застосування фактурного остинато – незмінного протягом майже всього твору, варіації на фактуру-остинато, за влучним виразом Т. Кюрегян [, 271].

Приклад 4.19

Л. Грабовський. Симфонічні фрески. «У руїнах»

Ця частина «Симфонічних фресок» Грабовського за образним змістом викликає аналогію з пасакалією у Восьмій симфонії Шостаковича. Там остинатна форма також є четвертою частиною в циклі і є носієм дуже схожого образного навантаження. В циклі Л. Грабовського цій частині передуює «Наліт» – музика, яка виражає руйнування, страхіття, після цього «В руїнах» як скорботний постфактум, поступовий вихід з шокового стану. Дуже схожим є образне навантаження пасакалії в контексті Восьмої симфонії Шостаковича. Вона також звучить після третьої частини, де виведено образ боротьби та руйнування. Така схожість не дивує – адже симфонія Шостаковича написана у воєнні роки, а «Симфонічні фрески» Грабовського створено за мотивами серії картин Б.Пророкова «Це не повинно повторитися, якою художник (а за ним і композитор) висловлює попередження людству, нагадуючи про жахи, які вже сталися. Схожа образна палітра і вищеописаної «Чакони» С.Губайдуліної – на це вказує і

декламаційність основної теми, і тема фугато, яка базується на інтонації тритона, що здавна був «музичним символом» диявольських сил, і інтонації теми «Dies irae» в одній з варіацій, і контрапунктична «боротьба» інтонацій теми з інтонаціями фугато, нарешті, своєрідний тривожний «набатний передзвін» перед кульмінацією – все це означає конфліктну природу образного значення твору, а його підвищена експресивність дозволяє говорити про образ катастрофи.

Прикладом втілення внутрішнього руху може служити «Музика для фортепіано» О. Гугеля (1980). Твір являє собою синтез репетитивної техніки та традиційних тонально-гармонічних способів побудови форми. Дві окремі частини контрастують динамічно та фактурно, утворюючи цикл. У обох використана мінімалістична техніка додавання та вилучення тривалостей.

Перша п'єса має тональність – фа мінор, яскравий динамічний профіль, що споріднює її з жанром прелюдії. Крім мінімалізму, у творі відчутний вплив А. Пярта та його стилю *tininnabuli* (дзвоники), проте тут даний елемент втілено ближче до слов'янської традиції: п'єса має яскраву кульмінацію, яка підкреслюється ущільненням фактури (подібно до прелюдій Рахманінова), гучністю *fff*, що разом створює асоціацію з дзвонами.

Приклад 4.20

О. Гугель Музика для фортепіано. Ч.1

Друга частина доповнює першу. Вона практично повністю витримана на *P*, найгучніший відтінок – *mf*. Драматургія твору, окрім суто мінімалістичних засобів – розрідженості фактури, скупої ритміки, консонуючих інтервалів – має прийом, який походить з тональної музики. Це драматургічна опозиція "запитання – відповідь". Починаючи з т. 24 у фактуру, яка повністю складається з половинних нот починає вплітатися висхідна інтонація чвертками, верхні ноти якої немов "повисають у повітрі". Далі, з т. 32 запитання отримує відповідь – інтонація змінюється на так само «повисаючі», низхідні інтонації.

Приклад 4.21

О. Гугель Музика для фортепіано. Ч.2

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked **Moderato** and **Piano**, with dynamics *pp* and the instruction *dolce ascoltando*. It features a treble clef with a melodic line of half notes and a bass clef with a steady accompaniment of eighth notes. A *Ped.* marking is present below the bass staff. The second system continues the melodic line in the treble clef, with a *mf* dynamic marking. The third system is marked *pp* *agitato* and includes the instruction *pochiss. rit.*. It shows a more complex texture with sixteenth-note patterns in the treble and eighth-note accompaniment in the bass. A *me no mp (tranquillo)* marking is also present.

Отже, бачимо, що для підтримання цілісності, композиційної рівноваги даний тип остинатності композитор залучає традиційні засоби, що додатково зміцнюють форму.

М.Коляда «Ой, у мого брата» є трагічною кульмінацією циклу «5 обробок народних пісень» (1925) знаходячись в центрі твору.

Дана обробка є фактично поліостинатними варіаціями, оскільки має 3 одночасно витримані лінії музичного розвитку: вокальну партію в ролі сопрано-остинато (абсолютно незмінного протягом твору). Оригінальним є драматургічне вирішення співвідношення вокальної та фортепіанної партій.. Основні образні, драматургічні, та композиційні функції проявляються в партії фортепіано.

Основна ритмоінтонаційна фігура акомпанементу базується на інтонації *Dies irae*, що в свою чергу, надає музиці тривожного забарвлення. Однак композитор застосовує тут цікавий прийом – міняє місцями дві умовні половини загальновідомої теми. Це призводить до її деформації, але, з другого боку, і до збагачення – таким чином загострюється увага на низхідній малосекундовій інтонації, з'являються ознаки народного плачу (див. Додаток Б, нотний приклад №2).

Ця видозмінена тема *Dies irae* весь час переходить з регістру в регістр і тимчасово зникає лише у вищезгаданій кульмінації.

Важливим є також «співіснування», взаємодія неостинатних елементів з остинатними. Вище ми розглядали приклади такої взаємодії у вертикальній площині музичної тканини. Тепер звернемо увагу на унікальний у своєму роді зразок взаємодії остинатних та неостинатних елементів «по горизонталі».

Одним з яскравих творів, в основі образно-семантичного строю та конструктивної моделі якого знаходиться остинато, є **перша частина хорової симфонії «Передзвони» В. Гавриліна**. «Передзвони» – хорова симфонія-дійство для мішаного хору, солістів, читця, гобоя та ударних, написана у 1988 році і є етапним твором композитора. 1 частина її грандіозної 20-частинної побудови називається «Весело на душі» і накладає відбиток на образний стрій усієї композиції. В. Гаврилін так висловився про

«Весело на душі»: « з точки зору драматургії – цей номер зв’язує твір у щось цілісне. Він має бути похмурим, жорстоким, темп дещо стрімкий, а коли широке деташе – то на кожну восьму – гімнічним. Навіть можна пожертвувати словами, але виграти штрих». [188, 359].

В процесі репетицій прем’єри «Передзвонів» тривав напружений творчий діалог автора з хормейстером В. М. Мініним. В. Гавриліна, який прослухавши репетицію, зробив ряд зауважень, зокрема сказав, що «Весело на душі» вийшов «якийсь благополучний, у дусі італійського співу» [188, 359]. І тут В. Гаврилін постає як продовжувач драматургічних традицій М. Мусоргського та Д. Шостаковича, коли назва, жанрове окреслення повністю суперечать музиці. При цьому смислове зміщення відбувається у зловісну, інфернально-гротескную площину. «Весело на душі» – образ пекельного поїзда, який під хвацькі неприродні веселощі його пасажирів мчить до страшного завершення свого шляху...

Форма «Весело на душі» визначається як синтез поліостинатної і тричастинної, з динамічною репризою та розвиненою кодою. Протягом усього твору витримано незмінний ритмічний малюнок малого барабану. Увесь твір – окрім коди – будується на комбінації остинатних та поліостинатних епізодів. Музичний та словесний матеріал остинатних елементів відмінний у крайніх та середньому розділах, утворюючи таким чином тричастинну побудову.

Драматургія цієї частини «Передзвонів» будується шляхом протистояння остинатності та декламаційності, причому контрастні до остинатних епізоди не нашаровуються, як завжди при таких протиставленнях, а перебивають, зупиняють стрімкий вал остинатного руху, який потім знову і знову невідворотно відновлюється. Наприкінці цей нестримний рух таки зупинено, але тому, що досягнуто логічного завершення страшного шляху:

В ад ворота открываються.

Скрыпно!

Негасимы печи там горят.

Смрадно!

Ни тепла от них ни холода.

Душно!

«Весело на душі» викликає цілий ряд образних та драматургічних паралелей, а також певні аналогії засобів їх музичного втілення. Так, наприклад остінатна фігура у виконанні малого барабану при зображенні невпинного та неблаганного, обов'язково з негативним підтекстом, руху, властива подібним епізодам творчості Д. Шостаковича. Це уже розібраний нами у Розділі 3 епізод П'ятої симфонії, а також тема навали з Сьомої. Не можна не згадати «Болеро» М. Равеля, яке, як відомо, замислювалося автором для виконання серед декорацій заводу. Тобто очевидно, що сухий, тріскучий барабанний звук у поєднанні з остинатним рухом служить для передавання образу лиховісної, смертоносної бездушності. Крім того, у кульмінаційному розділі додається сухий цокіт по коробочці, яка виконує свій остинатний ритмічний малюнок. У цьому ж розділі перед генеральним кульмінаційним «валом» і наступним «розвалом» остинатної конструкції відбувається тональний зсув d-moll – fis-moll, що знову породжує аналогію з «Болеро», де в аналогічний моменті відбувається перехід C-dur – Es-dur.

