Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського

Міністерство культури України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЩИРИЦЯ Дмитро Олексійович

УДК 78.071.1(44+73)Варез+78.036

ДИСЕРТАЦІЯ

ТВОРЧІСТЬ ЕДГАРА ВАРЕЗА: ВЗАЄМОДІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ТА КРЕАТИВНОГО

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

_____ Д. О. Щириця

Науковий керівник **КОВАЛІНАС Микола Анатолійович**
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

Щириця Д. О. Творчість Едгара Вареза: взаємодія традиційного та креативного. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського Міністерства культури України, Київ, 2019.

Дисертація є дослідженням творчості Едгара Вареза в аспекті взаємодії традиційного та креативного. У роботі проаналізовано історичний контекст формування творчого методу композитора. Зазначається вплив європейського, насамперед французького, мистецького середовища на творче становлення Едгара Вареза, що проявилося у феномені традиційного у його творчості. Зроблено огляд наукової літератури, присвяченої творчості Едгара Вареза.

Систематизовано загальнотеоретичні підходи до вивчення «традиції» та «традиційного». Аргументовано застосування концепції культурної пам’яті до вивчення традиційного в музиці. Визначено комплекс елементів у музичному творі, які відповідають загальному принципу збереження, як «пам’ять музичної форми». Обґрунтовано введення поняття «креативне» для дослідження новаційних явищ у музиці. Це поняття характеризує евристичність творчого методу композитора та відображається у новаційності музичної організації його творів. У зв’язку з цим систематизовано та розвинуто музикознавчі підходи до вивчення проблеми традиційного та креативного, враховуючи музичний контекст ХХ століття. З’ясовано, що зазначена проблема розглядається у музикознавстві як діалектична взаємодія «традиції» та «новаторства» («традиційного» та «новаторського»), а також за допомогою поняття «художнього канону» та «канонічного» в мистецтві. Вивчення творчості Е. Вареза потребує осучаснення підходів та врахування її специфіки. У зв’язку з цим залучено концепцію «культурної пам’яті» та застосовано поняття «креативне».

Виявлено закономірності мислення композитора та типові риси індивідуального стилю на прикладі окремих його творів. Матеріалом для аналізу стали інструментальні твори Е. Вареза: «Октандр», «Гіперпризма», «Іонізація», «Інтеграли», а також ранній твір «Un grand sommeil noir» на слова П. Верлена для голосу та фортепіано. Доведено, що реформаторські прагнення композитора втілились за допомогою досить обмеженого кола засобів. Едгар Варез свідомо відділяв себе від традиції, але не мав достатньо засобів для втілення своєї принципово новаційної концепції. Традиційні елементи в його музичній мові залишились як «архетипний пласт», який пов'язує його музичну свідомість з європейською музичною культурою.

У творах композитора виявлено традиційні елементи за допомогою усталених методів музикознавчого аналізу та використання концепції культурної пам'яті. Визначено, що традиційне залишається у творчості Е. Вареза на рівні структури та слідів у «пам'яті музичної форми». Виявлено, що специфіку ставлення Е. Вареза до традиції визначає те, що його творча діяльність належить до часу зміни естетичних та світоглядних парадигм у мистецтві, «культурного вибуху» (Ю. Лотман). Творчість композитора є, з одного боку, принципово креативною та новаційною за своїм спрямуванням, а з іншого – зберігає достатньо нормативних елементів та прихованих зв'язків з традицією.

Розглянуто специфіку втілення концепції «просторової музики» Едгара Вареза в його інструментальній творчості та її зв'язок із загальною проблемою просторовості в музиці. Проаналізовано засоби, які використовує Е. Варез для створення музичної просторовості. Просторові уявлення підвищені композитором у ранг структуротворчо та композиційно важливих. Креативність проявляється тут у зміщенні акцентів у підходах до композиції – те, що переважно було на периферії уваги композитора, виходить на перший план (наприклад, темброво-артикуляційна та динамічна сторони композиції). У зв'язку з цим окремо приділено увагу значенню звуку та його характеристик для створення просторових параметрів у музиці. Виявлена роль тембру у

створенні параметру глибини як третього виміру музичного простору. Для прикладу подано аналіз фрагменту партитури «Гіперпризми» з погляду просторових чинників.

Сформульовані креативні риси творчості композитора, пов'язані з реалізацією його ідеї «звільнення звуку» та концепції «просторової музики». Виявлено, що ці ідеї проявились у музиці Е. Вареза насамперед у зростанні ролі тембру в музичній організації та використанні параметру інтенсивності.

Визначено роль ритму в музичній організації творів Е. Вареза. На прикладі «Іонізації» для ударних інструментів продемонстровано характерні риси ритмічної сторони музики композитора. Ритм, як висловився сам Е. Варез, має значення «генератора форми» в його творах. За відсутності гармонічних зв'язків та конструктивних звуковисотних рішень, ритм став необхідною організаційною силою, чим зумовлена його формотворча роль.

У роботі сформульоване значення креативних досягнень Е. Вареза для розвитку музики XX століття та визначено специфіку його творчості у цьому контексті. Розглядається креативна концепція «звільнення звуку» Е. Вареза, яка відобразилась у новому підході до тембру та впровадженні параметру інтенсивності у співвідношенні з традиційними принципами організації музичної цілісності. Визначено основні характеристики вказаних параметрів звуку у творчості композитора та особливості їхньої взаємодії з традиційними засобами музичної організації.

Зроблено висновок, що такі евристичні досягнення Е. Вареза, як концепції «звільнення звуку» та «просторової музики», розуміння музики як «організованого звуку» отримали своє продовження у музиці наступних поколінь композиторів і стали визначальними для творчості багатьох з них. Е. Варез заклав підвалини композиторських підходів, спрямованих на музичний звук як першооснову і джерело всієї композиції. Його творчість виявилась художньо-естетичною та ідейно-технічною базою, на основі якої виникли цілі напрямки у музиці XX століття, такі як, електронна та електроакустична музика (включаючи просторові експерименти), а також, наприклад, сонористика (або

«техніка звукових мас»). Таким чином, результати дослідження заповнюють прогалини у докладному вивченні музики XX століття та можуть бути використані у майбутніх теоретичних та історичних розробках.

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

– представлено концепцію дослідження творів Едгара Вареза, композитора радикального спрямування у музиці початку XX століття, з позиції взаємодії традиційного та креативного;

– поряд з «традиційним» вводиться поняття «креативне», що пов’язує роботу з новими, ще не усталеними і перспективними розробками явищ «креативності» у різних галузях науки. Також це поняття допомагає виокремити роль індивідуальності у результаті творчого процесу, який зафіксований у музичному творі;

– представлено цілісний різноаспектний аналіз недостатньо вивчених творів Е. Вареза.

– Удосконалено і уточнено підходи та методи дослідження зв’язку творчості композиторів з традицією.

– Набули подальшого розвитку ідеї, закладені в концепції культурної пам’яті і музикознавчі підходи до вивчення традиції та спадкоємності в музиці. Застосування поняття «культурна пам’ять» відображає останні розробки у сфері дослідження культурного збереження і соціальної пам’яті у зв’язку з культурою та дозволяє виявити невисвітлені ракурси проявів «традиційного» в музиці.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані в курсі історії світової музики, у теоретичних курсах (наприклад, «Аналіз музичних творів»), а також у викладанні предметів, пов’язаних з вивченням технік композиції XX століття. Теоретичні розробки дисертації можуть знайти своє продовження у наукових дослідженнях феноменів традиційності, спадкоємності та креативності у музиці, а також в авторських курсах із зазначеної проблематики.

Ключові слова: креативне, культурна пам’ять, музика XX століття, музична організація, творчий метод, творчість Е. Вареза, техніка композиції, традиційне.

SUMMARY

Shchyrytsia D. Creativity of Edgard Varèse: interaction of traditional and creative. – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

The thesis for the Candidate's Degree (Ph.D.) in specialty 17.00.03 "Musical Art". – Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2019.

The thesis is a study of Edgard Varèse's creativity in the aspect of the interaction of traditional and creative. The work analyzes historical context of the composer's creative method formation, shows how European, first of all French, artistic environment influenced on creative formation of Edgar Varese, reflecting in the phenomenon of traditional in his work. A review of scientific literature devoted to the work of Edgar Varese is made.

Theoretical approaches to study of "tradition" and "traditional" are systematized. Application of "cultural memory concept to the study of tradition in music is argued. The complex of elements in the musical work, which correspond to the general principle of preservation, is determined as "memory of the musical form". The introduction of the concept "creative" for research of innovative phenomena in music is substantiated. This concept characterizes the heuristic of composer's creative method and is reflected in the innovativeness of the musical organization of his works. In this regard and considering the musical context of the twentieth century, the musicological approaches to research of the problem of traditional and creative are systematized and developed. It has been found out that this problem is considered in musicology as a dialectical interaction of "tradition" and "innovation" ("traditional" and "innovative"), as well as with the concept of "artistic canon" and "canonical" in art. The study of creativity of E. Varèse requires modernization of approaches and consideration of its specifics. In this regard, the concept of "cultural memory" is involved and the concept "creative" is applied.

The patterns of composer's thinking and the typical features of an individual style on the example of his individual works are revealed. Instrumental compositions by E. Varèse, such as "Octandre", "Hyperprism", "Ionisation", "Intégrales", and also

the early work "Un grand sommeil noir" on the words of P. Verlaine for voice and piano, became the material for analysis. It is proved that the reformist aspirations of the composer were realized by very limited range of means. Edgard Varèse deliberately separated himself from tradition, but he didn't have enough means to implement his fundamentally innovative concept. Traditional elements in his musical language remained as "archetypal stratum", which connect its musical consciousness with European musical culture.

The works of the composer reveal traditional elements using established methods of musicological analysis and the concept of cultural memory. It is determined that the traditional remains in the works of E. Varèse at the level of structure and traces in the "memory of the musical form". It is revealed that the specificity of E. Varèse's relation to tradition is determined by the fact that his creative activity belongs to the time of change of aesthetic and ideological paradigms in art, "cultural explosion" (Yu. Lotman). Creativity of the composer is, on the one hand, fundamentally creative and innovative in its direction, and on the other hand, retains enough normative elements and hidden links with tradition.

The specificity of the "spatial music" concept realization by Edgard Varèse in his instrumental work and its connection with the general problem of space in music is considered. The tools used by E. Varèse to create musical spatiality are analyzed. The spatial representations are elevated by the composer to the rank of structurally and compositionally important. Creativity is manifested here in shifting emphasis in the approaches to the composition – aspects which were mainly on the periphery of the composer's attention, come to the fore (for example, the timbres-articulation and dynamic sides of the composition). In this regard, additional attention is paid to the meaning of sound and its characteristics in creation of spatial parameters in music. The role of the timbre in the creation of the depth parameter as the third dimension of the musical space is revealed. For example, the fragment of the "Hyperprism" score is analyzed in terms of spatial factors.

Creative features of the composer's work, related with the implementation of his idea of "liberation of sound" and the concept of "spatial music" are formulated. It

was discovered that these ideas appeared in the music of E. Varèse primarily with growth of the role of timbre in the musical organization and use of the intensity parameter.

The role of the rhythm in the musical organization of works by E. Varèse is determined. On the example of "Ionization" for percussion instruments the characteristic features of the rhythmic aspect of composer's music are shown. Rhythm, as expressed by E. Varèse, has the meaning of the "generator of the form" in his writings. With the absence of harmonious connections and constructive sound pitch solutions, rhythm became a necessary organizational force, which is determined its formative role.

The work formulates the value of creative achievements of E. Varèse for the development of music of the twentieth century and defines the specifics of his creativity in this context. The creative concept of "release of sound" by E. Varèse is considered, which was reflected in the new approach to timbre and the introduction of the intensity parameter in relation to the traditional principles of the organization of musical integrity. The basic characteristics of these sound parameters in the work of the composer and their interaction with the traditional means of the musical organization are determined.

It is concluded that such heuristic achievements of E. Varèse as the concept of "liberation of sound" and "spatial music", the understanding of music as "organized sound" received its continuation in the music of subsequent generations of composers and became crucial for the creativity of many of them. E. Varèse laid the foundations for composer approaches aimed at musical sound as the first principle and source of the entire composition. His work turned out to be an artistic, aesthetic, ideological and technical basis for the emergence of entire directions in the music of the twentieth century, such as electronic and electroacoustic music (including spatial experiments), as well as, for example, sonoristic (or "sound mass technique"). Thus, the research results fill up the gaps in the detailed study of music of the twentieth century and may be used in future theoretical and historical works.

The scientific novelty of the achieved results is that *for the first time*:

– The concept of the study of the works of Edgard Varèse, a composer of radical direction in the music of the early twentieth century, is presented in terms of the interaction of traditional and creative;

– in line with the "traditional", the concept of "creative" is introduced, which connects the work with new, not established yet and promising developments of the phenomena of "creativity" in various fields of science. Also, this concept helps to distinguish the role of individuality as a result of the creative process, fixed in the musical work;

– A holistic multidimensional analysis of insufficiently studied E. Varèse's works is presented.

– The approaches and methods of studying the connection between the works of composers and tradition are improved and refined.

– The ideas laid down in the concept of cultural memory and musicology approaches to the study of tradition and continuity in music were further developed. The use of the concept of "cultural memory" reflects the latest developments in the field of cultural conservation and social memory research in relation with the culture and allows us to identify the unlighted angles of manifestations of "traditional" in music.

The practical value of the results obtained. The research results can be used in the course of the history of world music, in theoretical courses (for example, "Analysis of musical works"), as well as in the teaching of subjects related with the study of techniques of composition of the twentieth century. The theoretical developments of the dissertation may find their continuation in the scientific studies of the phenomena of tradition, continuity and creativity in music, as well as in the author's courses on the above mentioned issues.

Key words: creative, cultural memory, music of the twentieth century, musical organization, creative method, creativity of E. Varèse, technique of composition, traditional.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Щириця Д. О. Особливості тематичної та звуковисотної організації в «Октандрі» Е. Вареза // Молоде музикознавство : зб. статей, Львів, 2002. Вип. 7. С. 64–70.

2. Щириця Д. О. Індивідуальний стиль Едгара Вареза як втілення музично-естетичних поглядів композитора // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. Київ, 2004. Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 207–214.

3. Щириця Д. О. Постать Е. Вареза у світлі проблеми традиції та новаторства // Музичне мистецтво : зб. наукових статей. Донецьк : Юго-Восток, 2004. Вип. 4. С. 7–15.

4. Щириця Д. Пам’ять музичної форми як засіб збереження цілісності культури // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. Київ, 2005. Вип. 48. Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. С. 91–97.

5. Щириця Д. Ритм та формотворення в музиці Е. Вареза // Українське музикознавство : зб. статей. Київ, 2006. Вип. 35.С. 213–224.

6. Щириця Д. «Гіперпризма» Едгара Вареза як цілісність // Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ : Міленіум, 2018. Вип. № 1 (10). С. 252–258.

ЗМІСТ

ВСТУП……... 13

Розділ 1. ТРАДИЦІЙНЕ ТА КРЕАТИВНЕ У ТВОРЧОСТІ ЕДГАРА ВАРЕЗА: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ

1.1. Історичний контекст формування творчого методу Е. Вареза …..... 23

1.2. Загальнотеоретичні підходи до вивчення понять «традиція» та «традиційне»…….. 39

1.3. «Креативне» як поняття та його дефініції …..……... 56

1.4. Традиційне та культурна пам'ять……..... 70

1.4.1. Традиційне як прояв культурної пам'яті……... 70

1.4.2. «Пам'ять» музичної форми……. 84

1.5. Традиційне та креативне в музичному творі …….. 94

Висновки до розділу 1 …….. 118

Розділ 2. МУЗИЧНІ ТВОРИ ЕДГАРА ВАРЕЗА В АСПЕКТІ ПРОБЛЕМИ ТРАДИЦІЙНОГО ТА КРЕАТИВНОГО

2.1. Індивідуальний стиль Е. Вареза ……. 120

2.2. Традиційне як сліди у «пам'яті музичної форми»…….. 132

2.3. Просторовість, «просторова музика» Е. Вареза……..... 139

2.4. «Октандр»: трактування традиційних засобів музичної організації …..... 155

2.5. Роль ритму в музичній організації та формотворенні Е. Вареза……..... 164

2.6. Нове розуміння музичного звуку: тембр та інтенсивність у їхньому поєднанні з традиційною логікою музичної організації……... 176

Висновки до розділу 2 ……. 189

ВИСНОВКИ……..… 193

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……..... 198

Додаток А. Нотні приклади ……... 218

Додаток В. Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження ……..... 227

ВСТУП

Актуальність теми пов’язана з пріоритетністю одного з провідних напрямків у дослідженні композиторської творчості, що полягає у вивченні творів конкретних композиторів у контексті зміни поколінь та історичної динаміки трансформації композиторських технік, принципів мислення, жанрово-стильових засад у їхньому зв’язку із загальними нормами, канонами, формами спадкоємності, які прийнято визначати у музиці як «традиційне». Особливого значення цей напрямок набуває для розгляду музики композиторів початку ХХ століття. У цей час склалася культурно-мистецька ситуація, яка провокувала радикальні новації та експерименти. Це проявилося в особливому ставленні митців до традиції, що відобразилося не у безпосередньому впровадженні канонічних моделей, а навпаки – у їхньому запереченні, а також використанні елементів, які представляють віддаленіші у часі, «заглиблені» в історію та збережені в культурній пам’яті частини загального мистецького досвіду. Виявлення специфіки функціонування традиційних елементів разом з креативними у новаційно спрямованих музичних творах сприяє виходу розуміння традиції, культурно-мистецької спадкоємності, історичних зв’язків у музичному мистецтві на якісно вищий рівень.

У музикознавстві ХХ століття зазначена проблематика розглядалась як діалектична взаємодія «традиції» та «новаторства» («традиційного» та «новаторського»), зокрема, у роботах О. Зінькевич, О. Соколова, М. Тараканова, Ю. Холопова, В. Цуккермана. Проте зараз вона потребує осучаснення контексту, поглиблення вивчення та врахування широкого спектру нових підходів, у зв’язку з чим у роботі аналізуються теорії «традиції» (у дослідженнях І. Полонської, Г.-Ґ. Гадамера, Ш. Ейзенштадта, Е. Шилза та ін.), концепція «культурної пам’яті» (праці Ю. Лотмана, А. Макарова, А. Ассман, Я. Ассмана, П. Коннертона, М. Хальбвакса), запроваджується термін та обґрунтовується поняття «креативне». Незважаючи на достатньо широке

висвітлення проблеми співвідношення традиційного та новаторського в музиці, зміни в композиторській практиці та необхідність їх сучасного осмислення актуалізують аспект дослідження, пов'язаний з уточненням та оновленням понятійно-термінологічного апарату.

З погляду зазначеної проблематики актуальним є звернення до творчості екстраординарного композитора XX століття – Едгара Вареза. Він належить до генерації митців, які опинилися в ситуації зміни естетичних та світоглядних парадигм, у моменти «культурного вибуху» (за Ю. Лотманом). Творчість Едгара Вареза є, з одного боку, принципово креативною та новаційною за своїм спрямуванням, а з іншого – зберігає достатньо нормативних елементів та зв'язків з традицією, які не є поверхневими і очевидними, а відображають важливу, значною мірою приховану, сторону мислення композитора на глибинному рівні та проявляються у специфіці його творчого методу.

Незважаючи на показовість постаті Едгара Вареза у контексті перетворень у методах та естетичних принципах композиції минулого століття, його творчості приділяється недостатньо уваги з боку музикознавців. Попри те, що його перші широковідомі твори були написані майже століття тому, а сам композитор став знаковою фігурою в музиці XX століття, до останнього часу не було жодного розгорнутого дослідження, окремо присвяченого Е. Варезу, ані українською, ані російською мовами. Лише у 2018 році було захищено дисертаційне дослідження А. Маклигіної, яке базується на численних іноземних наукових джерелах та архівних матеріалах [92]. Хоча дослідниця порушує питання співвідношення традиції та новаторства у творчості Е. Вареза, теоретичний аспект та конкретизація зазначених понять залишається поза її увагою. Треба підкреслити, що саме ця площина має важливе методологічне та практичне значення для вивчення творчого методу композитора.

Інтерес до постаті Едгара Вареза в сучасному музикознавстві, який простежується останніми роками, може свідчити про актуалізацію його творчості з позиції розуміння контексту та специфіки музики XX століття. Це цілком природно, адже багато ідей та творчих знахідок композитора виявились

своєрідним передбаченням розвитку музичного мистецтва всього століття (особливо другої його половини) і були зосереджені у напрямку, в якому далі розвивались авангардна інструментальна та електронна музика.

Достатньо лише поверхового огляду матеріалів про життя та творчість Едгара Вареза, щоб зрозуміти, що його ім'я пов'язується передовсім з відкриттям незвіданих раніше можливостей, розширенням горизонтів музичного мистецтва, таким способом дії і такими результатами для музичного мистецтва, які найвлучніше визначити через поняття «креативності» та «креативного». Його вважають одним із засновників електронної музики, предтечею авангарду і навіть композитором, який вплинув на розвиток рок-музики (зокрема, відомий його вплив на Френка Заппу[1]). В основі такого реноме (такої слави) в усіх цих випадках лежить те, що Е. Варез одним з перших продемонстрував новий підхід до звуку, який перевернув свідомість цілого покоління музикантів.

Е. Варезу першому приписують відоме визначення *музики як організованого звуку* (окремо цьому явищу у творчості композитора присвячено статтю С. Сігіди [135]). Саме звук він поставив у центр свого музичного всесвіту. Проте, цей звук не був буденним, він вписав його у свою, нову музичну реальність, хоча ця реальність і суттєво відрізнялась від музичного світогляду попередньої епохи з відповідним розумінням музичного звуку. Про це свідчать його критичні висловлювання на адресу італійських футуристів, які працювали з шумами, і багато поглядів яких він поділяв, особливо на початку свого творчого шляху, наприклад: «Футуристи тільки наслідують дійсність, тоді як художник перетворює її» [18].

Ці слова показують, що він усвідомлював межу, яка відділяє музичний світ від «реально-звукового» або акустичного, але при цьому намагався використати досягнення акустики та відкриті нові можливості звуку для нових мистецьких результатів у своїй творчості. На практиці це мало вигляд

[1] У цьому контексті треба згадати і відомий свого часу хіт групи «Chicago», який так і називається "A Hit by Varese".

розширення розуміння *музичного* звуку, а сам Е. Варез говорив про «розширення можливостей» і мріяв створити звуки, які б відповідали його естетичним вимогам, тобто вже тоді намагався «конструювати» звук. Творчість, як і діяльність Е. Вареза загалом, поставили проблему музичного звуку на одне з чільних місць, і слідом за ним багато композиторів та експериментаторів шукали відмінність між звуком музичним та немузичним, намагались досягнути «межі музики», яка при такому підході пов'язана з розумінням цього центрального елементу музики.

Європейська музична культура (музична культура європейського типу) починається з уявлення про звук і його значення в культурній комунікації, хоча раніше це ніколи не підкреслювалось так, як у XX столітті. Звук для європейського (західного) слухача існує в системі взаємозв'язків, і для того, щоб бути її елементом він має відповідати певним вимогам, які продиктовані саме системою, яка дає можливість розуміти і, відповідно, обмінюватись інформацією. Звук, який випадає з системи зазвичай сприймається як недоречний, невідповідний, «негармонійний». І для того, щоб він став «гармонійним» має змінитися система, у якій він існує.

Поняття музики опосередковує наше сприйняття звуку, вводячи його в систему культурних взаємозв'язків. Незважаючи на те, що композитор декларував акустичне розуміння звуку, відношення природного (акустичного) звуку та звуку «варезівського» – це взаємозв'язок реальності і «задзеркалля», у якому навіть якщо предмети (елементи) тотожні, то логіка їх взаємодії між собою інакша, властива цій, другій реальності. Музика у даному разі є культурним та історичним контекстом існування звуку, який визначається і опосередкується традицією в широкому розумінні, і цей контекст можна розширити, змінити, але не можна повністю його позбутися. Традиційність, спадкоємність – закладена вже у системі, в рамках якої функціонує звук, тобто у понятті музики. На думку А. Сохора, «зберігаючи деяку подібність до звуків реального життя, музичні звучання в той же час принципово відрізняються від них тим, що входять до історично складених систем, вироблених музичною

практикою даного суспільства» [138, с. 734]. Це твердження загальне, але його можна застосувати і до музики ХХ століття, зокрема, й до творчості Е. Вареза, показавши як «музична практика суспільства» визначає можливості практики конкретного композитора, зокрема, аналізуючи систему композиції, відображену в його творах і про те, як вона співвідноситься із загальними принципами та закономірностями музики в європейській традиції, поняттям про музичний звук у його історичній динаміці та теоретичними уявленнями, які існують у музикознавчій науці.

Таким чином, важливо виявити, з одного боку, те, *що* композитор вніс завдяки своїй індивідуальній творчій позиції до розвитку уявлень про музичне мистецтво та музичний твір, починаючи від звуку і закінчуючи системою взаємозв'язків у музичному творі, проаналізувати його творчий метод з позицій індивідуально-творчого та новаційного (власне «креативне»), а з другого – з'ясувати сліди традиції, ті «культурні рамки», які збереглись у його мисленні та відображені у його творах («традиційне»). Адже, як сказав Т. С. Еліот: «Немає поета, немає митця – якому б мистецтву він не служив, – чиї твори розкрили б увесь свій сенс, розглянуті самі по собі. Значення митця, його оцінка встановлюються, якщо з'ясувати, як створене ним співвідноситься з творіннями митців та поетів, які пішли» [185, с. 158–159]. Погляд на результати діяльності такої креативної особистості як Е. Варез через призму традиції та традиційного створює певний контекст, додає своєрідний «історичний параметр» у сприйняття та розуміння як конкретних художніх творів, так і творчості митця загалом.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконане на кафедрі теорії музики і відповідає темі № 13 «Теоретичне музикознавство в осмисленні інноваційних механізмів сучасної музики» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2015–2020 р.). Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на

засіданні Вченої ради Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (протокол № 10 від 1 червня 2018 р.).

Мета дослідження – виявлення закономірностей та визначення специфіки взаємодії традиційного та креативного у творчості Едгара Вареза.

Поставлена мета передбачає вирішення таких **завдань:**

– прослідкувати історичні передумови становлення творчого методу Едгара Вареза;

– окреслити загальнотеоретичні засади вивчення понять традиції та традиційного;

– обґрунтувати необхідність запровадження терміну «креативне» для дослідження композиторської творчості XX століття;

– виявити взаємозв'язок концепції традиційного та теорії культурної пам'яті;

– визначити методологічні засади дослідження традиційного та креативного на рівні музичного твору;

– простежити взаємодію традиційних та креативних елементів у творчості Е. Вареза у контексті характеристики його індивідуального стилю;

– з'ясувати специфіку втілення декларованих Е. Варезом креативних ідей у його інструментальних творах, зокрема, концепцій «просторової музики» та «звільнення звуку»;

– продемонструвати особливості мислення композитора, пов'язані з європейською музичною традицією, на прикладі аналізу окремих творів;

– встановити механізми поєднання традиційних та креативних елементів на рівні музичної організації творів Е. Вареза.

Об'єкт дослідження – творчість Едгара Вареза.

Предметом дослідження є взаємодія традиційного та креативного у творах композитора.

Аналітичний матеріал дослідження становлять партитури акустичних творів Едгара Вареза (його електронні композиції докладно не аналізуються).

Зокрема, основу складають твори 20-х років XX століття, написані для інструментальних ансамблів: «Октандр», «Гіперпризма», «Іонізація», «Інтеграли». Вони належать до найактивнішого періоду пошуків Е. Вареза (початку так званого американського періоду, коли композитором були сформульовані основні естетичні ідеї) та включають найтиповіші риси його творчості. Також досліджується єдиний збережений ранній твір Е. Вареза «Un grand sommeil noir» для голосу та фортепіано.

Методологічною базою дослідження є:

- *історичний* та *історико-біографічний підходи* для дослідження специфіки творчості, зумовленої епохою, до якої належить композитор, та з'ясування особливостей його творчого методу;
- *культурологічний підхід* для вивчення композиторської творчості у контексті актуальних культурних феноменів, до яких належать «традиційне» та «креативне», а також «культурна пам'ять» як один з аспектів «традиційного»;
- *гіпотетико-дедуктивний метод*, який передбачає висунення гіпотези та її підтвердження дедуктивним шляхом для доведення основних теоретичних положень роботи;
- *методи дедукції та індукції, а також узагальнення, аналогії* для вивчення конкретних явищ у творчості Е. Вареза, а також *порівняльний метод* для дослідження традиційних та креативних елементів у різних творах композитора;
- *методи музикознавчого аналізу* для дослідження творів Е. Вареза, у тому числі, цілісний аналіз.

Теоретичною базою дослідження стали роботи:

- пов'язані з творчістю Едгара Вареза: Л. Акопяна, Ч. Вен-Чунга, Р. Дж. Вуда, П. Гріффітса, Р. Куницької, А. Маклигіної, О. Манулкіної, Д. Ніколса, С. Павлишин, С. Сігіди та ін.;
- з теорії традиційного та креативного: Г.-Ґ. Гадамера, Е. Гобсбаума, Ш. Ейзенштадта, О. Зінькевич, І. Полонської, К. Поппера, О. Рощенко,

М. Северинової, М. Тараканова, Ю. Холопова, В. Холопової, Р. Шамаєвої, Е. Шилза та ін.;

- з теорії культурної пам'яті: А. Ассман, Я. Ассмана, П. Коннертона, Ю. Лотмана, А. Макарова, М. Хальбвакса та ін.
- важливими джерелами стали висловлювання Е. Вареза та свідчення композиторів-сучасників а саме, І. Стравинського, П. Булеза, Дж. Кейджа та ін.

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

- представлено концепцію дослідження творів Едгара Вареза, композитора радикального спрямування у музиці початку XX століття, з позиції взаємодії традиційного та креативного;
- поряд з «традиційним» вводиться поняття «креативне», що пов'язує роботу з новими, ще не усталеними і перспективними розробками явищ «креативності» у різних галузях науки. Також це поняття допомагає виокремити роль індивідуальності у результаті творчого процесу, який зафіксований у музичному творі;
- представлено цілісний різноаспектний аналіз недостатньо вивчених творів Е. Вареза.

Удосконалено і уточнено підходи та методи дослідження зв'язку творчості композиторів з традицією.

Набули подальшого розвитку ідеї, закладені в концепції культурної пам'яті і музикознавчі підходи до вивчення традиції та спадкоємності в музиці. Застосування поняття «культурна пам'ять» відображає останні розробки у сфері дослідження культурного збереження і соціальної пам'яті у зв'язку з культурою та дозволяє виявити невисвітлені ракурси проявів «традиційного» в музиці.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані в курсі історії світової музики, у теоретичних курсах (наприклад, «Аналіз музичних творів»), а також у викладанні предметів, пов'язаних з вивченням технік композиції XX століття. Теоретичні розробки

дисертації можуть знайти своє продовження у наукових дослідженнях феноменів традиційності, спадкоємності та креативності у музиці, а також в авторських курсах із зазначеної проблематики.

Апробація матеріалів дисертації. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедр теорії музики та композиції, інструментовки та музично-інформаційних технологій Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні результати проведеного дослідження оприлюднені у виступах на міжнародних та всеукраїнських конференціях: «Діалог традицій у музичному мистецтві на межі тисячоліть» (Донецьк, ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва, 15–16 квітня 2003 року); «Стиль та позастильове у композиторській та музично-виконавській творчості». IV науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 11–15 листопада 2003); «Феномен художньої цілісності в композиторській, виконавській та музично-теоретичній творчості». П'ята науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 16–20 листопада 2004 року); «Друга конференція з ритмології» (Київ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 11 червня 2004 року); «Наукові читання пам'яті доктора мистецтвознавства, професора Віктора Никифоровича Золочевського» (Київ, Кафедра композиції, інструментовки та музично-інформаційних технологій НМАУ ім. П. І. Чайковського 7 грудня 2011 року); «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях». Міжнародна науково-практична конференція. (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2–3 листопада 2017 року).

Публікації. Основні положення дисертації викладено в шести одноосібних статтях, п'ять з яких опубліковано у фахових виданнях, затверджених МОН України, одна стаття – у виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз.

Структура дисертації зумовлена логікою розкриття теми. Робота складається з вступу, двох розділів (одинадцять підрозділів), висновків, списку

використаних джерел (202 позиції) та додатків. Загальний обсяг дисертації складає 228 сторінок, основний текст викладено на 186 сторінках.

РОЗДІЛ 1
ТРАДИЦІЙНЕ ТА КРЕАТИВНЕ У ТВОРЧОСТІ ЕДГАРА ВАРЕЗА: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ

1.1 Історичний контекст формування творчого методу Е. Вареза

Творчість Едгара Вареза займає особливе місце в історії музики, якщо розглядати її з точки зору приналежності до музичної традиції, зв'язку з контекстом та минулим музичної культури, її попередніми надбаннями. Адже зазвичай композиторів пов'язують з певною школою, національною традицією, такою тяглістю, за допомогою якої виявляють походження їхньої творчості, таким чином пояснюють її типові риси, спільні з цією традицією, а у перспективі показують і продовження їхніх ідей в історичному ракурсі (прослідковуючи розвиток або динаміку композиторської творчості) – так званий внесок у розвиток даного виду мистецтва, а ширше – і всієї культури. Е. Варез виявися митцем, який намагався бути поза школами і традиціями, адже він ішов за своїм творчим «Я». Про важливу роль індивідуального самовираження у світогляді композитора, зокрема, свідчать слова з Декларації Міжнародної гільдії композиторів, створеної Е. Варезом разом з композитором Карлосом Сальседо (ще одним композитором французького походження) у 1921 році (період найактивнішої творчої діяльності Е. Вареза): «Міжнародна гільдія композиторів засуджує будь-які «ізми», заперечує школи, визнає лише особистості» [цитата за: 96, с 144]. Проте, індивідуальність композитора зазнає різних впливів середовища (в тому числі й традиційного, але передовсім професійного, яке існує всередині «великої» традиції) ще на стадії формування. І наскільки дійсно можна позбутися «генетичних» впливів на свою творчість, залишаючись лише «самим собою», та що це означає для конкретного композитора, і як у цій творчості відображається взаємодія з різними традиціями? Для відповіді на ці питання постать Едгара Вареза є дуже

виразною і з точки зору мистецько-історичної ситуації, і середовищ, у яких формувався і працював композитор, і його творчої індивідуальності та декларованих ним устремлінь.