Будова «Весело на душі» – це калейдоскоп остинатних та декламаційних епізодів, чітко організованих драматургічно і тонально. Одна з провідних рис стилю В. Гавріліна – фольклорність – тут породжує ряд мінімалістичних елементів, які органічно сплітаються у пульсуючий, нервовий потік. При цьому перебивання остинатного руху вигуками «Весело!», вокалізом-стогоном «А-а-а...» та напівречитативними репліками «Силы небесны...» не руйнують невпинне рухове стремління, не зважаючи навіть на зміни розміру. У цьому головна особливість функціонування

остинатності у першій частині «Передзвонів». Зупинимось на цьому більш докладно.

«Весело на душі» налічує 253 такти, з них остинатним побудовам віддано 144, мелодекламації у дусі заспівів народних пісень – 109. Взаємодія остинатних і декламаційних елементів має риси симфонічного мислення: кожен з них у процесі розгортання з одного боку, розвивається сам по собі, з іншого – їх взаємодія також переживає еволюцію, перехід у нові стани.

Вступ закладає загальний характер звучання, починається ритмоформулою малого барабану, яка проходить постійно в остинатних епізодах.

Приклад 4.22

В. Гаврилін. «Передзвони». «Весело на душі» (початок)

The image shows a musical score for the beginning of the piece. It consists of three staves: Tenor (T.), Bass (B.), and Drum (T-ro). The Tenor staff has the lyrics 'Хо-дом!' and 'Во-дом!' with a forte (f) dynamic marking. The Bass staff has the lyrics 'Во-дом!' with a forte (f) dynamic marking. The Drum staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Енергійні вигуки «Ходом! Водом!» наприкінці (з т. 186) виростають у кульмінацію всієї частини: низхідні мелодичні ходи на широкі інтервали, тональна та ладова нестійкість і відчайдушне скандування перед заключним розділом. Таким чином, цей вигук, що символізує рух, стає смисловим обрамленням, імпульсом до початку і завершення пекельного шляху.

З т. 16 у музичну тканину влітається інший остинатний елемент: ритмоформула зі словами «Ток, ток, током» у перших тенорів та басів з одночасним дублюванням ритму в партії литавр. Цей елемент демонструє «проростання» у передкульмінаційному розділі (тт. 112–137). І, нарешті, на слова «Весело на душі» вступає в дію основний ритмічний елемент, який надалі домінує за рахунок упізнаваності та акцентування порівняно з іншими.

Приклад 4.23

В. Гаврилін. «Передзвони». «Весело на душі» (основна тема)

З числа, мелодекламаційних епізодів можна виділити три, які періодично перебивають остинатний рух, але потім він відновлюється з новою силою, не дивлячись навіть на зміну розміру. Це однотактовий мотив «Весело» (3/4, тт. 41, 58, 74, 87, 104, 159, 176), чотиритактовий розспів «А-а-а» (тт. 58–51, 94–97, 166–169) та семитактовий «Силы небесны» (тт. 59–65, 105–111), який ближче до завершення розвивається та з'єднується із кульмінаційним «Ходом! Водом!» (тт. 177–203).

Остинато у даному творі В. Гавриліна використано у двох іпостасях. Перша – як носій фольклорного елемента, генезис якого у магічно-релігійних функціях фольклору (це виражено у середньому розділі, при переході до репризи на словах «клубок тоне, нитка доле»). Друга іпостась – остинато як виразник бездушності, механістичності – у крайніх розділах. Крім того, у крайніх розділах виходить на перший план особливість остинатних побудов, яка є типовою для музики ХХ століття, а саме їх смислове «подвійне дно», семантична глибина і багатозначність. У першій частині хорової симфонії це виражається у постійно повторюваних словах «весело на душі», у той час як музичні параметри протилежний зміст і емоцію. Це враження від основної частини знаходить логічне підтвердження у коді: «В ад ворота открываются....» і далі за текстом.

Таким чином, головним рушієм музичної драматургії I частини хорової симфонії «Передзвони» є остинато як виразник накопичення ритмоенергії. Крім того, використовується поліостинатність як спосіб побудови форми, що виражено у переплетенні коротких остинатних елементів у середньому розділі. Така багатокомпонентна структура гранично яскраво підкреслює смислове навантаження, емоційний заряд твору, який є початком масштабного циклу, і накладає відбиток на усе його подальше звучання, заряд експресії невідворотності, притаманної остинатним та поліостинатним побудовам, які є носієм ритмоенергії руху.

У ХХ столітті остинато проникає навіть у ті музичні напрями, які на перший погляд не можуть бути з ним пов'язані. Таким напрямом є, зокрема, спектральна музика. Серед творів, у яких наявні остинатні побудови, проаналізуємо «**Vortex Temporum**» («Вихор часу») для фортепіано та п'яти інструментів (скрипки, альт, віолончелі, флейти та кларнета) **Жерара Грізе** (1946–1998). Це один з останніх творів композитора, він створювався у 1994–1996 роках. Ж. Грізе є визнаним лідером та ідеологом, і відповідно, найбільш послідовним представником спектралізму. Після його смерті ніхто з його учнів не продовжив традиції спектральної музики у чистому вигляді, досягнення цього напрямку стали використовуватися у творах інших музичних стилів та напрямів.

Спектральна музика, яку називають одним з різновидів сонористики [207], виникла у другій половині ХХ століття як протиріччя серіальній системі, заснованій на культурі *ratio*. Окрім Ж. Грізе, її представниками є Т. Мюрай, Р. Тесьєр, М. Левінас, Ю. Дюфур, також до групи композиторів-спектралістів періодично приєднувалися виконавці. Багато представників спектральної музики вийшли з класу композиції О. Мессіана, який високо цінував творчі пошуки молодих музикантів.

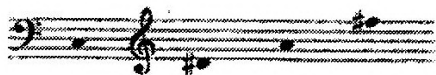
Французький музикознавець П.-А. Кастане так визначає головні тенденції естетики спектралізму: 1) створення оригінальних, ні на що не

схожих звуків, дестабілізуючих традиційне мислення; систематизація парадоксальних комбінацій і поєднань; робота зі звуковими шкалами величин (мікро-макрозв'язки на рівні форми); використання електроакустики як наукового обґрунтування роботи зі звуком [цит. за 180]. Значне місце при роботі над серіальними творами займала підготовка до власне створення музики діяльність, а саме вивчення та аналіз звукових спектрограм, наукове формулювання виявлених закономірностей.

Не дивлячись на широке використання електроніки у докомпозиційному процесі, композитори-спектралісти практично не використовували електронних інструментів. Найхарактерніша новація композиторів-спектралістів – інструментальний синтез, свого роду проекція техніки електронної музики на традиційні інструменти симфонічного оркестру. Результат спектрального аналізу, а саме основні характеристики спектрограми обраного звуку, стають основою для нетрадиційної оркестровки, при якій кожен інструмент відтворює одну з гармонік спектру, що моделюється. Так, у «Vortex Temporum» твору передує дуже докладна «інструкція» для виконавців, викладена на п'яти сторінках. У ній прописані найдрібніші нюанси виконання, починаючи від особливостей виконання гучності – і закінчуючи особливостями настроювання інструментів. Наприклад, виписано чотири звуки, які необхідно настроїти на чверть тону нижче за основний стрій. Це треба зробити за день до концерту, а незадовго до концерту знову перевірити.

Pour l'accord du piano, procéder comme suit: accorder le piano normalement la veille du concert sauf quatre notes accordées un quart de ton plus bas.

*pour La = 440 Hz, La \flat = 427,5 Hz
pour La = 442 Hz, La \flat = 429,4 Hz*



Dans la partition ces hauteurs sont notées:



Accorder et vérifier à nouveau peu avant le concert.

To tune the piano proceed as follows: the day before the concert tune the piano normally except for the four notes tuned a quarter-tone lower.

for A = 440 Hz, A \flat = 427,5 Hz
for A = 442 Hz, A \flat = 429,4 Hz



In the score these pitches are notated:



Shortly before the concert, tune and check again.