Зараз, з історичного ракурсу, очевидно, що композитор відображав свою епоху в прагненні до кардинальних змін музичної мови і техніки композиції та розширення меж музики загалом, відповідаючи на виклики часу, максимально актуалізуючись в ньому. Тому його часто називали експериментатором або революціонером, і він був сприйнятий невеликою частиною прогресивного мистецького середовища (передусім американського, де він створив найпрогресивніші свої інструментальні опуси), але залишався незрозумілим і епатажним для більшості сучасників, хоча пізніше виявився цілком передбачуваним і природним для музики всього XX століття (як європейської, так і американської, особливо, коли ми говоримо про авангард), коли, в результаті, композиторсько-музична еліта прийшла до розуміння та визнання творчих ідей композитора. Він проявляв своє творче «Я», маючи за мету зміну самого підходу до створення музики. При цьому не зовсім з'ясованим виявляється те, що спрямовувало ці зміни, обмежувало їх своїми рамками і, зрештою, залишило твори Е. Вареза у особливому статусі, який поєднує і яскраву новаційність, і певну архаїчність, у чомусь, як це не парадоксально звучить, навіть консервативність, та не дозволило цим новаціям перерости у справжню революцію вже у творчості самого композитора. Його ідеї знайшли повноцінне втілення лише в авангардному мистецтві середини і другої половини століття. За Е. Варезом закріпилась роль «пророка», провісника змін, митця, який передбачав, проголошував, але значною мірою не зміг їх реалізувати у власній творчості.

Протягом тривалого часу Е. Варез був композитором двох «музичних громадянств» і водночас жодного, адже був «європейцем» для американців і «американцем» для європейців. З одного боку, екстраординарність і сміливість його творчих пошуків, стали причиною нерозуміння та тривалого невизнання його композиторського таланту в Старому світі, його творчість на деякий час

ніби випала з європейського музично-культурного контексту, а з другого – вона не відразу знайшла достойне місце в музичній культурі США. За словами О. Манулкіної, там просто не було аудиторії сприйняття такої музики, а Е. Варез був одним з основних її поширювачів, адже створив для виконання творів сучасних композиторів «Новий симфонічний оркестр» в Нью-Йорку, а також «Міжнародну гільдію композиторів» (1921–1927 рр.), а потім «Панамериканську асоціацію композиторів» (1928–1934 рр.) [95, с. 26–27]. І лише пізніше, у вже у середині XX століття йому знайшлася особлива роль в історії європейського (як і американського) авангарду – роль провісника майбутніх змін, людини, яка задекларувала і намагалась втілити те, що пізніше стало основою не лише нових технік композиції, а навіть цілих музичних напрямків, нового музичного світогляду: «молоде покоління американських та європейських композиторів відкрило для себе Е. Вареза та оголосило його своїм предтечею та пророком» [95, с. 27]. Зокрема, одним з проявів такого визнання можна назвати запрошення композитора до Дармштадту – центру авангардної музики того часу, де у 1949 році він прочитав курс лекцій [95, с. 33] (П. Гріффітс пише про 1950 р. [193, с. 139]), а також факт прем'єри його «Пустель» у Парижі 1954 року провідними діячами молодого авангарду – П. Булезом у ролі диригента та К. Штокхаузеном, який керував відтворенням аудіозапису з магнітної плівки [193, с. 139].

У музикознавчій літературі окремо Едгару Варезу присвячено переважно розділи у роботах, які стосуються або історії музики XX століття, або техніки композиції, якщо не враховувати доволі численні статті (часто аналітичного, а подекуди лише ознайомчого характеру). Також композитора згадують у багатьох випадках побіжно, як приклад новаційної діяльності у музиці початку минулого століття. Серед історичних праць варто відзначити монографії О. Манулкіної «От Айвза до Адамса: американская музыка XX века» [96] та «Американские композиторы XX века» [95], С. Сігіди «Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности» [133], яка містить доволі багато біографічних даних, колективну

роботу «История зарубежной музыки. XX век» під редакцією Н. Гаврилової [60], видання Оксфордського університету «Modern Music and After» за авторством Пола Гріффітса (Paul Griffiths), який описує пізню творчість Е. Вареза у контексті авангардної музики 50-х років XX століття [193], а також одну з перших книг на пострадянському просторі, де є окремий розгорнутий нарис про Е. Вареза – «Французские композиторы XX века» Р. Куницької (Р. Куницкая) [75]. Також поряд з нею варто відзначити інший нарис – Л. Акопяна, який також мав за мету заповнити інформаційну прогалину щодо постаті Е. Вареза та його творчості [3]. У подібних роботах, незважаючи на історичне спрямування, зазвичай існують також невеликі огляди окремих творів аналітичного спрямування, які дають хоча б поверхове (ознайомче) уявлення про творчий метод композитора. І, звісно, не можна обійти увагою одну з найбільших біографічних робіт, яка видана англійською і містить багато матеріалів з архіву композитора у Фонді Пауля Захера – «Едгар Варез: композитор, звуковий скульптор, візіонер» («Edgard Varèse : composer, sound sculptor, visionary») під редакцією Фелікса Мейера та Хейді Ціммерманна (Felix Meyer and Heidy Zimmermann) [194]. Також є згадки про Е. Вареза у виданні Кембриджського університету «The Cambridge History of American Music» за редакцією Девіда Ніколса (David Nicholls) [191], яке охоплює американську музичну культуру у всій її різноманітності. Серед статей подібного спрямування треба відзначити публікації Л. Акопяна [5 та 18] та А. Маклигіної [23; 89; 90; 91;], де автори подають ряд документальних свідчень про композитора та його висловлювання, перекладені з першоджерел. Окремим проблемам творчості композитора присвячені статті С. Сігіди [135], Н. Курчан [76], Дж. Кендала (G. Kendall) [196].

Крім цього цінними для розуміння проблеми є матеріали композиторів-сучасників, які містять характеристику творчості Е. Вареза. Зокрема, можна назвати матеріали симпозіуму «The New Worlds of Edgard Varese», де є статті аналітичного спрямування відомого американського композитора Еліота Картера та учня Е. Вареза Чоу Вен-Чунга (Chou Wen-Chung) [199], збірку

дописів та лекцій Джона Кейджа «Silence» [190], «Діалоги» Ігоря Стравінського [141] та менші згадки у висловлюваннях П'єра Булеза [189] та інших.

Також Е. Варезу присвячені окремі монографії французьких авторів, видані в 60-х – 70-х роках XX століття, через невеликий проміжок часу після смерті композитора. Це праці французького учня Е. Вареза А. Жоліве [195] та Ф. Улюета (F. Ouellette) [200]. Також треба згадати трохи пізнішу роботу американського дослідника Дж. Бернарда (J. Bernard), повністю присвячену творчості композитора [188].

Технікам композиції та проблемам сучасної творчості, де серед інших досліджується творчість Е. Вареза, присвячені видання: М. Висоцкая, Г. Григорьева «Музыка XX века: от авангарда к постмодерну» [25], велика колективна праця «Теория современной композиции» [151]. Також коротка характеристика творчості композитора є у книзі Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века [67, с. 190–191], де він описує основні досягнення Е. Вареза.

Окрім цього постать Е. Вареза фігурує в деяких дисертаційних дослідженнях, зокрема, працях Р. Дж. Вуда (Robert Jackson Wood) [202], С. Сігіди [134], А. Карнака [65]. Досить детальний аналіз двох творів Е. Вареза – «Інтегралів» та «Пустель» – можна знайти у роботі Х. Вільяма Морса (H. William Morse) [198]. Окремо слід відзначити дисертацію А. Маклигіної, яка повністю присвячена постаті Е. Вареза і була написана та захищена нещодавно та включає багато біографічних даних, архівних матеріалів, перекладів та аналізів іноземних досліджень, зроблених авторкою [92].

Перше, на що звертають увагу дослідники творчості Е. Вареза – креативність його ідей, екстраординарність висловлювань та незвичне, нетипове звучання творів. Це переважно риси, які відображають індивідуальність композитора та особливість його творчої позиції. Також музикознавці відзначають природність його ідей в контексті часу, хоча, з одного боку, він ішов далеко попереду сучасних йому технічних можливостей, а з другого – був

у чомусь недостатньо радикальним або занадто особливим у своїй «експериментальності». Але треба звернути увагу і на інше – пошуки його творчої ідентичності. Він прагнув ідентифікувати себе із змінами в підходах до створення музики, зокрема, він так говорив про сутність своїх поглядів на композицію: «Дуже рано мені являлись такі музичні ідеї, які, як я розумів, було б важко або навіть неможливо висловити існуючими засобами, і мої думки стали крутитися навколо ідеї звільнення музики від темперованої системи, від обмежень музичних інструментів і від багаторічних поганих звичок, які помилково називають традицією» [19, с. 13]. Але пошук ідентичності – це також і бажання бути зрозумілим («вписатися» в певний контекст), а його перестали розуміти в Європі, яку він вважав занадто консервативною. Це, очевидно, і стало причиною для пошуку нового, сприятливішого для його творчих ідей, середовища, яким на той час були США.

Про особливу ситуацію в США початку століття, протиставленість її музичної культури європейській, відсутність своїх глибоких коренів у цій сфері та заперечення європейських традицій пише О. Манулкіна. Вона називає американських композиторів, спрямованих на індивідуальні, унікальні пошуки, словом «маверік» (від англ. – maverick – «біла ворона») – цілком американське явище, нетипове для тогочасної Європи [96, с. 13–15]. Вони забезпечували атмосферу граничної новаційності, в якомусь сенсі «експериментальності», в американському музичному мистецтві XX століття, відмежуватись від європейських традицій. Особливо важливим це було на початку століття, коли викликом було створення власне американської, нової музики, зокрема, саме у тих 20-х роках, на які припадає найбільша творча активність Е. Вареза. Головним «маверіком» того часу вона вважає Ч. Айвза, але Е. Варез з його оригінальними знахідками та загалом підходом до творчості також належить до цього типу митців. Передові композитори цього періоду, за словами О. Манулкіної, також називали себе «ультрамодерністами», щоб позбутися асоціацій з тим, що називали тоді модерном у Європі, інакше кажучи, дистанціюватись від європейського впливу, від спадкоємних зв’язків з минулим

[96, с. 14]. Переїзд Е. Вареза до США, швидше за все, і був спричинений бажанням реалізуватися, знайти середовище, у якому його ідеї були б сприйняті адекватно і повноцінно, а також знайти свободу творчості, звільнитися від рамок традиції. Він свідомо був налаштований на «революцію» у своїй творчості, а найсприятливішою країною для всього нового були, очевидно, США. На запитання про еволюцію або революцію в музиці він відповідав: «Слово “еволюція”, загалом, використовується в тих випадках, коли іде мова про асиміляцію радикальних зсувів, які були в минулому, але вже перестали вражати і дивувати. Радикальні зміни в сучасній музиці майже завжди сприймаються як щось небезпечне та руйнівне. І вони дійсно такі. Вони небезпечні для інерції. Вони руйнівні для усталених звичок» [18]. І своєю метою композитор бачив подолання цієї інерції та «усталених звичок», але треба враховувати той факт, що варезівська «революція» почалась ще у середовищі європейської традиції, і спрямованість та специфіка змін, втілених у творах композитора, пов’язані не лише з розвитком науки, техніки, соціальних відносин та загальними тенденціями в мистецтві (так званим духом часу), а й з особливостями європейської музичної культури (музичної традиції в широкому розумінні), з руйнуванням притаманних саме їй «звичок». Американське середовище представляло дещо іншу культуру та інший музичний та мистецький контекст, і напруга, яка існувала між традицією та її запереченням (чи модернізацією) в Європі, в США зменшувалась або видозмінювалась, адже мінявся один з ключових елементів цього процесу (цієї взаємодії) – власне традиція. Американська музика була вільною від багатолітнього досвіду і створювалась ніби спочатку, заперечуючи все європейське, про це, зокрема, пише О. Манулкіна [96, с. 12–13]. Про відсутність традиції у той час в США згадує також і С. Павлишин: «Тут не вдалося досягти лінії спадковості і зв’язку між поколіннями, музична творчість розвивалась епігонськи, або спалахами, зигзаґами» [117, с. 88]. Також відсутність багатьох європейських традицій і норм в американській музиці відзначає В. Конен. Вона пояснює це явище, зокрема, пізнім приходом до США оперної культури (перша

оперна постановка здійснена у 1825 р.) і пов'язаних з нею змін у музичному професіоналізмі, які вже набагато раніше відбулися у рамках європейської композиторської школи: «У Новому Світі не виникло жодного свого скільки-небудь значного та новаторського явища в рамках тієї мови, яка безроздільно панувала у європейській постренесансній класиці. Отже, у "слуховому світогляді" американців він не користувався монополією, не мав переваг над іншими інтонаційними системами» [71, с. 546]. При цьому В. Конен зазначає наявність елементів раніших, ренесансних європейських традицій у американській музиці аж до кінця XIX століття: «Багато рис ренесансної естетики продовжували залишатись у Північній Америці виразниками сучасності тоді, коли в Старому Світі вони вже давно стали забутими реліквіями» [71, с. 547], а також вплив джазу – іншого інтонаційного середовища. І лише наприкінці XIX століття з'являється перша професійна композиторська школа (так звана «бостонська»), яка, за словами В. Конен, орієнтувалась на європейські романтичні зразки середини століття і «забезпечила можливість появи майбутніх композиторських кадрів США» [71, с. 564-565]. Саме цю ситуацію, яка стала наслідком частково ізольованого, окремого розвитку американської музики, можна вважати певною «нульовою точкою» для композиторської діяльності початку XX століття.

У зв'язку з тим, що «модерність» Е. Вареза пов'язана із зміною європейських музичних норм та підходів, а американська «серйозна» нова музика початку XX століття також значною мірою будувалась на їх апріорному запереченні або максимально можливому ігноруванні, для творчої реалізації ідей композитора така ситуація виглядала сприятливою. Таким чином, Америка, з її відсутністю серйозної композиторської школи (за винятком нетривалого періоду «бостонської»), була для Вареза шансом почати все tabula rasa, і про це свідчить те, що майже всі твори, написані ним до переїзду, були або втрачені, або знищені самим композитором [95, с. 26]. Те, що це була спроба втечі від традиційного (в музичному і мистецькому сенсі) середовища, підтверджують слова Ігоря Стравінського: «Варез говорив, що втік із Франції,

щоб врятуватися від академічної глупоти, з одного боку, і від “вади інтелектуалізму” – з іншого» [141, с. 212].

Водночас, у випадку Е. Вареза, тривале перебування і формування в Європі, увесь музичний досвід, здобутий за цей час, не могли не позначитись на формуванні мистецького світогляду композитора, в тому числі й за рахунок «шкідливих звичок» (за висловлюванням самого композитора) цього середовища. Адже навчання та формування музиканта, що пройшли у європейському оточенні залишили свій відбиток на творчій особистості митця. Варто згадати хоча б любов до старовинної музики, прищепленої Варезу в Schola Cantorum. Він знав старовинну музику і, за свідченнями дослідників, захоплювався нею [133, с. 294], зокрема, у тривалий період творчої паузи (з 1973 по 1951) займався її виконанням як диригент Великого Нью-Йоркського хору [95, с. 33], що було б важко пояснити для музиканта «без коренів». Про це також згадує І. Стравінський [141, с. 212]. Коротко студентський досвід музиканта можна окреслити так: відомо, що Е. Варез навчався в Парижі в Schola Cantorum та Паризькій консерваторії, хоча й не закінчив її. Він вивчав диригування у Венсана д’Енді, композицію та контрапункт в Альбера Русселя та історію музики у Шарля Борда (в Schola Cantorum), композицію у Шарля Відора та Ж. Массне (у Паризькій консерваторії) [133, с. 294–295], крім цього брав приватні уроки, зокрема, у директора Туринської консерваторії, у якого навчався грі на ударних інструментах [96, с. 138–139]. Усі ці факти, а також народження та формування в Європі мали означати для Вареза і європейську ідентичність – належність до певної колективної норми, яка, за словами Н. Хренова, не завжди усвідомлюється, але впливає на мислення, поведінку та світосприйняття людини [171, с. 18]. З огляду на достатній «академічний» досвід навчання композитора та спілкування з багатьма композиторами у Франції (Парижі), а потім і Німеччині, він мав засвоїти і мистецьку, музичну ідентичність Європи як базову. І про це свідчать ранні твори Е. Вареза, які не збереглися. Зараз ми можемо оцінювати їх лише за свідченнями очевидців, адже всі вони втрачені, за винятком циклу пісень (С. Сігіда пише про цикл,

хоча нам відомий лише один твір для сопрано та фортепіано – "Un grand sommeil noir" (1906 р.)) на слова П. Верлена, написаного під впливом К. Дебюсі [133, с. 301], але принаймні відомо, що серед них було кілька симфонічних поем з програмними назвами (жанр, характерний для романтичної музики, а також для К. Дебюсі), а також дві опери [133, с. 301]. Ш. Ван Солкема (Sherman Van Solkema) зазначає, що останню велику партитуру – симфонічної поеми «Бургундія» –, яка поєднувала його з європейським періодом творчості, Е. Варез взяв до США, але пізніше свідомо знищив її [199, с. V].