Також велика кількість роз'яснень різноманітних позначок – чвертьтони, гліссандо, акцентування і т.п. Таким чином, сприймаючи кожен звук як живий організм, який знаходиться у постійному русі і розвитку, композитори-спектралісти створюють форму-потік, яка являє собою плинність безцезурного розвитку.

Тим не менше, при такому новаторському підході до komponування форми, слухацьке сприйняття досить легко у ній орієнтується. Сприйняття музики є активним, розвиток в основному є передбачуваним. «Мені здається важливим – говорив Ж. Грізе, – встановити для слухача певну передбачуваність, якої не були з часів тональної музики. Всі лінійні відхилення, «катастрофи», різного роду утворення, які виникають – не мають сенсу, якщо не покладені на відносно передбачувану основу» [180, с. 553].

Багатьом творам Грізе передуює розгорнута авторська програма з докладними роз'ясненнями естетичних та конструктивних особливостей твору. «Скасувати матеріал на користь чистого тривання – моя багаторічна мрія» – пише Грізе у програмі до «Vortex Temporum». «Vortex Temporum – це лиш історія арпеджіо у просторі і в часі, за межами нашого слухового вікна...» (тут і далі усі цитати щодо «Vortex Temporum» по [212]). Далі композитор пояснює принципи та особливості будови звукової палітри і форми. «Vortex Temporum» – твір із трьох частин, які називаються автором

рухами. Перший рух – розкриває час, який названо тріумфальним, часом артикуляції, ритму і людського дихання. Початковий розділ – приблизно першу третину одинадцятихвилинної композиції – побудовано на варійованому ритмічному остинато шістнадцятих. Їх енергійний рух поступово перетворюється на дискретне остинато, потім остинато зовсім розчиняється у інших видах спектрального варіювання. Таким чином, у початковому розділі першої частини наявне остинато, яке виконує одразу дві функції: ритмічне остинато, функція якого полягає у вираженні руху (у фортепіано, флейти і кларнета), і одночасовий контраст, який полягає у своєрідному протиставленні «щебечучих» шістнадцятих і педалей та енергійних сплесків у струнних.

Приклад 4.24

Ж. Грізе «Vortex Temporum» Ч.1

Схожим методом – але з іншими часовими пропорціями побудована третя частина (рух). Вона починається так само, як перша, але ритмічне

остинато згасає і розчиняється дуже швидко, процеси його розпаду починаються вже після перших п'яти тактів. За висловом Грізе, метричність, якою зловживали у першій частині, тут часто тоне у запамороченні чистого тривання.

Найбільший інтерес з точки зору втілення теорії остинато становить друга частина «Vortex Temporum». Знову процитуємо автора: «Друга частина... використовує ідентичний [першій частині – К. О.] матеріал у розширений час... Я намагався у повільності створити відчуття сферичного і запаморочливого руху. Висхідні рухи спектрів, взаємозв'язок основ у хроматичних сходженнях униз, безперервність фортепіано створюють своєрідне подвійне обертання, спіральний і безперервний рух, який намотується на себе». І дійсно, друга частина твору від початку до кінця побудована на безперервному ритмічному остинато у партії фортепіано, за допомогою якого і виражено ідею статичності, про що і говорить Ж. Грізе. У другій частині 99 тактів, основний розмір 4/4, але кожен 11-й такт – у розмірі 3/4. Таке своєрідне розділення безперервної безцеzurної музичної тканини – за допомогою одного такту у іншому розмірі – народжує паралель із формою варіацій, а оскільки ритмічне остинато присутнє виключно у партії фортепіано – то басса-остинато (див. Додаток Б, Нотний приклад №3). Формотворчим компонентом другої частини є також басовий голос фортепіанної партії. Він змінюється у кожній варіації, утворюючи квазі-серійну послідовність: H-Es-a-as¹-b-c¹-fis-a-C. Таким чином басовий голос другої частини має власний хвилеподібний розвиток.

Кульмінація другої частини «Vortex Temporum» є одночасно кульмінацією усього твору. Її розташування у часовому вимірі твору доводиться приблизно на його середину, а також середину самої другої частини. Тривалість трьох частин разом – 40:45 (без заключної інтерлюдії, які, як стверджує автор, не пов'язані з музичним матеріалом твору, а покликані лише створити певний настрій у слухача – 38:44), кульмінаційна

зона знаходиться після на 17-ї хвилини і триває близько хвилини. У кульмінації акорди у партії фортепіано виконуються tenuto, з яскравим виведенням у верхній голос звуку fis^2 , який є верхньою із нот зі зниженим на чверть тона строєм.

Приклад 4.25

Ж. Грізе «Vortex Temporum» Ч.2 (кульмінація)

The image shows a musical score for the climax of 'Vortex Temporum' Part 2 by Jean Gireux. The score is for a full orchestra and piano. It features a complex rhythmic structure with a tempo line at the top showing a fluctuating tempo. The instruments include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Piano (P.). The piano part has a prominent tenuto marking. There are handwritten annotations in French on the Viola and Violoncello staves.

Отже, у творі Ж. Грізе «Vortex Temporum» за допомогою остинатної драматургії втілюється авторський задум прямування за різними видами часової організації. А друга частина твору, де, за словами композитора, «спіральный і безперервний рух, який намотується на себе» – є своєрідною статичною кульмінацією циклу. Засобами різних видів остинато, за допомогою поєднання різних його функції – руху, статики, одночасового контрастування – реалізуються часові константи у людей (час мови і дихання), китів (спектральний час ритмів сну) і птахів або комах (час скорочується до крайньої межі, обриси зникають).

Висновки до розділу 4

Аналіз творів з остинато у ролі допоміжного чинника, а також як основи побудови форми, показав, що сформульовані у розділах 2 і 3 функції остинато у музиці ХХ століття можуть бути присутніми у творі як окремо, так і відразу декілька. У сонатах С. Прокоф'єва остинатні прийоми найчастіше пов'язані з найбільш динамічними складовими сонатного циклу, а саме – першою та фінальною частинами. У цих прикладах функцією остинато є накопичення ритмоенергії, зустрічається також одночасовий контраст, який, проте, не порушує моторики остинатних розділів. У Концерті М. Скорики провідну роль грає ритмоенергетична функція остинато, особливо у кульмінаційному розділі. У Чаконі С. Губайдуліної, незважаючи на назву, яка спрямовує до традиційно остинатного жанру, присутній, скоріше, «образ остинатності» на тлі варіаційної форми. Виражено рівномірною ритмічною пульсацією він також репрезентує функцію остинато як носія ритмоенергії.

У творах, в основі драматургічного розвитку яких знаходиться остинато, переважає функція носія ритмоенергії, яка лежить в основі остинатного розвитку моторних, динамічних творів («Пасифік 231», «Завод», «Весело на душі»), в окремих розділах цих творів присутній одночасовий контраст. Одночасовий контраст, поєднаний з поліостинатністю характерний для «Ой, у мого брата» М. Коляди. Статичність різного типу проявляється у Л. Грабовського (варіації на фактуру-остинато) та Ж. Грізе (естетика уповільненого часу). На основі остинатної репетитивної техніки віднімання та додавання тривалостей побудована «Музика для фортепіано» О. Гугеля.

Таким чином, аналітична апробація сформульованих теоретичних положень показала, що остинато та остинатність здебільшого переважають у творах (або їх частинах) де є прихований смисл, «подвійне дно», семантична глибина та багатосаровість. Як правило композитори закладають в остинатні фігури послання, яке багаторазово повторюється, інформацію несе сам **факт**

остинатного повторення. Важливим також є спосіб «співіснування», взаємодії неостинатних елементів з остинатними.

На основі аналізу творів можна зробити висновок, що функції остинато, сформульовані у Розділі 3, у творах композиторів ХХ здебільшого співіснують.

ВИСНОВКИ

У музиці ХХ століття остинато є художнім прийомом з надзвичайним семантичним та конструктивним потенціалом. Тому теорія остинатності побудована у даній роботі як глибинний аналіз одного з найпотужніших проявів музичного мислення ХХ століття. Враховуючи специфіку остинато як музичного упредметнення певних ідей та символів, характерних для даної епохи, у дисертації досліджені особливості поняття і специфіки остинато, систематизовано його функції у музиці ХХ століття.

Запропоновані у роботі дефініції повторення та остинато постають через широкий історико-теоретичний контекст. Спираючись на теоретичні концепції музикознавства та аналіз музичних творів, зроблено висновок про способи втілення повторення, які історично склалися у музичній культурі і остинато як його кульмінаційного прояву. Остинато до ХХ століття та остинато у музиці ХХ століття представлені як історично детерміновані явища, що являють собою відповідно до контексту музичного розвитку своєї епохи, особливу систему повторень.

Побудована у роботі теорія остинато як особливого різновиду повторення, характерного для музики ХХ століття, є результатом дослідження процесу трансформації повторення в остинато. Головним об'єктом дослідження було обрано семантичні та конструктивні особливості остинато як технічного прийому, який, у певному художньому контексті перетворюється на основний конструктивно-естетичний чинник і насичується смисловою багатозначністю, поліфонією смислів.

У процесі побудови теоретичної концепції зроблено висновок, що перевтілення певної системи повторень на остинато виходить з двостороннього і взаємооберненого процесу. Повторюваний елемент музичного твору (деталь фактури, акомпанементу, тощо) перетворюється на остинато, якщо набуває значення символу у даному конкретному творі. Цей

процес описано у дисертації за допомогою аналізу прикладів з музичної творчості ХХ століття, де відбувається таке перетворення. Встановлено, що посилення знакової, символічної ролі повторюваного компонента у музиці ХХ століття відбувається за рахунок, посилення інформативності, шляхом додавання певних семантичних контекстів. Таке смислове збагачення виникає через образно-семантичне протиріччя, яке вносить повторюваний елемент. З іншого боку, сам факт посиленого повторення вже сприяє семантизації повторюваного музичного матеріалу. В цьому варіанті утворення остинато принцип повторення превалює над принципом контрасту, поглинає і пригнічує його. Два способи утворення остинато у музиці ХХ століття, досліджені нами, зустрічаються як на рівні усього твору, побудованого на остинато, так і на рівні остинатних розділів неостинатних форм.

Актуалізація остинатності у музиці ХХ століття відбувається через декілька основних детермінант. Це суттєве посилення лінеарності, поліфонічності як чинника музичного мислення, що відкриває широкі можливості не лише для поліфонії голосів як конструктивної особливості, а і для поліфонії смислів і протиріч як філософського контексту музичної естетики ХХ століття. З іншого боку – остинато в образно-асоціативних уявленнях ХХ століття нерозривно пов'язане з синкретичною пісенно-танцювальною повторністю, магічно-релігійна та організаційно-моторна природа якої була джерелом натхнення для композиторів багатьох стилів і напрямків музики даної епохи. Важливим чинником посилення ролі остинато також є прагнення до абстрактного, узагальненого відображення ідей руху і статичності, які втілюються через різного типу остинатні побудови, де принцип контрасту має другорядне значення.

Яскравим музичним напрямом музики ХХ століття, який напряму асоціюється з остинато, є мінімалізм і його основна техніка – репетитивність. Репетитивне повторення є концентрованим втіленням остинатності, однією з

останніх новацій, породжених розвитком музичних ідей постмодернізму ХХ століття. Мінімалістична репетитивність є поверненням до архаїчних першосмислів, занурення у процес звучання і слухання, самоцінний і безвекторний. Це свідоме відродження магічно-релігійної функції фольклорної праповторності як спосіб відчуження від реалій бурхливого життя сучасності. Єдиний музичний засіб, яким є нескінченне остинатне повторення, декларуючи споконвічну простоту, ніби замикає на собі певний часовий цикл, повертаючись до архаїчних першооснов.

Одним з результатів виконаного у дисертації дослідження є категоризація його чотирьох основних функцій: *одночасовий контраст – ідея руху – ідея статичності – репетитивність*. Носієм цих функцій є остинато як особлива система повторень, широко інтегрована у музику ХХ століття. На практиці втілення цих функцій можна означити як конструктивно-семантичні моделі, оскільки вони поєднують у собі і знакове, образне навантаження, і конкретні формальні ознаки. Так, *одночасовий контраст* пов'язаний з поліфонією, лінарним типом побудови музичної тканини, де при застосуванні остинатно повторюваного голосу виникає образно-семантичне протиріччя з іншими музичними складовими, часто присутня поліостинатність. Функція *ритмоенергії* є найяскравішою і, вочевидь, саме вона є найбільш поширеною серед втілень остинатності у ХХ столітті. Стрімке, динамічне проведення одноманітних, яскравих і коротких ритмічних або ритміко-інтонаційних структур з невеликим діапазоном пронизує як академічну, так і масову музичну культуру ХХ століття. Ознакою функції *статичності* є варійоване повільне остинато, яке характерне для втілення образів застиглого, скутого часу, іноді трагічного заціпеніння. *Репетитивність* як прояв остинатності має не лише естетичне та конструктивне, а й філософське значення, і, як прояв мінімалізму, є одним з культурних символів другої половини ХХ століття.

У творах, які проаналізовано у дисертації, яскраво показані усі чотири функції остинато у музиці ХХ століття, часто в одночасному поєднанні. При поєднанні остинато з неполіфонічними, неостинатними формами, зокрема сонатою і концертом, остинатні прийоми найчастіше пов'язані з найбільш динамічними частинами твору, а саме – першими або фінальними; у одночастинності – з кульмінацією. У цих прикладах функцією остинато є накопичення ритмоенергії, зустрічається також одночасовий контраст, який однак, не порушує моторики остинатної ритмоенергії. У творі, назва якого спрямовує до традиційно остинатного жанру, присутній скоріше «образ остинатності» на тлі варіаційної форми, який виражено рівномірною ритмічною пульсацією, що також репрезентує функцію остинато як носія ритмоенергії.

У творах, де остинато є основоположним принципом будови форми – за винятком репетитивності – практично завжди наявний одночасовий контраст; ритмоенергія, поєднана з поліостинатністю та одночасовим контрастом; статичність різного типу у варіаціях на фактуру-остинато та при втіленні естетики уповільненого часу; також присутня репетитивна техніка віднімання та додавання тривалостей.

Остинато, на відміну від повторення – нестереотипне явище, тому у музиці минулого століття будь-яке повторення, що не є провідником жанрової або конструктивної атрибуції, за своїм лексико-семантичним значенням наближається до остинато. Як показує аналіз остинатності у музичних творах ХХ століття, різні функції остинато, на практиці можуть як існувати окремо, так і взаємодіяти.

Деякі положення, окреслені у даному дослідженні, такі як історична динаміка принципу повторності, зв'язок основоположних музичних принципів з філософсько-естетичними тенденціями сучасності є перспективними для подальшої музикознавчої розробки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдуллина Г. В. Пассакалия в отечественной инструментальной музыке второй половины XX века : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2005. 24 с.
2. Адорно Т. Философия новой музыки. Пер. с нем. / Перевод Б. Скуратова. Вст. ст. – К. Чухрукидзе. Москва : Логос, 2001. 352 с.
3. Алексеева И. В. Семантические фигуры в ансамблевой музыке барокко (на примере бассо-остинатных жанров) // Музыкальное содержание: наука и педагогика. III Всероссийская науч.-практич. конф. Уфа, 2005. С. 271–295.
4. Алексеева И. В. Бассо-остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки барокко : автореферат дис. ... доктора искусствоведения. Новосибирск, 2006. 54 с.
5. Алексеева И. В. Синтаксическая организация тематизма бассо-остинатных жанров в ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2014. № 1(14). С. 33–39.
6. Алексеева И. В. Смысловые оппозиции бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке барокко // Возвышенное и земное в музыке и литературе : Всероссийская науч.- практич. конф. Новосибирск, 2006. С. 58–70.
7. Алексеева И. В. Специфика конструктивно-смысловой модели бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко // Самарское училище сквозь призму поколений : Материалы Международной науч.-практич. конф. Самара, 2003. С. 167–180.
8. Альшванг А. А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1963. 175 с.

9. Андросова Д. В. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» – Київ, 2005. – 20 с.
10. Арановский М. Г. Мелодика Прокофьева. Москва : Советский композитор, 1978. 215 с.
11. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. – 344 с.
12. Арановский М. Г. Симфонические искания. Ленинград : Сов. композитор, 1979. 274 с.
13. Арановский М. Г. Структура жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Москва, 1987. Вып.6. С. 5–44.
14. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, 1977. 277 с.
15. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. Изд. 2-е. 376 с.
16. Асафьев Б. В. О народной музыке / [Сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева]. Ленинград : Музыка, 1987. 248 с.
17. Ахматова О. Наравне с веком // Музыкальная жизнь, 2000. №8. С. 30–33.
18. Баева А., Горкина О., Шинкарева М. Право на эксперимент // Музыкальная жизнь. 1990. № 5. С. 8–9.
19. Байер К. Репетитивная музыка // Советская музыка. 1991. № 1. С. 106–111.
20. Баранова Т. Б. О космологической и религиозной концепции танца в культуре Средневековья, Ренессанса и Барокко // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время : сборник научных трудов. Ленинград, 1989. С. 73–83.
21. Барсова И. А. Александр Мосолов: двадцатые годы. // Советская музыка. 1976. №12. С. 77–87.