Проте варто підкреслити, що європейський музичний досвід композитора був пов'язаний передовсім із Францією. І тут треба згадати історичний факт – американське музичне середовище того періоду мало зв'язки з європейським, і один з основних «каналів» такого зв'язку був саме через Францію. За словами О. Манулкіної, багато американських композиторів того часу навчалися у Наді Буланже в Парижі, для якої основним авторитетом у сучасній музиці був І. Стравінський [96, с. 118-121]. Про це також згадує С. Павлишин [117, с. 52], а також відзначає, що наприкінці XX століття французька професійна музична школа здобуває авторитет в США, змінюючи у цьому сенсі німецьку [117, с. 48]. Про паризькі студії прогресивних композиторів США початку століття пише і В. Конен: «Майже всі представники американської композиторської школи 20 – 30-х років формувались у повоєнному Парижі та навчались у Н. Буланже. Це – А. Копленд, Р. Харріс, В. Томсон, М. Бліцстайн, У. Пістон та інші. Атмосфера цього художнього центру з його гнівним нігілізмом по відношенню до романтичного мистецтва XIX століття мала на них безпосередній вплив» [71, с. 565]. До речі, описуючи американську композиторську школу 20-30-х років, В. Конен не згадує Е. Вареза, очевидно не відносячи його до американських композиторів, хоча, треба сказати, що й у іншому (європейському) контексті згадки про композитора немає. Також про вплив саме французької музики на американську на межі століть пише Стівен Пелес (Stephen Peles) у «The Cambridge History of American Music» [191]. Зокрема, ідеться про американську музичну освіту: «До того моменту, коли

Америка увійшла до Першої світової війни, композитори з французьким впливом та французькою освітою посіли важливі посади на найпрестижніших музичних факультетах країни…» [191, с. 501]. Він також згадує про Н. Буланже, одначе зазначає, що такі освітні зв'язки існували й раніше: «Традиція навчання у Парижі, яка стала настільки помітною з 20-х років минулого століття, з Буланже як головною притягальною фігурою – традиція, яка не зникала аж до Другої світової війни, була фактично встановлена ще в роки перед Першою світовою війною, яка зробила її тимчасово неможливою» [191, с. 501]. Він також говорить про опосередкований вплив І. Стравінського через диригента Кусевицького, який керував тоді Бостонським симфонічним оркестром та Надю Буланже, яка визнавала його основним авторитетом, при цьому, за його словами, не симпатизуючи «другій віденській» (нововіденській) школі [191, с. 507]. Переїзд Вареза до США і подальша його діяльність також пов'язані з цим «культурним обміном», адже, як пише О. Манулкіна про цей період, «між Нью-Йорком та Парижем налагоджується пряме сполучення у сфері ідей, новацій, прем'єр» [96, с. 121].

Цей історичний екскурс демонструє особливість ситуації, в якій опинився Е. Варез, коли, з одного боку, європейська та американська позиції у галузі серйозної музики початку XX століття протиставлялись (остання будувалась на протиставленні до європейської традиції), а з другого, зрушення у професійній творчості США відбулись значною мірою завдяки французьким впливам. Зокрема, композитори-емігранти з Європи, в серед яких і Е. Варез, спричинили до виникнення другого центру західної музики, що сформувався в Америці [93, с. 132].

Для кращого розуміння мистецької позиції Е. Вареза, пов'язаної з ідентифікацією, а також для певного теоретичного узагальнення, маємо звернутися до теоретичного обґрунтування ідентичності художньої свідомості, яке наводить А. Пелипенко: «Всяка підсистема культури, і в тому числі, мистецтво, оскільки знаходить для людини стимули в неї «вписатись», задає йому певну програму (сценарій, роль). Тією мірою, якою вона імперативна і не

підлягає рефлексії, суб'єктність людини вона заміщує власною суб'єктністю. В цьому сенсі вона є демон» [118, с. 152]. У разі великої кількості таких програм, за А. Пелипенком, система стає складною і нестійкою. В цій ситуації і з'являється проблема свободи і вибору: «Особистість "рветься на волю", за межі програм, щоб суб'єктність культури перевершити власною суб'єктністю» [118, с. 152]. Це теоретичний опис ситуації, яку можна перекласти на творчу долю Е. Вареза. Складність і внутрішня суперечливість традиції європейської музики на той час досягла такого рівня, що це спричинило кризу ідентичності, як це може відбуватися у подібних випадках [118, с. 166], і Е. Варез був одним з тих митців, хто відчув потребу в революційних змінах, у відмові виконувати звичну культурно-мистецьку «програму». І ці зміни проявлялись у особистому мистецькому «бунті», пошуку нового середовища і нових підходів у створенні музики. Коли ми говоримо про зрілий період мистецької діяльності Е. Вареза (після переїзду до США, що включає усі твори, які збереглися), маємо констатувати, що у цьому випадку його особисте творче начало пройшло ніби «між традиціями», і тому виявилось доволі яскравим, хоча в цілому творчість композитора не уникла багатьох традиційних впливів. І тут одним з ключів до розуміння творчості композитора можуть бути слова самого Е. Вареза: «Ланки в ланцюгу традиції скуті людьми, які були революціонерами» [96, с. 165].

Отже, ми описали історичні передумови формування творчої особистості Е. Вареза та його індивідуального стилю, того комплексу властивостей, які ми можемо знайти в його музиці і який проявляється також у аспекті традиційного та креативного.

Окремо треба торкнутися питання експериментальності творчості Е. Вареза, адже часто його музику називають експериментальною. І це на перший погляд природно, враховуючи незвичне, радикально новаційне для свого часу звучання його творів. Проте, лише занадто оригінального звучання для зарахування творчості композитора до експериментальної недостатньо. Один з найвідоміших американських композиторів-експериментаторів Джон

Кейдж визначає експеримент так: «Яка природа експериментальної дії? Це просто дія, результат якої непередбачуваний» [190, с. 69].

Натомість можна стверджувати, що Е. Варез цілком передбачав результат своєї композиторської роботи, і це видно як за його творами, які передовсім утверджують певні ідеї і мають чіткі стильові риси та відібрані (зазвичай винайдені ним самим) та повторювані засоби, які об'єднують всю зрілу творчість композитора, а також мають завершену форму, так і за його власними висловлюваннями. Зокрема, він так характеризував роботу митців-учасників організованої ним «Міжнародної гільдії композиторів»: «Прийнято вважати, що ми "експериментуємо". Насправді ж все відбувається якраз навпаки. Будь-який твір, який ми виконуємо, являє собою не "експеримент", а здійснення сподівань та ідеалів композитора» [18]. З цього висловлювання видно, що пріоритетом було не «дослідження» звуків і мистецькі експерименти з ними, а певна авторська концепція, і у цьому сенсі для авангардистів і справжніх експериментаторів, таких як Дж. Кейдж, Е. Варез залишається романтиком. І Дж. Кейдж пише про те, що фактично ідея «звільнення звуку» не стала справжнім звільненням у творчості композитора, а сприяла утвердженню авторського стилю: «У цьому відношенні Варез є художником минулого. Замість того, щоб займатися звуками як звуками, він займається ними як Варез» [190, с. 84]. Адже для Дж. Кейджа повернення до звуку означає, що: «… звуки повинні стати собою, а не експлуатуватися, щоб виразити почуття чи ідеї порядку» [190, с. 69].

З другого боку, якщо вважати експериментом метод творчості, який, на думку дослідниці О. Бенюк, «орієнтується на впровадження нового» [12, с. 15], то можна також вважати музику Е. Вареза експериментальною. Проте це експериментальність у певному руслі, який О. Бенюк вважає характерним для межі XIX-XX століть, а саме, «модерністський мистецький експеримент», який вона визначає як «метод художньої творчості, що полягає у випробуванні та моделюванні всіх можливих засобів та способів творення, складових творчого процесу та художнього образу задля впровадження нового замість усталеного,

загальноприйнятого» [12, с. 11–12]. Саме модернізм, за словами О. Бенюк, «відкинувши традиційну відображально-наслідувальну концепцію художньої творчості, зосередився на здобутті нового досвіду, пошукові нових реальностей, застосуванні нових засобів та методів творення» [12, с. 15].

Дослідники експериментальної музики, насамперед американської, зазначають значення ідей Е. Вареза для її виникнення і розвитку [40; 79; 126; 152]. При цьому деякі з них називають його європейським композитором [79], адже так його сприймали в прогресивних американських музичних колах того часу.

Таким чином, можемо назвати творчість Е. Вареза експериментальною у сенсі запровадження новацій, але не відкритості до досліджень звуку як такого, адже, незважаючи на дуже важливу для всього ХХ століття ідею «звільнення звуку», результат композитора обмежувався, за висловом Дж. Кейджа, його «творчою фантазією», авторською концепцією та індивідуальним почерком [190, с. 69, 84]. Та непередбачуваність, яка була, зокрема, і у трактуванні «модерністського експерименту» Т. Адорно [12, с. 18], у музиці Е. Вареза виглядає як буяння фантазії, сміливий авторський почерк, але відрізняється від прямих експериментів зі звуком Дж. Кейджа та інших представників цього напрямку у сенсі певної нормованості варезівського звукового середовища, тобто самої музичної системи, яка все-таки зберігає багато слідів минулого, хоча в деяких аспектах є доволі радикальною. Порівняно з представниками наступних поколінь композиторів, метод експерименту у творчості Е. Вареза виглядає обмеженим, що певною мірою суперечить його революційним висловлюванням, на що вказує і Дж. Кейдж [190, с. 83]. Адже експериментальність у сенсі Дж. Кейджа полягала у позбавленні традиційного контролю композитора над звуковим матеріалом [80, с. 704], натомість Е. Варез повністю контролює те, що хоче зробити, має чіткий композиторський задум, що є нормою у написанні музичного твору. Тому тут важливіше виділяти креативний аспект, який також пов’язаний з появою новацій і не є

суперечливим у застосуванні до творчості композитора, на відміну від експериментального.

Певна суперечливість в оцінці власної творчості як експериментальної присутня навіть у словах самого Е. Вареза, хоча при цьому у всіх випадках він акцентує на завершеності своїх творів, що свідчить принаймні про мислення рамками музичного твору як відокремленого результату, який не передбачає відкритості і втілює сформований авторський план: «Я завжди був і залишаюсь експериментатором. Але всі мої експерименти врешті решт опиняються в кошику для паперів. Публіці я пропоную лише завершені речі» [18]. І думка, яка частково суперечить першій і демонструє цілком нормальний (не експериментальний) підхід до створення музики: «Я не пишу експериментальну музику. Спочатку я роблю всю експериментальну роботу і лише після цього починаю записувати свою музику. Всі подальші експерименти залишаються слухачеві» [18]. Можна зрозуміти, що композитор послуговувався нормальним творчим алгоритмом, який передбачав чітке формування задуму перед його реалізацією у вигляді партитури. Експериментальність, про яку говорить Дж. Кейдж, передбачає меншу обумовленість на докомпозиційному етапі, лише умови експерименту, інакше результат не містить несподіванки для самого автора, а чітко підпорядковується його волі.

На нашу думку, один з раціональних підходів до визначення експериментальної музики знаходить Девід Ніколс в «The Cambridge History of American Music». Він пише про диференціацію експериментальної та авангардної музики, яку бачить як досі не вирішену в науковій літературі проблему, і зауважує, що деякі дослідники звертають увагу на невизначеність самого поняття «експериментальної музики». Обидва поняття, на його думку, об’єднує радикалізм, і тому вони можуть співіснувати у новаційному мистецтві та навіть застосовуватись до одних і тих же композиторів [191, с. 517]. При цьому радикалізм, за його словами, не самодостатній, а є «функцією різниці» [191, с. 517]. Відмінності між «експериментальною» та «авангардною» музикою

дослідник пропонує виявляти через відношення з традицією, і він припускає, що «те, що їх відрізняє, полягає в тому, наскільки вони беруть євроцентричну музичну традицію як орієнтир (точку відліку, – англ. reference point)» [191, с. 518]. На його думку, «в цілому, авангардна музика може розглядатися як така, що займає крайню позицію в рамках традиції, тоді як експериментальна музика лежить поза нею» [191, с. 518]. І з точки зору історії американської музики такий підхід виглядає особливо актуальним. Свобода від рамок «європоцентричної» традиції дала можливість достатньо бурхливого розвитку експериментальної музики в США у XX столітті. При цьому зазначимо, що будь-яка новація, незалежно від її радикальності, також є відносною і при першому наближенні розглядається передовсім як «функція різниці» у зв'язку з традицією. І коли ми говоримо про «серйозну» музику, до якої належить і творчість Е. Вареза, то не виникає питання з якою традицією треба її зіставляти, адже європейська (чи «євроцентрична», за Д. Ніколсом) академічна музична традиція є предком усіх модерністських чи авангардних течій, тією нормою або каноном, на протиставленні з яким (або на радикальному оновленні якого) побудований авангардний або модерністський підхід. (Тут ми не беремо до уваги національний вимір, адже він вужчий і територіально більш обмежений.) Відносно цієї загальної традиції ми і можемо говорити про радикальне оновлення або спадкоємне продовження (поступовий розвиток), в інших термінах – про революцію або еволюцію у творчості композитора.

Отже, ми вважаємо, що творчість Е. Вареза є новаційною (в деяких аспектах доволі радикально), але не стоїть поза традицією, хоча ідейно він підготував експериментальну музику, був одним з тих, хто порушив проблему, яка стала важливою для наступних поколінь – проблему меж музики і різниці між музичними та немузичними звуковими явищами. Тому, з цієї точки зору, її можна вважати авангардною (за іншими класифікаціями – модерною), але не експериментальною в тому сенсі, в якому треба розуміти прояви експерименту в американській музиці XX століття. Це важливо для дослідження творів Е. Вареза в аспекті взаємодії з традицією, адже дозволяє обрати правильний

ракурс та уникнути суперечок щодо експериментальності або природи її радикалізму.

1.2 Загальнотеоретичні підходи до вивчення понять «традиція» та «традиційне».

Розглядаючи «традиційне» у музиці, є можливість звести дослідження до звичного, усталеного підходу, який у багатьох наукових роботах окреслюється як протиставлення «традиції» та «новаторства» (у їх співставленні та діалектичній взаємодії). Проте, це не дає нам необхідної глибини та актуалізації, адже переважно лише констатує факт та переводить його у сферу «вічних» проблем, які на мистецькому рівні вирішує кожне покоління та кожен митець у своїй творчості. У випадку, коли матеріалом є музика композитора початку ХХ століття, періоду певного перелому в мистецькій свідомості, і зв'язок з традицією не є настільки очевидним і однозначним, потрібно шукати методи, які дозволяють побачити цей зв'язок та описати його у коректних рамках, які не будуть суперечити «духові» часу, його специфіці та «антитрадиційній», «революційній» спрямованості композиторської думки, натомість покажуть джерела його творчості з точки зору історичного розвитку та певної історичної культурно-мистецької цілісності або послідовності. Для цього ми маємо приділити увагу передовсім тому, що відбувається на глибинному рівні музичної культури, який найбільше пов'язаний із збереженням, і визначити природу як традиційних, так і новаційних процесів. Далі ми робимо деякий огляд загальних напрямків у вивченні традиції, які дають нам загальнотеоретичну основу для розуміння явища, а пізніше залучаємо поняття «культурної пам'яті» та «креативного», які наближують дослідження до актуальних сьогодні проблем, пов'язаних з мистецькою творчістю.

У даній роботі ми користуємося поняттям «традиційного», але неможливо його визначити та коректно пояснити, не розглянувши ширший термін, який є початковим і основним у більшості наукових досліджень, а

саме – «традицію». Незважаючи на те, що ми окреслюємо «традиційне», застосовуючи також і концепцію культурної пам'яті, це поняття, так чи інакше, походить від «традиції» і є, за визначенням, її проявом у конкретних мистецьких явищах. Тому «традиційне» має трактуватись з огляду на різні підходи до дослідження традиції, а останнє потребує дещо детальнішого пояснення.

«Традиція» є широко використовуваним поняттям, і це породжує різні погляди на його трактування та підходи до його осмислення. Як слушно зауважує І. Полонская, «дослідження традиції має таке широке предметне поле, що практично має охопити всю сферу соціокультурних феноменів – від таких універсальних, як міфології, базові наративи різних культур, ритуали, до локальних звичаїв та обрядових практик, які представляють суто етнографічний інтерес» [121, с. 17]. Сучасні збірки наукових статей, присвячені традиції, можуть охоплювати одночасно і педагогіку, і культурологію, і театрознавство, мовознавство, і музикознавство та розглядати традицію на різних рівнях її існування. Одним з прикладів таких видань є збірка наукових праць «Традиція і національно-культурний поступ» [155]. Така різноманітність застосування не дозволяє використовувати поняття «традиції», попередньо не окресливши межі досліджуваного явища та його контекст.

Як відомо, слово «традиція» походить від латинського «traditio» – передача, вручення. Поняття передачі, спадкоємності, яке лежить в основі більшості визначень, підкреслює зв'язок, послідовність, неперервність (рос.: «преемственность», англ.: «continuity, succession»), тому в соціокультурному значенні традицію переважно розуміють як зв'язок поколінь, що так чи інакше передбачає передачу в часі, поєднану з власне «врученням». Е. Шилз, підкреслюючи часовий аспект традиції, зауважує: «Повторюваність у часі сама собою не є вирішальним критерієм традиційних уявлень або дій. Традиція утверджується через міжчасову *спадкоємність уявлень*. Спадкоємність означає передачу спадщини. Передачі підлягають не дії, а лише їх зразки, норми та принципи легітимності» [180, с. 242]. І. Полонская також виокремлює

спадкоємність як ключовий аспект змісту поняття «традиції», яку вона розуміє як те, що «передано кимось зовні» і безпосередньо не належить індивіду [121, с.17].

Широта використання терміну «традиція» сприяє його певній розмитості та узагальненості. Про пов'язані з цим труднощі у її визначенні, зокрема, говорять І. Полонская [121, с.17] та Є. Сергодєєва [132]. Відомий дослідник традиції, антрополог Ш. Ейзенштадт зазначає, що «у різноманітних дослідженнях (а інколи в роботах одного і того ж ученого) "традиція" означає багато різних аспектів соціальної структури, поведінки індивідів, вірувань та культурних уявлень. Це поняття також означає і способи легітимації соціополітичного порядку, і загальні способи сприйняття соціальної та культурної реальності, і принципи побудови великих соціальних та політичних систем» [184, с. 237]. Також він вказує на суперечності значень «традиції», прийнятих у наукових працях: «Одне значення тісно ув'язувалось з такими висловами, як "велика традиція" або "динаміка традицій", і в них виділялись рухливість і творче начало як важливі компоненти традиції. Інше значення тісно пов'язувалось із звичними застосуваннями, які відносились до звичок, звичаїв, відсутності змін, того, що є статичним, сприймається як щось "дане"» [184, с. 238]. Щодо сталості поняття традиції, варто зауважити, що група дослідників на чолі з Е. Гобсбаумом та Т. Рейнджером поставила під сумнів навіть природність і тривалість традицій. Виданий ними науковий збірник під назвою «Винайдення традиції» став важливим кроком до зміни розуміння цього явища [22]. Е. Гобсбаум вважає багато традицій винайденими і не такими давніми, як здається на перший погляд [35, с. 12–13]. Такі традиції, на його думку, використовують для культивування певних цінностей [35, с. 13].