22. Барсова И. А. Из неопубликованного архива А. В. Мосолова. Советская музыка. 1989. №7. С. 80–92.
23. Барсова И. А. Опыт анализа музыкального конструктивизма в связи с творчеством А. Мосолова (социальная функция, место в контексте других искусств, оркестровая техника) // Современная музыка и проблемы воспитания музыковедов : межвузовский сборник научных трудов. Новосибирск, 1988. С. 43–57.
24. Бать Н. Г. Полифонические формы в симфоническом творчестве П. Хиндемита // Вопросы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1972. Вып. 2. – С. 286–300.
25. Бергсон А. Творческая эволюция; пер. с фр. В. Флеровой; вст. ст. И. Блауберг. Москва : ТЕРРА. 2001. 384 с.
26. Березовчук Л. И. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) // Аспекты теоретического музыкознания. Ленинград, 1989. С. 95–122.
27. Березовчук Л. И. О восприятии элементов стиля прошлого в современном произведении // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности. – Ленинград, ЛГИТМИК, 1981. – С. 60–80.
28. Беседы с Альфредом Шнитке / [Составитель, автор вступительной статьи А. В. Ивашкин]. Москва: РИК «Культура», 1994. 304 с., илл.
29. Блок В. М. Основные особенности имитационной и остинатной полифонии в инструментальном творчестве Прокофьева // С.С. Прокофьев. Статьи, исследования. Москва : Музыка. 1972. С. 259–291.
30. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы // Музыкальное искусство и наука. Москва, 1978. Вып. 1. С. 53–81.
31. Бобровский В. П. Претворение жанра пассакалии в сонатно-симфонических циклах Шостаковича // В. П. Бобровский. Статьи.

- Исследования. [Сост. Е. Р. Скурко, Е. И. Чигарева]. – М.: Сов. композитор, 1988. С. 234–255.
32. Веберн А. Лекции о музыке. Письма [Составление и редакция М. Друскина и А. Шнитке; перевод с немецкого В. Шнитке]. Москва : Музыка, 1975. 143 с. с ил.
33. Виноградов Г. С. Симфонічні фрески Грабовського // Музика. 1985. №5. С. 2–3.
34. Воробьев И. С. Русский авангард и творчество А. Мосолова 1920-х – 30-х годов // Музыкальное обозрение. 2006. №11. С. 17.
35. Воробьева С. Отчуждение // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск : Интерпрессервис, 2001. С. 552–553.
36. Гаврилин В. А. О музыке и не только... Записи разных лет / Составители Н. Е. Гаврилина и В. Г. Максимов. Санкт-Петербург : Дума, 2001. 340 с., ил.
37. Генова Т. Ф. Из истории basso-ostinato XVII – XVIII веков (Монтеверди, Перселл, Бах и другие) // Вопросы музыкальной формы : сборник статей. Москва: Музыка. 1977. Вып. 3. С. 123–155.
38. Герасимова-Персидская Н. А. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сборник статей. Київ : Музична Україна, 1989. С. 54–63.
39. Герасимова-Персидская Н. А. Историческая обусловленность музыкального восприятия и типология культуры // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования : сб. ст. [Сост. А. Г. Костюк]. Київ : Муз. Україна, 1986. С. 18–28.
40. Герасимова-Персидська Н. О. Нове у музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство (науково-методичний збірник). Київ, 1998. Вип. 28. С. 32–47.

41. Гервер Л. Л., Лебедева А. В. *Ars combinatoria XVII – XVIII веков – прообраз музыкальной техники XX века (заметки к теме)* // *Искусство XX века: диалог эпох и поколений : сборник статей.* Нижний Новгород, 1999. Т. 2. С. 30–50.
42. Горюхина Н. А. *Динамические формы* // *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы.* Київ, Музична Україна, 1985. С. 38–54.
43. Горюхина Н. А. *Научные основы теоретического музыкознания* // *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы.* К., Музична Україна, 1985. С. 4–15.
44. Горюхіна Н. О. *Відчуження в музиці* // *Українське музикознавство.* Київ, 1998. Вип. 28. С. 127–143.
45. Григорьева Г. В. *Музыкальные формы XX века : учеб пособие для студентов вузов.* Москва : ВЛАДОС, 2004. 175 с. : ноты.
46. Григорьева Г. В. *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50–80-е годы.* Москва, 1989. 208 с.
47. Грисенко Л. М. *Роль органного пункту та остинато у творчості Лятошинського* // *Науково-методичні записки,* 1962 р. Київ : Мистецтво, 1963. Т. II. С. 24–39.
48. Грицанов А. А. *Денотат* // *Постмодернизм. Энциклопедия.* Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 202–203.
49. Грицанов А. А. *Код* // *Постмодернизм. Энциклопедия.* Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 363.
50. Губанов Я. И. *Черты стилового синтеза в музыке 80-х годов* // *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : сб. статей.* Київ : Муз. Україна, 1988. С. 70–79.
51. Гуревич П. С. *Музыка и борьба идей в современном мире.* – Москва : Музыка, 1984. 128 с.
52. Гурко Е. Н. *Знак* // *Постмодернизм. Энциклопедия.* Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. С. 288.

53. Гусарчук Т. В. Індивідуалізація творчості в дзеркалі музичної текстології // Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство. Київ, 2001. Вип.7. С. 78–89.
54. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4-х томах. М.: Русский язык, 2002.
55. Дауноравичене Г. Л. Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке : автореферат диссертации...кандидата искусствоведения. Вильнюс, 1990. 24с.
56. Дельсон В. Ю Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. Москва : Сов. композитор, 1973. 317 с.
57. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – Москва : Сов. композитор, 1986. 208 с.
58. Денисов Э. В. Сонатная форма в творчестве Прокофьева // Прокофьев. Статьи, исследования. Москва : Музыка. 1972. С.165–184.
59. Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных жанров и форм. Москва : Музыка, 1971. С. 95–133.
60. Днепров В. Д. О музыкальных эмоциях и эстетических размышлениях // Кризис буржуазной культуры и музыка. Москва, 1981. С. 67–75.
61. Дувирак Д. А. О сонорных аспектах музыкального восприятия // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования : сб. ст. / сост. А. Г. Костюк. Київ : Муз. Україна. 1986. С. 100–114.
62. Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. Москва : Музыка, 1985. 200 с., нот.
63. Евдокимова Ю. К. Многоголосие Средневековья X-XIV века. Москва : Музыка, 1983. 454 с., нот.
64. Егоров В. И. Прокопец Е. Н., Яцков А. В. Музыкальный лексикон. Ваш ассистент. Симферополь, 2005. 528 с., нот., илл.

65. Ершова Е. Д. Черты формообразования в современной музыке : учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений». Государственный музыкальный институт имени Гнесиных. Москва, 1987. 68 с.
66. Ефремов В. Некоторые особенности вариаций на basso-ostinato в творчестве Лятошинского. Киев, 1975. 61 с.
67. Жарков А. Н. Музыкальный текст: от знака к интонированию // Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство. Київ, 2001. Вип.7. С. 41-47.
68. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография. Киев : Автограф, 2009. 528 с.: ил.
69. Житомирский Д. В. Леонтьева О. Т. Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. Москва : Музыка, 1989. 303 с.
70. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. Москва : Музыка, 1995. Вып. 1. 544 с.
71. Задерацкий В. В. Полифоническое мышление Стравинского. Москва : Музыка, 1980. 287 с.
72. Задерацкий В. В. Сонористическое претворение принципа оstinatности в творчестве О. Мессиана // Проблемы музыкальной науки. Москва : Советский композитор. 1985. Вып. 6. С. 283–317.
73. Заднепровская Г. В. Новое претворение принципа оstinatности в музыке XX века: на примере творчества композиторов бывшего СССР в 60–80-е годы : Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1999. 200 с.: илл.
74. Захарова О. И. Риторика и немецкая музыка 17 – п. п. 18 веков : Автореферат диссертации...кандидата искусствоведения. Москва, 1981. 19 с.

75. Зинькевич Е. С. Динамика обновления украинской симфонии на современном этапе в свете традиций и новаторства. Киев: Музична Україна, 1986. 182 с.
76. Зобов Р. А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сборник статей. Ленинград, 1974. С. 11-24.
77. Золозова Т. В. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970) : Исследование. Киев : Муз. Україна, 1989. 215 с.
78. Итальянско-русский и русско-итальянский словарь: около 22000 слов. Москва : Русский язык, 1990. 697 с.
79. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підручник для вищих учбових закладів. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
80. Идея культуры: виклики сучасної цивілізації. Київ : Альтерпрес, 2003. 192 с.
81. Історія української радянської музики: муз. культура Радянської України. Київ: Муз. Україна, 1990. 296 с.
82. Каган М. С. Музыка в мире искусств. Санкт-Петербург: Ut, 1996. 232 с.
83. Катунян М. И. Минимализм и репетитивная техника // Теория современной композиции : учеб. пособие [отв. ред. В. С. Ценова]. Глава XV. Москва : Музыка, 2005. С. 465–484.
84. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст.. Тернопіль : СМП «Астон», 2000. 339 с.
85. Ковнацкая Л. Г. Бриттен и традиции английской народной музыки // Из истории музыки XX века. Москва : Музыка, 1971. С. 208–225.
86. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 367 с.
87. Коллиер Д. Становление джаза. Москва : Радуга. 1984. 388 с.

88. Конен В. Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Музыкальный современник. Москва : Сов. композитор, 1973. Вып. 1. С. 32–81.
89. Конен В. Д. Клаудио Монтеверди. Москва : Сов. композитор, 1971. 323 с.
90. Конен В. Д. Пути американской музыки. Москва : Сов. композитор, 1977. 445 с.
91. Конен В. Д. Рождение джаза. М., 1984. 312 с., илл.
92. Конен В. Д. Театр и симфония. Москва : Музыка, 1968. 351 с.
93. Конрад Н. И. О барокко // Конрад Н. Избранные труды. Москва : Наука, 1974. С. 266–269.
94. Котляревский И. А. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сборник статей. Киев : Музична Україна. 1989. С. 28–34.
95. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Киев : Муз. Україна, 1983. 158 с.
96. Кромм А. Е. Стив Райх и «классический минимализм» 1960-х – начала 1970-х годов // Музыкальная академия, 2002. №3. С. 209–219.
97. Кромм А. Е. Элитарное и демократическое в эстетике и практике американского музыкального минимализма // Искусство XX века: элита и массы : сб. статей. Нижний Новгород, 2004. С. 201–208.
98. Кушнірук О. П. Прояви мінімалізму у доробку Олександра Гугеля // Студії мистецтвознавчі. Число 6 (10). Театр. Музика. Кіно. – К. : МФЕ, 2005. С. 103–107.
99. Кюрегян Т. С. Музыкальная форма // Теория современной композиции : учеб. пособие [отв. ред. В. С. Ценова]. Глава IX. Москва : Музыка, 2005. С. 266–312.
100. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII – XVIII веков. Москва : «Сфера», 1998. – 344 с., нот.

101. Латино-русский словарь. Ростов-на-Дону : Феникс, 2001. 704 с.
102. Левандо М. Об остинатности в музыке XX века // Анализ, концепции, критика. Москва – Ленинград : Музыка. 1977. С. 66–78.
103. Левашов В. Ранние балеты Прокофьева // Из истории музыки XX века. Москва : Музыка, 1971. С. 7–30.
104. Левая Т. Н. Неизвестное близкое // Советская музыка, 1998. № 6. С. 101–103.
105. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва : Музыка, 1991. 165 с.
106. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. Пер., вступ. ст., примеч. А. Островского. Москва : ТЕРРА – Книжный клуб; Республика, 1990. 392 с.: илл.
107. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття : навч. посібник. К.: Либідь, 1997. 224 с.
108. Лейе Т. Е. О музыкальном жанре и различных видах обобщения через жанр // Вопросы музыковедения. Москва, 1972. Вып.1. С. 3–5.
109. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII – XVIII веков в ряду искусств. – Москва, 1977. 528 с., илл.
110. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник : в 2-х кн.. Кн. 1. Москва : Музыка, 1986. 462 с., нот.
111. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник : в 2-х т. – Т. 2 [Изд. 2-е, перераб. и доп.]. Москва : Музыка, 1982. 622 с., нот.
112. Ливанова Т. Н. Проблема стиля в музыке XVII века // Из истории музыки и музыковедения за рубежом. Москва, 1980. 230 с.
113. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1991. 285 с.
114. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.

115. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. Москва, 1971. 540 с.
116. Малишев Ю. В. Симфонічні фрески Грабовського // Українське музикознавство. Київ : Музична Україна, вип. 3. С. 113–125.
117. Маркова Д. В. Концепція мінімалізму: напрямок і принцип мислення // Музыкально-эстетическое образование в социокультурном развитии личности. Т. 3. Екатеринбург, 2001. С. 127–129.
118. Маркова Д. В. Явище мінімалізму: принцип мислення і стиль творчості // Українське музикознавство. Київ : 2002. Вип. 31. С. 223–232.
119. Мартынов И. И. Морис Равель. Москва : Музыка, 1979. 335 с. с ил., нот.
120. Мартынов И. И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1974. 305 с.
121. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка, 1979. №3. С. 25–28.
122. Медушевский В. В. О динамическом контрасте // Эстетические очерки. Москва, 1967. Вып. 2. С. 212–244.
123. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного развития музыки // Музыкальное искусство и наука. Москва, 1983. Вып.2. С. 85–110.
124. Мелик-Пашаева К. Л. Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции // Проблемы музыкальной науки. Москва : Советский композитор, 1975. Вып. 3. С. 467–479.
125. Мельник Л. Бароковий контекст творчості представників «Лейпцизької школи» ХХ ст. // Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство. Київ, 2001. Вип.7. С. 153–161.
126. Михайлов М. К. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с., нот.

127. Можейко М. А. Бинарная оппозиция // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 80.
128. Можейко М. А. Коннотация // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. С. 372–373.
129. Молчанов А. С. Динамика восприятия повтора в музыкальном произведении: на материале остинатных форм композиторского творчества XX века. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Специальность 17.00.02-17 – Музыкальное искусство. Новосибирск, 2009. 22 с.
130. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення» // Українське музикознавство (науково-методичний збірник). Київ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
131. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст // Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–9.
132. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации: исследование. Київ, 1994. 157 с.
133. Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор. 1973–1982.
134. Музыкальный энциклопедический словарь [Гл. ред. Г. В. Келдыш]. Москва : Советская энциклопедия, 1990. 672 с.: илл.
135. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
136. Назайкинский Е. В. Проблемы комплексного изучения музыкального произведения // Музыкальное искусство и наука : сб. статей. Москва : Музыка, 1978. Вып. 3. С. 3–12.
137. Никитина Л. Д. Советская музыка. История и современность. Москва : Музыка, 1991. 278 с.

138. Новий тлумачний словник української мови: у 3-х томах. Київ : Аконіт, 2006.
139. Овчаренко С. Бінарність мислення та діалог в культурі // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наукових праць : у 2-х частинах. Випуск XI: Частина I. Київ : Міленіум, 2003. С. 53–59.
140. Онеггер А. Я – композитор // О музыкальном искусстве; пер. с франц. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1985. 216 с.
141. Онищенко К. М. Остінатна повторність у контексті історичної діалектики музичної культури ХХ століття // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2008. Вип. 13. С. 199–206.
142. Онищенко К. М. Остінатність у контексті драматургії симфонічного руху. Пасіфік 231 А. Онеггера // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 104 : Драматургічна організація музичного твору. С. 71–80.
143. Онищенко К. М. Остінато та остінатність у системі процесів музичної діяльності ХХ століття // Актуальні проблеми історії, теорії і практики художньої культури : зб. наук. праць. Вип. XX. Київ : Міленіум, 2008. С. 147–154.
144. Онищенко К. М. Остінато як лексико-семантична парадигма музики ХХ століття // East European Scientific Journal Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe. Warsaw, 2018. №4 (32). Part 2. P. 32–38.
145. Онищенко К. М. Остінато як провідник ідейно-інформаційних складових музики ХХ століття // Теоретичні та практичні питання культурології : збірник наукових статей. Вип. XXV. Ч. III. Мелітополь : Сана, 2008. С. 52–60.
146. Онищенко К. М. Остінато як різновид повтору: історико-теоретичні аспекти функціонування // Наукові записки Тернопільського

національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. №1 (19). 2008. С. 8–13.

147. Павчинский С. Э. Симфоническое творчество А. Онеггера. Москва : Сов. композитор, 1972. 224 с.