Дослідники також критикують і звичний до останнього часу підхід до «традиції» як протиставлення «сучасності». Наприклад, Ш. Ейзенштадт вважає, що цей принцип протиставлення, який «є цілком коректним в належних рамках, породив дуже суперечливе розуміння відносин між сучасними та традиційними елементами в процесі розвитку життєздатного сучасного суспільства.

Відповідно до цього розуміння, постійний розвиток та модернізація в різних інституційних сферах залежать від міри руйнування всіх традиційних елементів або рівнозначні такому руйнуванню» [184, с. 239]. Він вважає хибним уявлення про те, що «чим менший вплив традицій, тим суспільство сучасніше, а значить, тим більш воно здатне справлятися з новими проблемами й новими соціальними силами та розвивати свою інституційну структуру» [184, с. 239]. Також автор говорить про звичний для багатьох дослідників розгляд традиції у протиставленні з «модернізацією». «Модернізацію» до цього розуміли як заперечення традиції, і Ш. Ейзенштадт стверджує, що вона «може бути проведена при опорі на деякі елементи традиційної регуляції, які відповідають її спрямованості» [184, с. 238], а не виключає другу. Є. Сергодєєва також звертає увагу на пару «традиція-модернізація» та вважає, що в межах сучасних підходів: «Модернізація не відміняє традицію, а поступово реформує її, традиція, в свою чергу, не блокує модернізацію, а обмежує її, пристосовуючи до існуючих відносин, і повільно пристосовується сама» [132]. І хоча тут ідеться передовсім про суспільство, соціальний (соціокультурний) зміст поняття, це також можна пов’язати з культурно-мистецькими явищами, з певними корекціями та уточненнями, наприклад, тим, що у мистецтвознавстві говорять передовсім про «модерн» як протиставлення традиції, пізніше – «авангард», але також про «сучасність» і «новаторство» або «новації» («новаційність», інколи – «новативність»). Також потрібно враховувати специфіку мистецтва і творчого процесу, де велике значення має особистий внесок митця, його творча індивідуальність. Крім цього мистецькі явища будуть швидше результатом, відображенням суспільних процесів, ніж прямою їх аналогією.

І. Полонская узагальнює і систематизує підходи до традиції у працях найвагоміших дослідників цієї теми [121]. Вона виділяє дві основних методологічних парадигми у вивченні традиції – «об’єктивістську (онтолого-натуралістичну)» та «конструктивістську» [121, с. 11]. Першу вона характеризує як статичне розуміння традиції як чогось незмінного та її

протиставлення змінам, новаціям, модернізації, вказуючи на те, що натуралістична або онтологічна парадигма звертається до ідей, розвинутих в класичній соціології – працях К. Манхейма, М. Вебера, Е. Дюркгейма, Ф. Тенніса, які розглядали традицію та традиційне «в ракурсі дихотомічного протиставлення індустріальному типу суспільства та раціональному типу організації влади» [121, с. 5]. Вона також, як і Ш. Ейзенштадт [в її транскрипції Ш. Айзенштадт] критикує такий підхід і вважає, що «в теперішній час дихотомічний підхід до традиції та пов'язані з ним теорії модернізації вважаються неадекватними, такими, які потребують поправок» [121, с. 5], і це, на її думку, цілком обґрунтовано в роботах цілого ряду дослідників, зокрема Ш. Айзенштадта, Л. Рудольфа та С. Рудольф, М. Сінгера, Д. Тіппса та інших. «Натуралістична» парадигма, за словами І. Полонской, побудована на підходах, «які базуються на уявленні про певну незмінну (або відносно незмінну) змістовну культурну спадщину, яка становить основу соціокультурної макроідентичності, в міжгенераційній передачі котрої і полягає традиція» [121, с. 5]. І навпаки, відповідно до другого, «конструктивістського» підходу, «традиція являє собою нескінченно мінливу динамічну реальність, яку створюють культурні та політичні еліти поколінь, які живуть. В конструктивістському розумінні традиція повністю позбавлена незмінного ядра, яке можна визначити» [121, с. 5]. Це пов'язано з тим, що, за словами дослідниці, «з точки зору конструктивізму соціальний факт являє собою дещо невизначене, процесуальне, таке, що перебуває у постійній зміні; його об'єктивність під великим питанням» [121, с. 20]. «Конструктивістський» підхід базується на визнанні неможливості цілковитої об'єктивності традиції, адже «в некласичному інтелектуальному контексті поняття традиції фактично втрачає об'єктивний зміст, і правомірність використання його без поправки на його відносність опиняється під сумнівом» [121, с. 19]. Г. Ілларіонов, поділяючи та продовжуючи погляди І. Полонской, констатує відсутність єдиної концепції традиції, яка б розв'язувала суперечність між конструктивізмом та об'єктивізмом [58, с.21–22].

Отже, звичне протиставлення «традиційне-сучасне» (або «традиційне-інноваційне», «традиція-модернізація» чи в інших варіантах з використанням синоніму новаційного, новаторського чи сучасного), за допомогою якого найчастіше розглядають традицію та традиційне, як зазначає І. Полонская, характерне для класичної наукової школи: «на основі класичної парадигми та підходу, який походить від натуралістичного, можливий лише один тип визначення традиції – це визначення, яке розмежовує та протиставляє традиційну частину культури та її інноваційну частину. У визначеннях такого типу традиційне вважається незмінним, а традиція розуміється як передача цих практично незмінних моделей та культурних характеристик у часі. При цьому часова неперервність соціокультурного відтворення розглядається як основа соціальної та культурної ідентичності» [121, с. 19–20]. Саме уявлення про традиційне і сучасне (або «інноваційне») як незмінні та чітко розмежовані протилежності, на думку автора, є основною проблемою цього підходу, адже, за її словами, «в живій культурі практично неможливо провести грань між традиційним та інноваційним». Це пов’язано з динамікою соціальних процесів та суб’єктивністю їх інтерпретування: «В установленні цієї дистинкції бере участь спостерігач, який сам залучений до соціальної взаємодії, і тому тут тісні класичні уявлення про об’єктивність: власне поняття «традиційне» та «нове», «традиція» та «новація» мають швидше суб’єктивний, інтерпретативний, ніж описуючий, об’єктивний характер: мінливість та невизначеність явищ культури як соціальних фактів означає постійне оновлення того соціокультурного змісту, який, проте, продовжує інтерпретуватись як традиційне. Таким чином, поняття традиції значною мірою пов’язане з інтерпретативною дистинкцією і в цьому контексті стає умовним» [121, с. 18–19]. Як бачимо, якщо відійти від статичного розуміння традиції, прийнятого в класичному підході, взаємодія традиції та новації виявляється складною та неоднозначною.

Є. Сергодєєва також виділяє два підходи до розуміння традиції в історії філософії. Перший з них, за її словами, «сформульований в рамках натуралістичної (морфологічної) культурології та висуває розуміння традиції як

сукупності тез, які приймають наступні покоління або у чистому вигляді, або в інтелектуальній обробці» [132]. Також, на її думку, існує герменевтичний та феноменологічний підхід до вивчення традицій, де традицію розуміють як «передсудження» [рос.: «предрассудок»] або «певний зразок, за нормами якого формується стиль мислення і поведінки» [132]. З цієї точки зору «традиція означає вміння працювати з символами, які виникли в соціокультурному просторі та отримали стабільний зміст. Це, у свою чергу, дозволяє зв'язати традицію з мовою» [132]. Вона пояснює цей зв'язок так: «Якщо розглядати традицію як спосіб встановлення комунікації, то її різні види – предметні, нормативні, ціннісні або ідейні – завжди реалізуються в певних мовних структурах», і зазначає, що «головний акцент тут ставиться не на змісті, який може бути нейтральним, а на самому мотивуванні до передачі» [132]. Завдяки такому підходу, традиція «не означає елімінації індивідуальності та орієнтації на стереотипічність поведінки» [132]. Продовжуючи думки Є. Сергодєєвої, треба сказати, що таке формування мислення символами або уміння комунікувати за допомогою художніх засобів у музиці – один з суттєвих аспектів діяльності композитора. І коли навіть музична мова змінюється радикально, у його творах будуть залишатися структури, які дозволяють розуміти звукові явища як музику, і музику певного типу або певної традиції. Причиною для цього є необхідність підтримувати комунікативну функцію музики в умовах певної культури. Саме завдяки такому зв'язку новаційна творчість композиторів з часом займає місце в історії як етап розвитку, а також має можливість звучати в одних концертних залах з творами минулих епох. При цьому вони сприймаються як приналежні до однієї «великої» традиції, однієї музичної культури.

У цьому контексті ми не можемо не згадати Г.-Ґ. Ґадамера. У праці «Актуальність прекрасного» він порушує проблеми, пов'язані з кардинальним оновленням мистецтва у XX столітті та його конфліктом з традицією. Він виходить з історично цілісного розуміння мистецтва. За його словами, «розмірковувати на цю тему можна лише тоді, коли єдиним горизонтом

охоплене як велике мистецтво минулого, художня традиція, так і мистецтво сучасності – і не лише яке протистоїть традиції, але яке й саме черпає в ній енергію. Початковий посил полягає в тому, що і те й інше повинно розумітись як складова частина єдиного цілого, як явище мистецтва. І не лише в тому сенсі, що сучасний художник в принципі не здатний творити без заглиблення в мову традиції, і не в тому сенсі, що той, хто сприймає мистецтво одночасно ніби перебуває і в минулому і в теперішньому», на його думку, «наше повсякденне життя являє собою невпинний рух через одночасність минулого та майбутнього» [26, с. 273]. Причому Ґадамер підкреслює роль пам'яті у поєднанні минулого та сучасного у духовній діяльності: «Сутність того, що ми називаємо «духом», полягає в самій здатності просуватися вперед, утримуючи цей горизонт відкритого майбутнього та неповторного минулого. Мнемозіна, муза пам'яті, муза спогаду, який оволодіває, що царить там, одночасно і муза духовної свободи» [26, с. 273].

Така єдність, за Ґадамером, забезпечується «історичною свідомістю», яка притаманна сучасній людині: «Історична свідомість не якась особлива науково або світоглядно обумовлена методична позиція, а спосіб налаштовування почуттів на духовність, який з самого початку визначає наше бачення та наше сприйняття мистецтва» [26, с. 275]. Філософ вважає «історичність» (орієнтацію на традицію) та «прогресивність» (претензія на радикальну новизну) ілюзіями, а істину бачить у «одночасності минулого та сучасного» [26, с. 315]. За його словами, існує зв'язок не лише між «художньою формою минулого» та «її сьогоднішнім руйнуванням», але, художні твори минулого так, як і новостворені присутні в нашому сьогоденні: «я стверджую, що великі художні досягнення різними шляхами сходять до споживацького світу і беруть участь в естетизації середовища. І не лише сходять, але і розповсюджуються, але і розбираються, забезпечуючи таким чином відому стильову єдність перетворюваного людиною світу» [26, с. 274]. І це дуже важливе спостереження, адже таким чином минуле через твори, які належать традиції, перебуває з нами постійно, і, відповідно, впливає на митця не лише на стадії

навчання, але і пізніше, через соціальне середовище, так само як впливає і на людину, яка сприймає мистецтво. Подібні міркування є також у Ю. Лотмана [84, с. 201–202] та будуть розглянуті пізніше (у розділі «Культурна пам'ять). В результаті, як зазначає Г.-Ґ. Ґадамер, не дивно, що «у процесі створення твору митець долає напругу, яка виникає між очікуваннями, що йдуть від традиції, та новими звичками, які вводить він сам» [26, с. 274]. У цьому контексті показовою є постать Е. Вареза, який мав справу з музикою минулого протягом всього життя, як слухач, як студент, як диригент. Відомо, що він цікавився і вивчав старовинну поліфонічну музику, виконував її як керівник хору, а його ранні твори, за свідченнями очевидців, написані у стилі, близькому до К. Дебюсі та пізніх романтиків. А напруга між традицією та новаціями, про яку говорить Ґадамер, яскраво проявилась на початку XX століття, і переживалась у той час усіма композиторами та й загалом учасниками художнього процесу, у тому числі й Е. Варезом і, очевидно, навіть заохочувала його експериментальні та радикальні пошуки. Традиція була об'єктом критики, необхідним для процесу змін, як базове знання і як джерело напруги, необхідної для росту нового, як основу пам'яті та «історичної свідомості», які й забезпечують в результаті історичну цілісність мистецтва.

М. Северинова продовжує ще один напрямок у дослідженні традиції, започаткований у психоаналізі, зокрема у працях К. Юнга. Дослідниця розглядає світоглядний аспект традицій у композиторській творчості («художньо-світоглядні традиції»), вважаючи їх «невід'ємною частиною будь-якого світогляду» [129, с. 51] і вбачає їх джерело в архетипах та міфах. З такої точки зору митець пов'язаний з досвідом минулих поколінь через несвідоме, а саме: «Художньо-світоглядні традиції потенційно несуть у собі колективно несвідому сутність. <…> архетипи К. Юнга виступають як історично сформовані першообрази, виявлені в міфі, і будь-який твір художника несе у собі "оригінал первісного образу"» [129, с. 52]. У зв'язку з цим, «художньо-світоглядні традиції виступають як символи колективної ідентичності, посилюють почуття спільності, приналежності до однієї нації, співтовариства»

[129, с. 63]. Таким чином, бачимо тут трактування традиції через концепцію архетипів та колективного несвідомого К. Юнга. Цей підхід показує зв'язок творчого індивідууму з колективом, суспільством та його культурними нормами, ідеалами та ін. на рівні першопочатків, у процесі формування основних психологічних та культурних особливостей митця, адже, за словами М. Северинової, «художньо-світоглядні традиції є свого роду умовою для створення особистістю вищого ідеалу і стають передумовами для подальшої діяльності особистості» [129, с. 47].

Також ряд дослідників розглядають традицію у процесуальному аспекті культуротворення, через концепцію «культурної динаміки». Цього підходу дотримується, зокрема, В. Земсков [50], який розглядає проблему традиції через тріаду «традиційне-архаїчне-модерне», які у своїй взаємодії породжують дисбаланс у культурі, що і створює «культурну динаміку». Автор називає «традиційне», разом з «архаїчним» та «модерним», «елементами культури» [50, с. 85]. Тут поняття «традиції» та «культури» тісно взаємопов'язані.

Вивчення механізмів динаміки культури спираються на дослідження Ю. Лотмана. Він говорив про «поступові» та «вибухові» процеси або «перервне» та «неперервне» в культурі у своїй роботі «Культура и взрыв» [83]. Ці процеси, за словами Ю. Лотмана, можуть не лише змінювати один одного в часі, але й існувати одночасно: «Культура як складне ціле складається з пластів різної швидкості розвитку, так що будь-який її синхронний зріз виявляє одночасну присутність різних її стадій. Вибухи в одних пластах можуть поєднуватися з поступовим розвитком в інших» [83, с. 25]. У цьому автор вбачає джерело новаторського та спадкоємного, адже «і поступові, і вибухові процеси в синхронно працюючій структурі виконують важливі функції: одні забезпечують новаторство, інші – спадкоємність» [83, с. 26]. Він звертає увагу також на те, що «в самооцінці сучасників ці тенденції переживаються як ворожі, і боротьба між ними осмислюється в категоріях воєнної битви на знищення» [83, с. 26]. Але вчений вважає такий антагонізм лише суб'єктивною оцінкою, адже насправді, за Ю. Лотманом, це «дві сторони єдиного,

пов’язаного механізму, його синхронної структури. Агресивність однієї з них не заглушає, а стимулює розвиток протилежної» [83, с. 26].

Дослідник фольклору К. Чистов також пов’язує традицію з культурою, розуміючи її як форму передачі та й загалом існування останньої. На його думку, «термін “культура” означає сам феномен, а “традиція” – механізм його формування, трансмісії та функціонування» [174, с.106]. Розрізняючи таким чином ці два поняття, він вважає, що «традиція – це мережа (система) зв’язків теперішнього з минулим. За допомогою цієї мережі здійснюється відбір, стереотипізація досвіду та передача стереотипів, які потім знову відтворюються» [174, с.106]. Також наголошують на особливій ролі традиції для існування культури А. Лесовиченко та А. Прибиткова. Автори бачать першу як спосіб забезпечення стабільності в культурі, що, на їхню думку, «здійснюється за допомогою культурної традиції, яка накопичує та передає досвід людства в історії, де кожне наступне покоління може втілити минулий досвід у своїй діяльності, опираючись на нього» [78, с. 2]. Також вони пов’язують традицію з пам’яттю, зазначаючи, що «традиції виступають в ролі історичної пам’яті, будучи необхідною умовою для існування та розвитку культури» [78, с. 2]. Далі ми будемо детальніше розглядати поняття «культурної пам’яті», яке набуло популярності та актуальності в останні десятиліття, і в багатьох аспектах перетинається з поняттям «традиції».

Говорячи про близькість понять «культури» і «традиції», слід згадати широко цитовані в науковій та науково-методичній літературі «Фундаментальні характеристики культури» Джорджа П. Мердока [101]. Серед характеристик, спільних для всіх культур, він, зокрема, визначає такі:

1) культурі навчаються: «Культура не інстинктивна, не є чимось вродженим і не передається біологічно. Вона складається із звичок, тобто таких способів реагування, які набуваються кожним індивідом за допомогою навчання від народження і протягом всього його життя»;
2) її передають від покоління до покоління;

3) соціальність культури: культурні звички «розділяються людьми, які живуть в організованих колективах, або суспільствах, і зберігають свою відносну однаковість під дією соціальних факторів. Одне слово, це групові звички. Звички, загальні для членів соціальної групи, утворюють культуру цієї групи»;
4) «ідеаційність культури»: «Групові звички, які складають культуру, значною мірою концептуалізовані (або вербалізовані) як ідеальні норми або патерни поведінки» [101, с. 49–51].

Усі перераховані ознаки можна віднести і до традиції. Адже їй навчаються, передають від покоління до покоління як групові норми. Таким чином, традиція принаймні має спільні риси з культурою, а тим більше, коли ми розглядаємо мистецьку традицію, вона пов’язана з тією стороною культури, яку можна описати як спадкову, яка передається, «пам’ятається» групою. Тобто традиція може трактуватися як певний аспект або «елемент» культури. Так, як ми вже згадували, розглядають традицію у рамках понять «динаміки культури» [50].

Щодо диференціації понять культури та традиції (або їх ототожнення), Г. Ґлассі (H. Glassie) констатує їх подібність у сенсі спрямованості на збереження спільноти людей, а саме: «… культура і традиції однакові в тому, що вони побудовані індивідуумами, і тому вони побудовані по-різному людьми, які, внаслідок взаємодії в різних середовищах, розвивають шляхи, які, поділяючись залежно від ступеня взаєморозуміння, служать для їх зближення, відрізняючи від інших» [191, с. 398-399]. Разом з тим, дослідник розділяє ці терміни за часовим принципом: «Традиція – це часове (temporal) поняття (концепт, – concept), яке за своєю суттю зв’язане з минулим, майбутнім, з історією. Культура охоплює синхронний стан справ» [191, с. 399]. І в цьому сенсі культура, на його думку, «протистоїть часові» [191, с. 399]. В суперечці між поняттями, які в даному контексті мають близьке значення, Ґлассі віддає перевагу «традиції»: «Хоча вони наближаються до синонімії, культура та традиції залишаються відмінними з причин, які зробили культуру сучасним

терміном, коли традиція здавалася застарілою, і це робить традицію, незважаючи на її недоброзичливців, більш підходящою для використання сьогодні» [191, с. 399].

Таким чином, традиція і традиційне можуть розглядатися як елементи динамічних процесів у культурі. І навіть більше, деякі дослідники розглядають динаміку культурної пам'яті [36]. Саме поняттю культурної пам'яті як одній з форм дослідження традиційного присвячений окремий підрозділ нашої роботи. Культурна пам'ять, у свою чергу, поєднує поняття культури та традиції через коммеморативні процеси, через проблему збереження та відтворення (пригадування).

Так чи інакше традиційні елементи, які ми будемо розглядати у музичному творі, – це наслідок соціальної взаємодії, в яку включені різні соціальні інституції, локальні традиції, звичаї, різні форми культурної пам'яті, значення яких у формуванні митця ми навіть не помічаємо або не надаємо їм належного значення. До прикладу, багато уявлень, навичок, стереотипів пов'язані з навчанням чи вихованням (формуванням уявлень митця) у тій чи іншій формі – чи у рамках навчальних інституцій чи поза ними.

Власне поняття про музику та музичний твір формується під впливом багатьох факторів, пов'язаних з соціальною взаємодією та засвоєнням шаблонів, нормативних закономірностей та правил. Серед таких факторів: безпосередньо навчання музиці загалом, теорії музики та композиції зокрема (передача знань у навчальних інституціях та від учителя до учня поза ними), прослуховування музики, включення композитора до традиції її аналізування, традиції концертного виконання та сприйняття музики, засвоєння писемної традиції, яка включає нотування та виконання творів по нотах та ін.. Карл Поппер у розділі своєї праці під назвою «На шляху до раціональної теорії традиції» [122, с. 208–233], викладає свої спостереження з приводу наукової традиції, але ці загальні міркування можна застосувати і до музики: «З точки зору кількості та якості найбільш важливим джерелом нашого знання, якщо не враховувати вродженого знання, є традиція. Більшу частину того, що ми

знаємо, ми засвоїли завдяки прикладам, розповідям, завдяки читанню книг, навчаючись критикувати, сприймати критику та шанувати істину» [122, с. 54]. Якщо розуміти традицію широко та вбачати її у більшості прийнятих суспільством способах передачі знань, врахувати схильність суспільства до стабільності, яку дають традиції на різних рівнях, справедливими будуть слова К. Поппера: «Я не вважаю, що ми моли б коли-небудь повністю звільнитися від зв'язку з традицією. Так зване звільнення насправді є лише перехід від однієї традиції до іншої» [122, с. 212].

Г.-Ґ. Ґадамер також говорить про авторитетність та відповідний вплив традиції: «Те, що освячене легендою [рос. – преданием] та звичаєм, володіє безіменним авторитетом, і все наше історичне кінечне буття визначається постійним пануванням успадкованого від предків – а не лише зрозумілого на розумних підставах – над нашими вчинками та справами. На цьому засноване всяке виховання, і навіть коли «опікун» по досягненню «опікуваним» повноліття втрачає свої функції й особисте розуміння, особистий вибір заміняє авторитет вихователя, – особистісно-біографічна зрілість жодною мірою не означає, що людина стає сама собі володарем, повністю звільняючись від влади звичаїв та легенди» [27, с. 332]. Звісно, це сказано, очевидно, передовсім про ситуацію в суспільстві, яке називають традиційним, але традиції діють і інших типах суспільного устрою, адже відсутність традиції означає також відсутність еволюції. Зокрема, К. Поппер, розглядаючи традиції в науці, зазначає: «ми прагнемо прогресу, а це означає, що ми мусимо опиратися на своїх попередників. Ми маємо продовжити певну традицію» [122, с. 222]. У цьому ж аспекті він говорить про пізнання і, з тієї ж причини, приходить до висновку, що «без традиції пізнання виявилось би неможливим» [122, с. 54], адже пізнання (в історичному ракурсі) передбачає певну передачу не лише безпосереднього досвіду, але і більш тривалого, процесу, який забезпечує послідовність накопичення знань. У сфері мистецтва говорити про пряму еволюцію і послідовне накопичення знань можна лише з певними застереженнями, але такий історичний ракурс також дає йому певну глибину.

Хоча з точки зору техніки, способів роботи з матеріалом, загальних принципів, відсутність спадкоємності означала б примітивізацію і неможливість як стильового, так і технічного розмаїття, адже будь-який стиль, художня мова має забезпечуватись конкретними методами та техніками, які спираються на попередні досягнення і використовують їх якщо не еволюційним шляхом, то як предмет для критики та переосмислення, як необхідний загальний досвід. Якщо ми говоримо про музику, будь-яка її сторона, яка підлягає раціональному осмисленню, має свою історію і базується на досвіді багатьох поколінь, хоча це може бути й не очевидним при першому наближенні. У випадках радикального ставлення цей історичний досвід використовується як об'єкт заперечення. Проте і тут часто існують непомітні зв'язки з більш ранніми етапами розвитку музики, з елементами мислення, характерними для композиторів минулого.

Отже, традиція є необхідною для будь-якої послідовності, культурної спадкоємності, незалежно від форми, для будь-чого, що потребує продовження, а також для змін, адже вони існують лише через можливість взаємодії з традицією. Традиція потрібна навіть для її заперечення, і лише в такому разі, за словами Г. Ґлассі, вона виступає як протилежність новаціям: «Зміни та традиції, як правило, пов'язані в заголовках чатів і розділів, як антоніми. Але традиція – це протилежність лише одному виду змін: тому, в якому розрив настільки повний, що нове не можна сприймати як інноваційну адаптацію старого» [191, с. 395]. Саме про такий радикальний підхід до оновлення слід говорити у зв'язку з творчістю Е. Вареза, причому це була свідома позиція, що підтверджується численними висловлюваннями композитора. Разом з тим, якщо детальніше розглянути його твори, можна побачити, що цей свідомий розрив не є абсолютним і повним. Багато невидимих, на перший погляд, зв'язків поєднують творчість Е. Вареза з музикою минулого, виявляють у ньому тип мислення, який сягає корінням у європейську музичну традицію. І така неоднозначність у творчості Е. Вареза може бути пояснена його місцем в історії, особливістю часу, в якому він працював.

У зв’язку з цим, окремо слід розглянути проблему традиційного у переломні моменти історії, у часи революційних змін, які, зокрема, відбувались на початку XX століття. І. Полонская вказує на відмінність ситуації, у якій опинилась традиція у модерному суспільстві: «Структура соціокультурного відтворення модерного типу передбачає можливість довільно конституювати момент «нового початку історії», розриву «історії» та «передісторії», який маркує кінець неавтентичної та початок автентичної, узгодженої з вимогами раціональності історії, що визначає «катастрофічний» характер динаміки відтворення, невідворотність культурних розривів та криз» [121, с. 15]. Цими рисами, описаними дослідницею, можна пояснити відчуття «переломності моменту», в якому, судячи з висловлювань композитора та його сучасників, жив і Е. Варез. Ю. Лотман у семіотичному дослідженні «Культура и взрыв» оперує поняттям «вибуху», який відбувається у процесі динаміки культури [83]. Він протиставляє «вибух» неперервному, поступовому, передбачуваному розвитку. Дослідник характеризує «момент вибуху» як «момент непередбачуваності». При цьому він зазначає: «Кожного разу, коли ми говоримо про непередбачуваність, ми маємо на увазі певний набір рівноймовірних можливостей, з яких реалізується лише одна» [83, с. 190].

Такий момент припадає і на період найбільшої творчої активності Едгара Вареза. Це початок (20-ті – 30-ті роки) XX століття, коли відбувалася зміна епох у мистецтві, зокрема музиці. Ось як характеризує особливості діяльності митця у моменти перелому світогляду, певної невизначеності, культурного «вибуху», часи, подібні до тих, у які працював Е. Варез, М. Северинова: «При радикальній зміні часів проблема традицій і новаторства безпосередньо пов’язана з парадигмальною зміною світогляду, що у першу чергу відчувають і навіть передбачають люди творчих професій: художники, поети, музиканти. Найголовніше, що об'єднує усіх людей творчості навіть через сто років – це підвищене відчуття свого творчого "Я" у світі, що оточує їх; розуміння художником світу і свого "Я", коли все, що відбувається у світі викликає потребу затвердити свою індивідуальність» [129, с. 46–47].

В. Земсков навпаки, підкреслює значення архаїчного, що, до речі, також може бути пов'язане з теорією архетипів, яку використовує М. Северинова, а ще може бути трактоване в рамках концепції культурної пам'яті. Він розглядає традиційне у взаємодії з модерним та архаїчним. Для нього це «пласти культури», які у своїх відносинах, утворюючи дисбаланс, стають основою «культурної динаміки». Він відходить від звичної опозиції «традиційне-модерне» на користь названої тріади: «Зазвичай така динаміка описується як *опозитарна* розчленованість традиційного та модерного пластів культури. Насправді, виходячи з описаної тріадичної системності, її слід представляти в *трихотомічній* опозитарності архаїчного, традиційного та модерного. Така схема повніше виражає реальну кризову динаміку» [50, с. 87]. Ідеться про культурну динаміку саме у моменти криз і переходів, коли і виникає описуваний автором дисбаланс у культурі. В. Земсков зазначає, що в моменти переходу «порушення системи взаємних стримувань і компромісів в результаті кризи традиційної нормативності та відповідної «картини світу» під натиском модерного проявляється в різкій поляризації опозитарних відносин», і в той же час відбувається «активізація архаїчних пластів» [50, с. 83]. За його словами, «модерне, будучи в опозиції до традиційного як головної перешкоди на шляху до свого утвердження, апелює «через його голову» до архаїчного пласту культури як цілого та до архаїчних елементів у традиційному. Тобто *саме модерне пробуджує архаїку*» [50, с. 83].

Архаїчне В. Земсков пов’язує первинним: «Архаїчне, у формі сучасної архаїки або у вигляді універсального тезаурусу праформ і культурних архетипів, – не «склад», не пасивне сховище, але динамічна, жива, маса, яка «дихає», завжди готова активізуватись під дією імпульсів, які виходять від традиційного або модерного» [50, с. 82]. Тут треба зауважити, що оскільки за таким визначенням архаїчне належить до «праформ», то воно також має бути пов’язаним з культурною пам’яттю, яка, за Я. Ассманом, звертається до джерел групи і є для неї «обґрунтовувальним спогадом» [11, с. 54]. Адже у цьому аспекті міркування В. Земскова багато в чому перетинається з описом

властивостей та функцій культурної пам’яті, яка актуалізує важливі, об’єднувальні спогади у сучасності, звертаючись до початку існування певної спільноти.

Окрім цього В. Земсков описує традиційне як інновацію, перетворену в норму, і зазначає, що «традиційне – це інновації минулого, які виникли з архаїки і стали з часом факторами нормативними, стабілізуючими, які «тримають» систему» [50, с. 82]. Схожа думка, за винятком пов’язаності інновацій з архаїкою, висловлювалась багатьма теоретиками і митцями та демонструє значення нового для розвитку в межах спадкоємності. Проте залучення архаїчного пласта означає потрапляння у фокус уваги глибших зв’язків з минулим, які впливають навіть на оновлюючий елемент.

Пізніше ми ще розглянемо, як вказані особливості епохи «перелому» проявились у діяльності Едгара Вареза. Адже, з одного боку, він свідомо проявляв власне «Я», свою творчу індивідуальність на противагу загальному і усталеному, а з іншого – не обійшлось без впливу попередніх, традиційних та «архаїчних» пластів музичної культури та елементів, які «виринають» у його творах з глибин «культурної пам’яті» (їй також присвячений окремий підрозділ роботи).

1.3. «Креативне» як поняття та його дефініції

Для дослідження музичних творів (як і загалом творів мистецтва) в аспекті зв’язків з «традицією» виникає необхідність введення поняття, яке б означало інші, іноді протилежні «традиційному» начала: властивості твору, або творчості композитора загалом, відповідати на виклики часу, актуалізуватися у ньому та демонструвати унікальні риси, а також створювати ефект відкриття, розвитку, а інколи провісництва майбутніх змін і досягнень.

Зазвичай у мистецтвознавчих та музикознавчих працях на противагу «традиції» або «традиційному» застосовуються поняття «новаторство» або «сучасність» [52; 54; 56; 123; 149; 156]. Відповідно, якщо говорити про прояви у музичному творі, – «традиційне-новаторське», «традиційне-сучасне». Слід

зазначити, що обидва ці поняття не є антиномією до «традиції», а протиставляються їй лише в окремих випадках. Адже «новація», «новаторство» чи «сучасність» («сучасне») часто є способом адаптації традиції, тобто механізмом продовження її існування, а значить – фактором її збереження та еволюції. Хоча його можна трактувати і як радикальне її оновлення – аж до заперечення багатьох традиційних елементів чи традиції загалом. Окрім того ці поняття певною мірою умовні, а тому придатні до застосування переважно у випадку статичного розуміння традиції, коли можна знехтувати багатьма її динамічними аспектами та звести дослідження до протиставлення старого і нового. У такому випадку саме протиставлення є природним і очевидним, але, водночас, не дає достатньої інформації для дослідника, не дозволяє виявити всю глибину та багатомірність взаємодії з традицією та з'ясувати важливі аспекти такої взаємодії, пов'язані, зокрема, з особливостями творчого методу композитора. Недостатня чіткість та обмеженість понятійно-термінологічного апарату у дослідженні традиційних явищ у музиці спонукала багатьох сучасних музикознавців удосконалювати його, змінювати, розширювати та доповнювати.

Особливо актуальним став пошук нових термінологічних визначень у дослідженні цієї проблеми у зв'язку з музикою XX століття, яка ставить під сумнів статичне та однозначне розуміння традиції та спадкоємних зв'язків, що потребує врахування радикальних оновлень музичної мови та засобів виразності, індивідуалізації композиторських систем, зростання значення «винаходу» в музиці, пов'язаного з свідомою установкою на високу креативність мислення композитора. У зв'язку з цим останніми десятиліттями у музикознавчих дослідженнях з'явилися нові, актуальні для сучасної музики підходи до вивчення традиційного та новаційного в композиторській творчості.

Один з дослідників цієї тематики А. Соколов [136] послуговується звичними поняттями «традиції» (у множині) та «новаторство», будуючи свої міркування на основі теорії художнього канону А. Лосєва [81]. Він намагається екстраполювати цей підхід у контексті досліджень музики XX століття. Наприклад, він розглядає новітню музику як ряд градацій від «жорсткого»

канону до новаторства як «безапеляційно декларованого негативізму» [136, с. 7], для певних напрямків пропонує розуміти новаторство як «гру з традицією», включаючи інтертекстуальність [136, с. 8], а також вводить додаткове поняття «феномен художнього договорювання» [136, с. 9] як форму особливого зв'язку з традицією. В результаті традиція в різних проявах стає відправним пунктом, ініціює формування новаторства, яке або заперечує її («негативізм»), або певним чином продовжує, вступаючи з нею в діалог або «договорюючи» її.