148. Паисов Ю. И. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. Москва: Сов. композитор, 1977. 392 с.

149. Панкевич Г. М. Проблемы анализа пространственно-временной организации музыки // Музыкальное искусство и наука : Сб. статей. Москва : Музыка, 1978. Вып. 3. С. 124–144.

150. Пелипенко А. А. Культура как пространство смыслов структурно-морфологические аспекты : Автореферат дисс. ... д-ра философских наук. М., 1999. – 49 с.

151. Полібіна-Малишкіна І. В. Нові музично-теоретичні ідеї та композиторська творчість М. Вериківського та М. Скорика // Українське музикознавство. Київ, 1991. вип. 26. С. 198–215.

152. Польшдеева Е. Г. А. Мосолов – о судьбе и творчестве // Музыкальная жизнь. 1991. № 13–14. С. 12–13.

153. Попович М. В. Раціональність і виміри людського буття. Київ : Сфера, 1997. 291 с.

154. Поспелов П. Г. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74–82.

155. Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. – Москва : Музыка, 1994. 263с.

156. Протопопов В. В. Из истории инструментальной музыки XVI–XVIII веков : хрестоматия. Москва : Музыка, 1980. 240 с.

157. Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. Москва : Музыка, 1979. 327 с.
158. Пясковський І. Б. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту // Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство. Київ, 2001. Вип.7. С. 37–41.
159. Равель в зеркале своих писем / Пер. с франц. [Сост. М. Жерар, Р. Шалю]. [2-е изд] Ленинград : Музыка, 1988. 248 с.
160. Раппопорт Л. Г. Артур Онеггер. Ленинград : Музыка, 1967. 303 с.
161. Религиоведение : учебное пособие [Под редакцией профессора Лобазова П. К.]. Харьков : ООО «Одиссей», 2006. 480 с.
162. Ржавинская Н. Е. О роли остинато и некоторых приемах формообразования в опере «Огненный ангел» // С. С. Прокофьев. Статьи, исследования. Москва : Музыка. 1972. С. 96–117.
163. Риман Г. Катехизис истории музыки. Москва, 1896 Ч. 2. 311 с.
164. Різник Н. Тема і тематичний розвиток в фортепіанних творах Лятошинського. Київ, 1980. 52 с.
165. Ручьевская Е. А. Формообразующий принцип как историческая категория // История и современность : сборник статей. Ленинград, 1981. С. 120–138.
166. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 159 с.
167. Рябініна О. В. Метафеноменологія музичного символу // Філософська думка. 1998. № 4–6. С. 191–210.
168. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. Москва : Сов. композитор, 1977. 598 с.
169. Сабина М. Д. Шостакович-симфонист. Москва, Музыка, 1976. 477 с.
170. Савенко С. И. Есть ли индивидуальный стиль в музыке поставангарда // Советская музыка. 1982. № 5. С. 117–122.

171. Савенко С. И. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка. Ленинград, 1983. Вып. 5. С. 96–112.
172. Савенко С. И. Строгий стиль Арво Пярта // Советская музыка, 1991. № 10. С. 15–19.
173. Савченко Г. С. Семантична програма симфоній А.Брукнера в її жанрових і культурно-історичних зв'язках. Автореферат дисертації... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 : Київ, 2005. – 20 с.
174. Северинова М. Ю. Феномен мифа в тексте музыкального произведения // Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство. Київ, 2001. Вип.7. С. 72–77.
175. Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. Москва : Музыка, 1985. 360 с., нот.
176. Скорик М. М. Про природу і спрямованість новаторського пошуку в сучасній музиці // Сучасне музикознавство. Київ : Муз. Україна, 1973 Вип.1. С. 3–25.
177. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
178. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. Москва : Музыка, 1985. 285 с., нот., схем.
179. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов высш. учеб. заведений. – Москва : ВЛАДОС, 2004. 231 с., [4] с. ил.: ноты.
180. Соколов А. С. Спектральный метод // Теория современной композиции : учебное пособие [отв. ред. В. С. Ценова]. Глава XVIII. Москва : Музыка, 2005. С. 548–562.

181. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных жанров и форм. Москва : Музыка, 1971. С.292–309.
182. Старчеус М. С. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник. Москва, 1989. Вып.6. С.53–61.
183. Стронько Б. Ю. Музыкальный текст во времени: гармония противоречий // Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство. Київ, 2001. Вип.7. С. 57–65.
184. Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре. Киев : Лыбидь, 1990. 184 с.
185. Сысоева Е. В. Некоторые вопросы симфонизма Онеггера // Из истории зарубежной музыки. Москва, 1971. С. 126–153.
186. Тараева Г. Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации : Автореферат дисс... доктора искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2013. 42 с.
187. Тараканов М. Е. Анализ музыки в наши дни (опыт постановки проблемы) // Музыкальный современник : сборник статей. Москва : Сов. композитор, 1979. Вып. 3. С. 216–229.
188. Тевосян А. Т. Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина. Санкт-Петербург, 2009. 616 с.: ил., портр., нот
189. Терентьев Д. Г. Музыкальное понятие и его существование в профессиональной среде // Київське музикознавство : збірка статей. Київ, 2001. Вип.1. С. 128–141.
190. Терентьев Д. Г. Музыкальный текст как способ порождения музыкальных понятий // Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство. Київ, 2001. Вип.7. С. 10–16.
191. Тукова И. Г. К проблеме текстовых взаимодействий западноевропейского Барокко и украинской музыки второй половины XX

века // Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство. К., 2001. Вип.7. С. 145–152.

192. Уайтхед А. Избранные работы по философии : пер. с англ. / Сост. И. Т. Касавин; Общ. ред. и вступ. ст. М. А. Кисселя. Москва : Прогресс, 1990. 717 с.

193. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. Москва : Сов. композитор. 1982. С. 52–104.

194. Холопов Ю. Н. Принципы классификации музыкальных форм // Музыкальное искусство и наука. Москва, 1985. Вып. 2. С. 78–85.

195. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. Москва : Музыка, 1971. 304 с.

196. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. Москва : Сов. композитор, 1983. 280 с.

197. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учебное пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.

198. Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. Київ : Музична Україна, 1975. 576 с.

199. Цукер А. М. Традиции музыкального театра Мусоргского в симфоническом творчестве Шостаковича // М.: Сов. композитор, 1979. Вып. 3. С. 39–74.

200. Цукерман В. А. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы // Музыкальное искусство и наука. М., 1985. Вып. 2. С. 95–107.

201. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. Москва : Музыка, 1974. 243 с.

202. Чередниченко Т. В. Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. Москва, 1985.

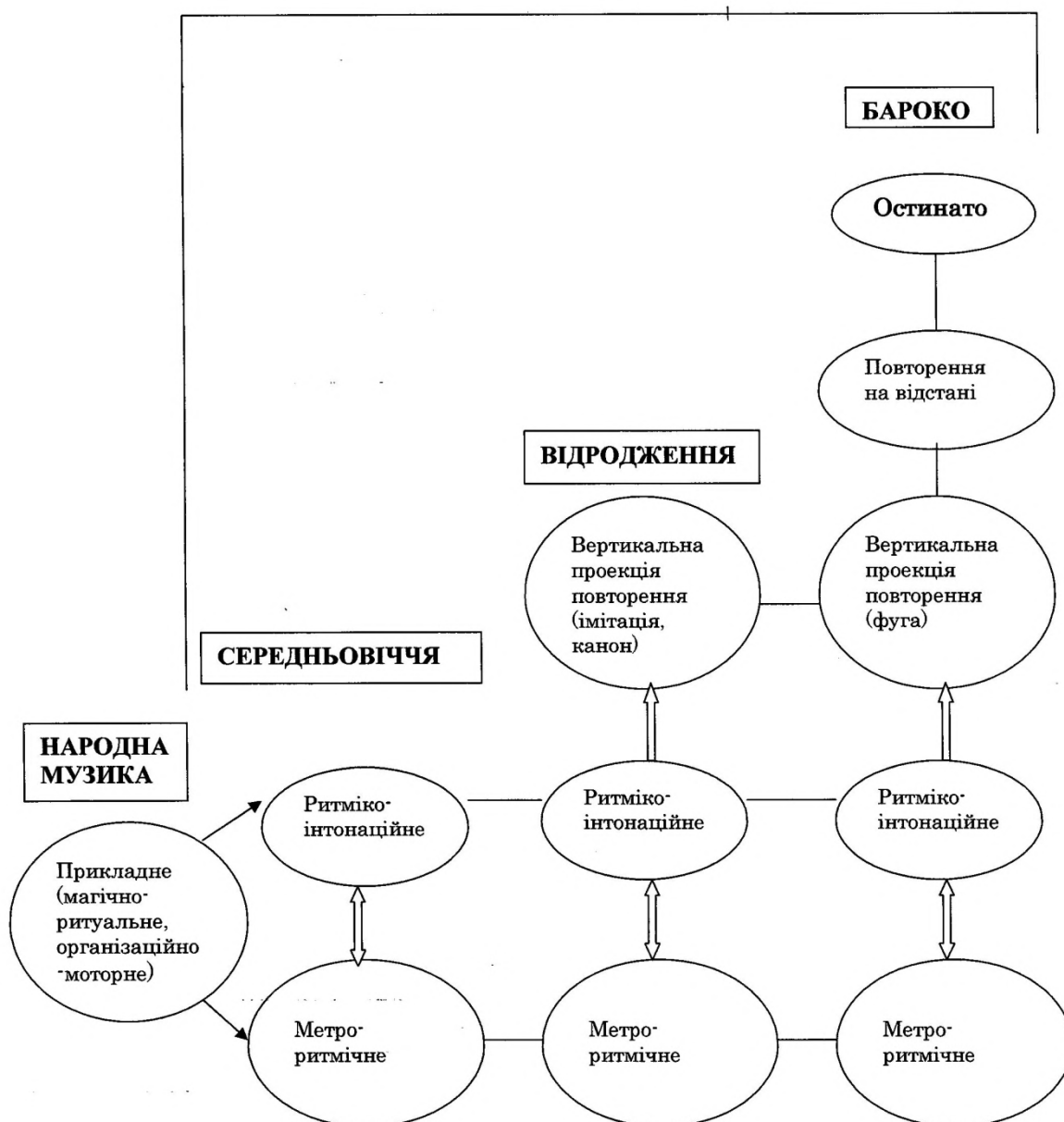
203. Чернова Т. Ю. О понятии драматургии в инструментальной музыке // Музыкальное искусство и наука : сб. статей. М.: Музыка, 1978. Вып. 3. С. 13–45.
204. Шаповалова Л. В. Рефлексия как текст культуры // Текст музыкального твору: практика і теорія. Київське музикознавство. Київ, 2001. Вип.7. С. 17–26.
205. Шип С. В. Музыкальный знак в типологическом аспекте // Текст музыкального твору: практика і теорія. Київське музикознавство. Київ, 2001. Вип.7. С. 47–56.
206. Шнитке А. Г. О некоторых чертах новаторства в фортепианных сонатных циклах Прокофьева // С. С. Прокофьев. Статьи, исследования. Москва : Музыка, 1972. С. 185–215.
207. Шутко Д. В. Французская спектральная музыка 1970–1980-х годов. Автореферат диссертации... кандидата искусствоведения : 17.00.02 : Санкт-Петербург, 2004. – 22 с.
208. Щербакова Е. В. Философско-эстетические ориентиры американского музыкального минимализма // Культурология. Дайджест. Москва, 2005. №2(33). С. 78–83.
209. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2004. 544 с.
210. Этингер М. А. О гармонии в бассоостинатных формах // Вопросы теории музыки. Москва : Музыка. 1970. С. 86–115.
211. Baillet J. Gerard Grisey: Fondements d'une denture. Paris : L'itineraire, L'Harinat-tan, 2000. 263 p.
212. Grisey G. Vortex Temporum I, II, III (1994–1996) [Электронный ресурс]/ Programme du Festival Musica 96. Режим доступа до ресурсу: <http://brahms.ircam.fr/works/work/8977>.

213. Johnson S. What is an... Ostinato? [Электронный ресурс]/ BBC Music Magazine, October 2012. Режим доступа до ресурсу: <http://www.classical-music.com/article/what-ostinato>
214. Schnapper L. Analyse et typologie de l'ostinato // *Musurgia*, Volume II-n°3. 1995. P. 80–90.
215. Schnapper L. L'apport de l'ethnomusicologie à l'analyse de l'ostinato // *Ndroje balendro-Textes offerts à Simha Arom*. Paris: Peeters, 1995. P. 285–294.
216. Schnapper L. L'ostinato dans tous les sens // *Les Universaux en musique, actes du 4e Congrès international sur la signification musicale*. Publications de la Sorbonne, 1998. P. 375–384.
217. Schnapper L. *L'ostinato*, procédé musical universel. Champion, 1998. 275 p.
218. Schnapper L. Ostinato // *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 2001. Vol. 18. P. 782–785.

ДОДАТОК А

Схема № 1

ПРИНЦИП ПОВТОРЕННЯ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ



ДОДАТОК Б

Нотні приклади

Нотний приклад № 1

О. Мосолов. Завод (кульмінація)

The image displays a musical score for the piece 'Factory' (Завод) by O. Mosolov, specifically a climactic section. The score is arranged in two systems, each containing multiple staves for different instruments and voices.

System 1 (Left):

- Includes vocal lines with lyrics: *aufstehen!* / *Востань!* / *Parvions on fait!*
- Features piano accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics.

System 2 (Right):

- Continues the instrumental and vocal parts.
- Includes a measure number **84** in a box at the bottom left of the system.
- Contains a small number **8** at the bottom right of the system.

The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It features complex rhythmic textures, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *mf* and *sfz*.

Нотний приклад № 2.

М.Коляда. «Ой, у мого брата» з циклу «5 обробок народних пісень»

Ой у мо_го

бра_ та під го_ро_ю ха_ та ха_та під го_ ро_ ю.

са_ док на_д во_ ло_ ю.

f *sff* *p*

simile *p*

Нотный приклад №3

Ж. Грize. «Vortex Temporum» Ч.2

4/4 $\text{♩} = 50$ (2)

Fl. *basso*
mp → pp *gliss. fortissimo avec l'embouchure*
f. ad. Ritium jusqu'à extinction du souffle

Cl. *basso in Sib.*
sp

Vno

Vla

Vc. *f*
Sostenuto, espressivo
ppp sempre

Pf.
* PP → P P P P P
ppp sempre

* N.B. Accords périodiques mais souples et expressifs, sans aucune raideur. Faire ressortir l'horizontalité des phrases et non la verticalité des notes répétées puis y retourner. Ces dernières restent dans une dynamique inférieure sauf lorsque les croisa une phrase descendante. Attention : veillez à ne jamais relever

2. Ped. } continuellement enfoncés
3. Ped. }

ДОДАТОК В

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Онищенко К. М. Остінатна повторність у контексті історичної діалектики музичної культури ХХ століття // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2008. Вип. 13. С. 199–206.
2. Онищенко К. М. Остінатність у контексті драматургії симфонічного руху. Пасифік 231 А. Онеггера // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 104 : Драматургічна організація музичного твору. С. 71–80.
3. Онищенко К. М. Остінато та остінатність у системі процесів музичної діяльності ХХ століття // Актуальні проблеми історії, теорії і практики художньої культури : зб. наук. праць. Вип. ХХ. Київ : Міленіум, 2008. С. 147–154.
4. Онищенко К. М. Остінато як провідник ідейно-інформаційних складових музики ХХ століття // Теоретичні та практичні питання культурології : збірник наукових статей. Вип. ХХV. Ч. III. Мелітополь : Сана, 2008. С. 52–60.
5. Онищенко К. М. Остінато як різновид повтору: історико-теоретичні аспекти функціонування // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. №1 (19). 2008. С. 8–13.
6. Онищенко К. М. Остінато як лексико-семантична парадигма музики ХХ століття // East European Scientific Journal Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe. Warsaw, 2018. №4 (32). Part 2. P. 32–38.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

1. IV Всеукраїнська конференція «Молоді музикознавці України» (23–27 березня 2002 року, Київ).
2. III міжнародна науково-практична конференція «Динаміка наукових досліджень» (21–30 червня 2004 року, Дніпропетровськ).
3. Міжнародна науково-практична конференція «Дні науки '2005» (15–27 квітня 2005 року, м. Дніпропетровськ).
4. II міжнародна науково-практична конференція «Дні науки '2006» (17–28 квітня 2006, м. Дніпропетровськ).
5. Всеукраїнська конференція «Драматургічна організація музичного твору» (25–27 березня 2011 року, м. Київ).
6. Міжнародна науково-теоретична конференція до 100-річчя від дня народження Н. О. Горюхіної «Теорія музики як процес: історія, проблеми, інновації» (19–21 жовтня 2018 року, м. Київ).