Також на концепцію А. Лосєва спирається В. Холопова [170]. «Канону» вона пропонує протиставляти «евристику», яка означає відкриття, винахід – явища, характерні для творчості XX століття [170, с. 78–111]. Цей термін наближує розуміння мистецької творчості до наукової, пов'язує її з техніками композиції – важливим акцентом у композиторській творчості цього часу, а також демонструє значущість ролі творчої фантазії митця.

Радикальність перетворень у музиці – ще один фактор, який ми маємо враховувати, досліджуючи творчість композиторів епохи, до якої належить Е. Варез. Ю. Холопов звертає увагу на швидкість змін у музичному мисленні XX століття, вважає, що музика цього періоду є «грандіозним катаклізмом, який потрясає самі основи традиційного музичного мислення» [167, с. 52]. В іншій своїй роботі дослідник, звертаючись до музики композиторів XX століття, говорить про «перелом» і «вибух», радикальне оновлення музичної естетики [168]. Аналогічні поняття застосовує і Ю. Лотман щодо культурних явищ загалом [83].

Ю. Холопов також оперує терміном «новаторство», однак зазначає його «нормативність» у музиці XX століття, його величину й значущість, фактично тотальність, яка означає «перелом», стає катаклізмом і спричиняє кризу [167, с. 53], адже «нове в європейській сучасній музиці, особливо другої половини століття, показує не просто подальший розвиток старих традицій, а вихід за їхні межі» [167, с. 54]. У зв'язку з цим, він навіть розділяє новаторство на «традиційне», «метатрадиційне» та «екстремістське» за ступенем радикальності

його спрямування [167, с. 54]. В результаті такого трактування виникає парадокс, коли новаторство можна назвати «традиційним». Цього можна уникнути, якщо розглядати «новаторство», «новаційність» та подібні терміни, залежно від характеру взаємодії з традицією, а саме: або її елементом (у випадку її розвитку), або протиставленням їй (у випадку виходу за її межі або радикального стрибка, що призводить до «перелому»). Про це, як уже зазначалося, зокрема, пише Г. Ґлассі [191, с. 395]. Адже новації не можуть бути «традиційними», проте можуть займати різне місце у творчості композитора і стосуватися різних її сторін. І лише у випадку тотальності оновлень можна говорити про заперечення традиції. Проте слід зазначити, що радикальність оновлення одних елементів музичного мислення, музичної мови композитора може поєднуватися з традиційністю або відносною традиційністю інших, що ми і спостерігаємо у творчості Едгара Вареза. Тому потрібно зосередитися не на загальній характеристиці новаторства чи новаційності, а на тому, як вона стосується творчого методу конкретного композитора та індивідуально втілюється в різних аспектах музичного мислення, мови та музичної організації.

Досліджувана нами творчість Едгара Вареза значною мірою є унікальним поєднанням традиційних підходів з новітніми, сучасними, радикальними та доволі особистісними, індивідуалізованими творчими рішеннями. Це потребує введення та обґрунтування поняття, що максимально відображає специфіку явища, яке ототожнюється з відкриттями та новаціями, що є характерними для епохи з одного боку, а з іншого – демонструє особистісну позицію композитора і є результатом його індивідуальних творчих зусиль. Це дозволить наблизитися до розуміння творчості Е. Вареза в обраному аспекті.

У зв’язку з вищесказаним, у представленому дослідженні творчості Е. Вареза пропонується застосувати поняття ***«креативне»***. Це обумовлено тим, що саме це поняття підкреслює роль творчого начала і вказує на певний тип новації, який відзначається своєю радикальністю в рамках взаємодії з традиційним.

Таким чином, поняття «креативне» дозволяє розглядати результат індивідуальних творчих пошуків композитора, спрямованих на оригінальність, відмінність від традиційного, які відбуваються через заперечення традиції загалом та спробу винайти іншу, нову музичну реальність. Саме ці риси лежать в основі креативного мислення, яке є джерелом відповідних явищ у музичних творах. Тому зіставлення «креативного» з «традиційним» дає можливість продемонструвати унікальність творчості Е. Вареза у контексті музичних процесів XX століття. Ця унікальність полягає, з одного боку, у запереченні європейської музичної традиції і традиційного музичного мислення, а з другого, – у частковому їх збереженні, консервативності і «традиційності» певних підходів до композиції.

У визначенні поняття «креативне» ми спираємось на дослідження Р. Шамаєвої [175; 177; 178] та І. Кишмитової [77], які досліджували «креативність» у музиці, а також на роботи психологів та культурологів. Зазначимо, що дослідниці застосовують поняття «креативність», ми ж, апелюючи до їх концепцій, пропонуємо використання похідного терміну «креативне» – для позначення результату творчих пошуків, який аналітичним шляхом можна виявити у творах Е. Вареза. Креативне, у даному випадку, означає радикальну новацію, реалізовану на рівні музичної організації. У зв'язку з цим ми спираємося на розуміння креативності як результату діяльності, що проявляється у понятті «креативний продукт».

Значення поняття «креативне» походить від більш розповсюдженого і раніше впровадженого в різних галузях теоретичної та прикладної науки терміну «креативність». «Креативність» з'явилась у літературі для позначення творчої здатності або властивості особистості, пов'язаної насамперед з творчим мисленням. Також «креативність» розуміють і широко, як принцип творчої діяльності загалом [74, с. 16, 18–61], і власне творчу діяльність, яку можна розглядати, в тому числі, і з точки зору традиції та інновації [124, с. 31–32]. Прикметник «креативний» початково є синонімом слова «творчий», і в англомовній літературі використовується в цьому сенсі. В українській та

російській мовах він набув окремого смислового відтінку і застосовується як окреме поняття [153; 187]. Останнім часом «креативність» та «креативний» широко використовуються і самостійно, і як складові складніших понять у різних галузях наукової та ненаукової діяльності.

Зокрема, поняття «креативність» широко застосовується у педагогічних науках, адже вона є частиною здібностей, які має за мету розвивати педагогіка. У зв'язку з цим, психологами розроблені методики визначення креативності [46, с. 187–210] та її розвитку у дітей та студентів [46, с. 213].

«Креативний» як прикметник часто з'являється у словосполученнях, які позначають творчі практики у сучасному соціальному та соціально-економічному житті, наприклад «креативні індустрії» як сектор економіки, пов'язаний з індивідуальною творчістю [28; 85; 162]. Це поняття вживається поряд з термінами «творчі» або «культурні індустрії» та відображає поєднання творчої діяльності з бізнесом в умовах сучасної економіки [158].

Також поняття «креативність» використовують у дослідженнях культури та мистецтва. Як приклад можна навести дослідження Г. Драча [44], І. Кишмитової [77], Р. Шамаєвої [178], Л. Штомпель [183], Г. Вижлецова [24]. Застосовують це поняття навіть до культури загалом, як її властивість («креативність культури») [24; 183]. В музичній галузі креативність пов'язують, насамперед, з музичними здібностями і вважають елементом їх структури [137, с. 8, 10]. Креативність як властивість особистості, за словами дослідників-психологів, виступає важливою, навіть визначальною, умовою створення музики та її виконання [137, с. 8, 9].

Поняття «креативність» з'явилось у психології відносно нещодавно у зв'язку з вивченням творчих здібностей та творчого процесу, і перші ґрунтовні роботи, присвячені «креативності» з'явились лише у 50-х роках XX століття [46, с. 185]. Загалом існує багато підходів до вивчення креативності, які не можуть бути об'єднані в одну несуперечливу теорію, про що свідчить аналіз досліджень цього феномену у світовій науці [68]. За словами А. Столетова,

переважно дослідження креативності збігаються лише в одному: її розуміють як здатність до створення нового [140, с. 44–45].

За теорією Дж. Гілфорда, одного з фундаторів досліджень цієї проблеми у психології, креативність пов'язана з дивергентним типом мислення, яке передбачає множинність рішень проблеми, несподіваність результату [46, с. 186]. Детальніше поняття дивергентності в мисленні, за теорією Дж. Гілфорда, розглядають Д. Богоявленская та І. Сусоколова [14], а також С. Абдулаєва [1]. Ідеї Дж. Гілфорда розвинув Е. Торранс (Торренс). На їх основі він розробив методики вимірювання креативного потенціалу та його розвитку [106, с. 36]. М. Роудс розробив модель креативності, яка включає не лише особистість, але і процес, продукт, і середовище (4P (personality, process, product, press – особистість, процес, продукт, середовище)) [106, с. 36], а Е. де Боно пов'язав креативність з якісно новим продуктом, який має певну цінність [106, с. 36].

В одному з провідних напрямків досліджень в психології креативність трактується як синонім творчого мислення [13; 106, с. 37], хоча деякі науковці у своїх нових концепціях розділяють ці поняття [119; 130] і навіть вважають їх поєднання некоректним [119, с. 164]. Проте, різні погляди та дискусії свідчать про актуальність проблеми співвідношення творчості, креативності та мислення у сучасній науці. У зв'язку з цим досі не існує єдиної теорії креативності, а різні підходи до її вивчення розкривають різні сторони цього феномену [106, с. 35, 37–39].

У зв'язку з тим, що спершу цей термін був запроваджений у психології, і більшість досліджень креативності зосереджені у цьому напрямку, часто вона розглядається як властивість особистості. У цьому аспекті креативність у композиторській творчості розглядає П. Сергієнко, яка вважає, що вона проявляється «як особистісна властивість, яка інтегрує інтелектуально-творчу активність, схильність до експериментування, прагнення до новизни, що дозволяє знаходити нетрадиційні шляхи вирішення творчих завдань, здійснювати нестандартні комбінації різних музичних елементів, генерувати

оригінальні художні ідеї, створювати неординарні авторські концепції та реалізовувати їх в музичних творах» [131, с. 12–13].

Р. Шамаєва вважає креативність особливою характеристикою не лише особистості, а і процесу, і середовища, і культурного «продукту», тобто у даному разі – музичного твору. Тут дослідниця використовує вже згадану модель креативності «4П». Тому для неї це і «здатність до творчості особливого порядку, спрямована на створення принципово нового», і *творчість* «особливого масштабу, особливого значення та потенціалу» [178, с. 98]. При цьому вона розглядає креативність як *результат* усіх новаційних процесів, адже, на її думку, у цьому понятті «в центрі уваги виявляється новація як вже позначений факт, явище в культурі, і все, що відбувається в культурі з появою новації» [178, с. 100], і саме в такому значенні креативність може проявлятися у музичному творі. Для зіставлення з «традиційним», ми в моделі креативності також виділяємо, насамперед, продукт творчої діяльності, і, опосередковано, – вплив середовища.

Як уже зазначалося, поняття «креативність» або «креативний акт» часто використовують як синонім творчості або творчого процесу. У такому разі «креативний» є синонімом «творчого» загалом та поєднує і традиційну, нормативну, і новаційну, індивідуальну, унікальну сторони творчості. І. Кишмитова у дослідженні «креативного акту» підкреслює цю його складність: «Природа креативного акту онтологічно парадоксальна, в ньому поєднуються особистісна унікальність та культурна універсальність…» [77, с. 4]. При цьому індивідуальній, особистісній стороні вона протиставляє культуру, яка при такому підході є синонімічною до традиції: «Розуміння культури як системи норм, правил та цінностей, які мають всезагальний [рос.: «всеобщий»] і константний характер, здавалося б, входить в суперечність з розумінням творчості як вираження унікальності» [77, с. 7]. Результатом креативного акту є «креативний продукт», яким, на думку дослідниці, є твір мистецтва. Поняття «креативного продукту», за словами В. Мороз, включає «все нове, оригінальне та наділене цінністю, що відбувається в результаті

креативного мислення або застосування креативних методів, які входять до креативного мислення» [106, с. 39].

При створенні «креативний продукт» повинен включати культурні універсалії, щоб бути «інкультурованим», адже, як стверджує, І. Кишмитова, «якщо оригінальна фантазія не реалізована в культурно значимому продукті, то креативність залишається потенційною» [77, с. 7]. Це кореспондується з думкою А. Столетова, який вважає «креативність» швидше характеристикою або властивістю творчого процесу, а не сам процес та зауважує її вплив на результат цього процесу [140, с. 48]. Таким чином, художній твір для своєї реалізації потребує поєднання традиційного (культурна універсальність) та креативного (унікальність, новаційність). Він також виступає результатом «креативності» і «креативного акту».

Термін «креативне», який означає специфічну складову творчості, що проявляється у креативному продукті, має значення категорії в рамках нашого дослідження. Введення поняття «креативне» пов’язане з необхідністю виявлення новаційних елементів з певними характеристиками на рівні музичного твору і буде застосовуватись для музикознавчого аналізу. Ми, продовжуючи міркування Р. Шамаєвої, розглядаємо «креативне» як особливу, радикальну форму новаційності, спрямовану на відкриття, пошук, оригінальність та пов’язану з евристичністю. Вважаємо за потрібне підкреслити цю сторону поняття, яку Р. Шамаєва визначає як «новаційність особливого рівня, яка претендує на нестандартність, вихід за рамки уявлень, які склались, традицій» [178, с. 100].

Ще одним важливим аспектом поняття «креативне» є вираження індивідуального творчого начала композитора у музичному творі. Адже співставлення індивідуального з колективним, яке представлене у традиції та традиційному, дозволяє виявити ступінь новаційності, її особливості, а також унікальні риси творчості композитора. Наприклад, Т.-С. Еліот у праці «Традиція та індивідуальний талант», виокремлював роль індивідуальності у взаємодії митця з традицією. Він вважав, що лише через розуміння у контексті

традиції творчість митця як вираження його індивідуальності може бути пізнана з достатньою глибиною [185].

У зв'язку з цим, треба виокремити роль індивідуального у понятті «креативного» як такого, що є проявом композиторської особистості. І. Драч вважає «реалізацію "художнього вміння" – свого роду "винахідництво"», або «оригінальність» одним з аспектів вияву композиторської індивідуальності [45, с. 13]. Дослідниця пов'язує зростання значення індивідуальності в музиці з становленням «культури музичного твору», «в основу якої було покладено принцип "фіксації неповторного"», а також появою окремої композиторської спеціалізації, відокремлення її від виконавства [45, с. 14]. Неповторне, оригінальне, спрямоване на різноманітність рішень, їх відмінність від канону та усталеності – все це є основою «креативного», і стало можливим для втілення у музичному творі завдяки зростанню цінності індивідуальності в композиторській творчості та діяльності композитора загалом.

І. Драч вважає роль композиторської індивідуальності винятково важливою для музичної творчості XX століття. Вона називає минуле століття «"композитороцентристською добою"» [45, с. 15], адже саме акцентовані індивідуальні пошуки – від світоглядних до технічних – відіграють значну роль у композиторській творчості цієї епохи. Ми маємо враховувати, що у нашому дослідженні розглядається творчість композитора, який працював у період «вибуху» креативних підходів у мистецтві (або загалом «культурного вибуху», за Ю. Лотманом). Ситуація початку XX століття, в якій опинився Е. Варез, поставила оригінальність та унікальність творчості на одне з чільних місць. Завдяки цьому стали можливими несподівані експерименти та екстраординарні підходи до створення музики. Таким чином, «креативне» є синонімом «творчого», саме індивідуально-творчого, пов'язаного з композиторською індивідуальністю, оригінальністю та унікальністю мислення митця. Водночас, креативність безпосередньо пов'язана з новаційністю. Адже креативне мислення, як і всі перераховані властивості творчості, передбачають запровадження новацій.

Р. Шамаєва розглядає «креативність» як особливий аспект новації, який має творчу природу. Застосування цього поняття не підкреслює зв'язків з традицією так, як вживання терміну «новація», а навпаки – виявляє спрямованість на радикально нове, що призводить «до значимого ефективного перетворення навколишнього середовища» [176, с. 95]. Саме значимість щодо впливу на середовище буде визначальною у характеристиці творчих результатів як «креативного продукту». Підкреслимо важливість того, що Р. Шамаєва вбачає у креативності «творчість у своєму найвищому прояві» [178, с. 95], синонім відкриття і винаходу, радикальної новаційності. Як зазначалося раніше, у цьому сенсі дослідниця пов'язує креативність з евристичністю [178, с. 100].

Як уже зазначалося, схожий термін «евристика» застосовує і В. Холопова [170, с. 78–80, 96–99]. Вона позначає ним форму новаційності, особливо характерну для XX століття, яка протиставляється «канону» як прояву норми і традиційного у музичній творчості. В. Холопова вважає евристику подібною у ряді явищ, серед яких відкриття, винахід, новація, фантазія, творчість та ін. [170, с. 96]. При цьому зазвичай евристикою називають науку або галузь знань, яка вивчає творчу діяльність і все, що пов'язане з відкриттям нового. Також поняття евристики та евристичності застосовують у методології наукових досліджень (наприклад, до математичних та педагогічних методів). В. Холопова трактує «евристику» у межах діалектичного підходу, де протилежністю їй є «канон» [170, с. 78]. Вона часто, користуючись словом «евристика», поруч дає у ролі синоніма слово «творчість» [170, с. 96–97] і зазначає, що «будь-яка творчість евристична» [170, с. 97]. Спираючись на синонімічність понять «творчості» та «евристики», а також «творчості» та «креативності» [178, с. 98], можна вважати, що поняття «креативності» та «евристики» перетинаються тут за своїм змістом, і є проявом творчості. Також вони обидва безпосередньо пов'язані з новаційністю, адже виражають спрямованість на відкриття нового. Зокрема, на думку Р. Шамаєвої, креативність є «змістовим компонентом новації та інновації» [178, с. 101].

Таким чином, поняття творчості, «креативності» та «новації» тісно переплітаються і доповнюють одне одного. Як зазначає Д. Боровінська, «креативність є передумовою розвитку інновацій» (очевидно ідеться про креативність як властивість особистості). Проте, інновація, у свою чергу, – «продукт креативного мислення, який отримав своє втілення на практиці» [15, с. 45]. Креативність як властивість творчості та елемент творчих здібностей забезпечує виникнення інновацій, є їх першопричиною. Проте, вона може розглядатись і як результат індивідуальної творчої діяльності, який проявляється у понятті «креативний продукт». Адже, як слушно зауважує, К. Торшина креативність як процес переважно визначають за наявністю креативного продукту [152, с. 131]. Такі підходи до визначення креативності у психології А. Столетов називає «інноваційними», адже вона оцінюється за новизною або інноваційністю кінцевого продукту [140, с. 45].

Як зазначалося, для нашого дослідження важливий конкретний результат інноваційних та креативних процесів у творчості композитора, який представлений, насамперед, у вигляді музичного твору, а також у творчості загалом як певне художнє досягнення композитора, втілене у ряді творів. Він визначається як «креативний продукт» культури, який має новаційні властивості та певну цінність не лише в художньому сенсі, але і в сенсі впливу на музично-культурні процеси [177, с. 101]. Нагадаємо, що музичний твір як «креативний продукт» розглядається у дослідженні Р. Шамаєвої. За її словами, «креативним продуктом в музичній культурі є, передовсім, музичний твір, який не лише відрізняється принципово новаторським духом (є подією), але і має унікальну здатність розсувати культурний горизонт, виходити за своїм значенням за межі певної епохи та музичної культури, виступає етапним твором культури загалом» [176, с. 11]. Цей підхід нагадує міркування М. Тараканова, який у контексті дослідження «індивідуального» вважав важливими унікальність та високу художню якість музичного твору, тому об’єктом уваги музикознавців, на його думку, мають бути «творіння великих майстрів» [148, с. 32]. Для визначення твору як креативного продукту

важливим є вагомість «соціокультурного ефекту», який дає такий твір, що сприяє розвитку, оновленню та «динаміці» музичної культури [176, с. 18]. В результаті такого впливу на середовище, як вважає Р. Шамаєва, «нове креативне конструює нову художню реальність» [176, с. 18]. Також одним з критеріїв «креативного продукту» є його актуальність, «що виражається в затребуваності даного твору (певною культурою, епохою, часом в історії людства)» [176, с. 21].

Отже, вихідною точкою для дослідження творчості композитора у теоретичній музикознавчій роботі має бути саме музичний твір, який можна характеризувати як креативний продукт, та наявні в ньому відкриття або інші новаційні досягнення, позначені також унікальністю, що відображає індивідуальну сутність творчого процесу. Адже «креативними продуктами» є, передовсім, унікальні або «геніальні твори музичного мистецтва, які справляють відчутний соціокультурний ефект» [176, с. 18]. Однак, як зазначає Р. Шамаєва, до них належать також нові стилі, жанри, форми та навіть «у певному сенсі нові інструменти» [176, с. 18]. Тому «креативними продуктами» можна назвати усі досягнення композитора, які відповідають критеріям новаційності, унікальності, художньої та соціокультурної значимості, і вони можуть охоплювати певну множину творів або бути явищем, характерним для усієї його творчості.

Якщо екстраполювати наведений підхід на творчість та творчу постать Е. Вареза, маємо констатувати, що він, безумовно, належить до «креативних особистостей», що спонукало його шукати для себе «креативного середовища», користуючись термінами, запропонованими Р. Шамаєвою [176, с. 18–19]. Адже, за її визначенням, «під креативною мається на увазі особистість композитора, творця принципово нових художніх форм, які виходять за рамки традицій, які склались в музичній культурі» [176, с. 19]. Власне Р. Шамаєва застосовує це поняття до таких видатних композиторів XX століття як І. Стравінський, Е. Денисов, А. Шнітке, С. Губайдуліна [177, с. 78]. Вона виділяє дві сторони креативності: принципову новаційність та вихід за межі традиції. Твори

Е. Вареза, за цією класифікацією, належать до «креативних продуктів» і цілком можуть розглядатися з точки зору теорії креативності, яку пропонує Р. Шамаєва. Застосовуючи термін «креативне», в зазначеному контексті ми розуміємо його як результат творчої новаційної діяльності, зафіксований у кінцевому «креативному продукті». Зазначений термін використовується у тому аспекті, який пов'язаний з початковим поняттям «креативність». «Продуктами» у цьому сенсі, як вже зазначалось, можуть бути не лише окремі твори (хоча передовсім вони), але і відкриття та значимі досягнення у творчості композитора загалом – такі як індивідуальний стиль, нова музична мова тощо. У випадку творчості Е. Вареза – це, наприклад, нове трактування звуку та його концепція «просторової музики».

Таким чином, поняття «креативне» походить від терміну «креативність», проте означає результат, а не процес або властивість особистості. Визначальним для його розуміння є поняття «креативний продукт», у якому зафіксовані результати креативності як процесу. В музиці він ототожнюється, насамперед, з музичним твором. «Креативне» являє собою специфічну складову творчості, яку можна виокремити у музичному творі за допомогою зіставлення з «традиційним». Воно включає у себе радикальні новації, оригінальність та унікальність, пов'язані з індивідуальним підходом композитора, та відображає його творчу особистість.

Саме таке розуміння поняття «креативне» обґрунтовує доцільність його використання щодо аналізу творів Е. Вареза, адже набуває значення категорії музичного мислення, яка характеризує евристичність творчого методу композитора та відображена у новаційності музичної організації.

1.4 Традиційне та культурна пам’ять.

1.4.1 Традиційне як прояв культурної пам’яті.

«Спроба запровадити початок невмолимо відсилає нас до “візерунків” соціальної пам’яті».

П. Коннертон

Одним із шляхів дослідження традиційного та проблеми спадкоємних зв’язків у культурі загалом та у мистецтві, зокрема, є їх вивчення за допомогою концепції культурної пам’яті. У такому разі ми можемо говорити про зв’язки не на рівні конкретних впливів митців або стилів, а на рівні глибинних пластів музичної культури, які пов’язані з способами мислення та сприйняття. Культурна пам’ять стосується важливих характеристик, які визначають ідентичність митця, приналежність його творів до певної культури. У дослідженні творчості Е. Вареза це означає звернути увагу на те, що єднає його з усією європейською («західною») музикою, а не лише з конкретними національними традиціями чи загальноєвропейськими стильовими напрямками, на те, що визначає її на рівні з усіма іншими музичними явищами всередині цієї великої традиції. Це має особливе значення з огляду на незвичність його творчої біографії та власне творчості, радикальність ідей та «переломність» часу, на який припала його діяльність.

Зазвичай ми розуміємо пам’ять як індивідуальний психічний процес людини, проте цілий ряд науковців уже тривалий час застосовують поняття пам’яті у соціально-філософських науках, у зв’язку з колективними (груповими) і культурними процесами. Пам’ять у філософсько-історичному ракурсі досліджували такі видатні західні вчені та філософи як Поль Рікер [125] та Френсіс Єйтс [62]. В українській науці цій проблематиці присвячена робота Л. Стародубцевої [139]. У соціальному та соціокультурному сенсі пам’ять розглядають Моріс Хальбвакс [164; 165;], Ян Ассман [11], Пол Коннертон [72], Аляйда Ассман [10], Юрій Лотман, Андрій Макаров [88]. Вони доводять існування колективної, соціальної, надіндивідуальної та культурної пам’яті.

Така постановка питання дозволяє вивчати пов’язаність індивідуума з відповідними аспектами колективної діяльності людини та її залежності від них. За визначенням О. Грязнової, «соціальна пам’ять – це збереження актуальної соціальної інформації та її передавання від покоління до покоління» [41]. Така інформація пов’язана з досвідом та є важливим чинником об’єднання спільноти. Соціальна пам’ять описується як пам’ять групи, а тому часто ототожнюється з поняттям колективної пам'яті. За словами А. Макарова, «відмінність людської істоти від інших живих істот полягає у здатності пам’ятати та мріяти: передавати накопичений поколіннями досвід та будувати плани. Щоб скласти єдину корпорацію, люди повинні знайти себе в колективному минулому (колективна пам’ять) та колективному майбутньому (політична фантазія) …» [88, с. 33].

Моріс Хальбвакс був одним з перших, хто спостеріг зв’язок індивідуальної пам’яті з суспільством, з його нормами, уявленнями, конвенціями. На думку вченого, для пам’яті кожної людини потрібні орієнтири, які вона знаходить у тому, що він називає «соціальними рамками», а «свої спогади людина, як правило, отримує, відтворює в пам’яті, впізнає та локалізує саме в суспільстві» [165, с. 28]. Без цих рамок спогади перетворяться на окремі образи, як це, за порівнянням, яке наводить дослідник, відбувається у сновидінні: «сновидіння ґрунтується лише на собі самому, тоді як наші спогади спираються на спогади всіх інших людей і на загальні рамки пам’яті нашого суспільства» [165, с. 72]. Пам’ять, за теорією М. Хальбвакса, формується і обумовлюється соціумом. Індивідуальна пам’ять не існує поза впливом суспільства. Він стверджує, що «пам’ять неможлива поза рамками, якими люди, що живуть у суспільстві, користуються для фіксації та знаходження своїх спогадів» [165, с. 115]. Людина, за М. Хальбваксом, пам’ятає те і так, як її спрямовують теперішні соціальні рамки, а те, що в ці рамки не вписується – забуває. Таким чином пам’ять людини змінюється під впливом суспільства. Він розуміє пам’ять як реконструкцію минулого, а вона не може бути відірваною від колективної свідомості, цьогочасних уявлень суспільства чи його окремих

груп, тобто спогади не існують окремо, в якомусь «сховищі», і просто викликаються в незмінному вигляді, а кожного разу відтворюються під впливом тих же «соціальних рамок».

Колективні спогади дають групі усвідомити себе в часовому вимірі, виробити традиції та власну ідентичність. Це також помітив М. Хальбвакс і у своїх міркуваннях викладає початки розуміння того, що спогади об'єднують окремі частини суспільства, групи, які є їх носіями (він розглядає з точки зору соціальної пам'яті сім'ю, релігію та класи). А. Макаров описує вплив групи на часовий аспект самоусвідомлення людини, зокрема, він зазначає: «Причетність до пам'яті групи дозволяє кожній окремій людині віртуально проживати довше життя, ніж те, яке їй відпущене в її біологічному існуванні» [88, с. 10]. Дослідник культурної пам'яті Ян Ассман крім часового виокремлює ще один вимір, у якому діє групова пам'ять, згуртовуючи людей у спільноти: «Соціальна група, яка засновується як спільнота спогаду, оберігає своє минуле з двох основних точок зору: своєрідності та довговічності. Створюючи свій власний образ, вона підкреслює відмінності з зовнішнім світом і, навпаки, применшує внутрішні відмінності» [11, с. 41]. Таким чином, дослідники звертають увагу на два аспекти соціального функціонування пам'яті – часовий (усвідомлення та збереження групи в часовому вимірі) та «соціально-просторовий», тобто такий, що проводить межі групи, відокремлює її від інших, робить її відмінною, бере участь у формуванні її ідентичності.

Для пояснення зв'язків індивіда з суспільством А. Макаров пропонує застосовувати поняття солідарності, яке позначає єдність між людьми [88, с. 35]. У свою чергу, він пов'язує солідарність з культурою: «Фундаментальною характеристикою культури як специфічного середовища проживання людей є її інтегративна функція, функція об'єднання людей в колективи. Солідарність – це об'єктивація інтеграційних процесів у суспільстві. Поняття солідарності вказує на факт переходу слабоструктурованої множини індивідів (сполучених випадковими факторами, наприклад, фактом народження або ситуаційним інтересом), до стану структурної єдності» [88, с. 31]. Ян Ассман висловлює

подібну думку про «коннективність» культури: «Кожна культура утворює дещо, що можна назвати її «коннективною структурою». Вона діє з'єднувальним, зв'язковим чином, причому в двох вимірах – соціальному та часовому» [11, с. 15].

Таким чином, ми приходимо до поняття пам'яті в культурному вимірі, яка необхідна суспільству, соціальним утворенням для власної життєдіяльності, збереження та ідентифікації. Поняття соціальної пам'яті та культури мають безпосередній зв'язок. За словами О. Грязнової, культура містить важливу соціальну інформацію, пов'язану з передаванням соціального досвіду, та розглядає її як «структурний елемент» соціальної пам'яті, а останню як носія першої [41]. Я. Ассман вводить поняття «культури, що пам'ятає»: «Неможливо помислити взагалі жодного соціального об'єднання, в якому не проглядалися б – нехай у наскільки завгодно ослабленому вигляді – форми культури, що пам'ятає» [11, с. 30]. Цей аспект культури важливий для будь-якої соціальної групи передовсім для створення ідентичності, для усвідомлення себе як певної цілісності, про що ми вже говорили у зв'язку з соціальною пам'яттю загалом. Таку ідентичність, вочевидь, можна виявити і в музичній культурі, яка також об'єднує певну спільноту, якій належить. Зокрема, музичні твори минулого, які залишились існувати в сучасності, та, у зв'язку з цим, так чи інакше є важливими для даної культури, також виконують цю з'єднувальну функцію. Композитори будь-якого часу та їхня творчість загалом більшою чи меншою мірою також перебувають під впливом «культури, що пам'ятає», адже включені у цей культурний процес, є його частиною.

Щоб зрозуміти концепцію культурної пам'яті Я. Ассмана, одного з основних сучасних дослідників у цій галузі, треба звернутися до деяких особливостей функціонування пам'яті груп, на які вказує вчений. Зокрема, він спирається на спостереження ряду дослідників, які засвідчують, що в усних традиціях оповіді їх носіїв стосуються або відносно недавнього часу (в межах життя оповідачів або близько до цього періоду), або зовсім давніх, які виходять за рамки досвіду покоління. Період часу, який між цими відрізками

залишається не згаданим. Для пояснення цього явища дослідник Ян Вансін увів поняття «дрейфуючої лакуни», тобто незаповненого періоду в хронології подій [11., с. 52–59]. Базуючись на цих спостереженнях, Я. Ассман говорить про два види колективної пам'яті – *комунікаційну*, яка доступна для безпосереднього досвіду покоління, і *культурну*, яка сягає джерел, початку існування групи, містить важливі для групи спогади і передається у штучно створених формах [11, с. 52–59]. За його словами: «Колективна пам'ять функціонує в двох модусах: у модусі *обґрунтовуючого спогаду*, який пов'язаний з джерелом, або походженням, і в модусі *біографічного спогаду*, який пов'язаний з безпосереднім досвідом та його контекстом» [11, с. 54]. Культурна пам'ять, за Я. Ассманом, пов'язана саме з «обґрунтовуючим спогадом».

Щодо механізмів забезпечення існування такої пам'яті, Я. Ассман зазначає: «Обґрунтовуючий спогад завжди швидше запроваджується, ніж виникає сам собою (а також штучно доповнюється, адже закріплений в сталих формах), а з біографічним спогадом все навпаки. Культурна пам'ять, на відміну від комунікативної, це справа мнемотехніки, для якої в суспільстві існують спеціальні інститути» [11, с. 54]. Таким чином, під культурною пам'яттю Я. Ассман має на увазі пам'ять соціального утворення (групи, суспільства), яка містить важливі спогади про себе у періоді, що перевищує часові рамки покоління (або безпосередньої пам'яті людини та її оточення) і потребує для свого існування особливі форми передачі. Більш давніми з таких форм, на його думку є обряди і свята, які за допомогою періодичного повторення і небуденного (особливого) характеру створюють умови для передавання колективних спогадів. На його думку, обряд і свято – основні способи передачі культурної пам'яті у суспільствах, де немає писемності. У писемних суспільствах з'являється інша форма – канон, який передбачає передачу тексту у незмінному вигляді і його тлумачення. Зафіксований текст, який має статус канонічного, змушує весь час повертатись до себе, створюючи спільні для суспільства (групи) початкові сенси, а його інтерпретації адаптують ці сенси до

сучасного життя кожного наступного покоління. Таким чином забезпечується «основний принцип всякої коннективної структури – повторення» [11, с. 16].

Існує також семіотичний напрямок у вивченні культурної пам'яті. Зокрема, А. Макаров вважає, що символи утворюють культурний простір, у якому живе людина і завдяки ним може мати культурну пам'ять: «Символічне буття двояке: символи мають і чуттєву, і надчуттєву форму; символи належать одночасно і до простору культури, і до простору пам'яті. Будучи втіленими в артефактах, вони створюють архітектоніку простору культури» [88, с. 38]. Символи, за А. Макаровим, дозволяють пам'яті ставати надіндивідуальною: «Символічні образи, будучи елементами психіки людини, виступають посередниками між соціальними структурами та культурною пам'яттю, завдяки яким пам'ять функціонує не лише як природно-фізіологічне явище, але і як соціопсихо-технічний надіндивідуальний феномен» [88, с. 38]. А. Макаров користується поняттям середовища, яке розуміє в культурному сенсі та пов'язує його з поняттям символу: «Соціальне, як певна конфігурація соціальних відносин, може виникнути та функціонувати лише в особливому середовищі – середовищі спільності [рос.: «всеобщности». – Д. Щ.]. Середовище спільності – це система (мережа) символів, які є носіями спільних смислів. Мережа спільних смислів, або ідей, дозволяє множині людей, які їх поділяють, координувати свою діяльність, перетворюючи її в *«спільну життєдіяльність»* [88, с. 31–32]. Я. Ассман також згадує про символічний характер культурної пам'яті: «В ній минуле теж не може зберігатись як таке. Минуле швидше згортається тут в символічні фігури, до яких прикріплюється спогад» [11, с. 54].

Ю. Лотман трактує поняття культурної пам'яті передовсім через функціонування текстів: «З погляду семіотики, культура являє собою колективний інтелект і колективну пам'ять, тобто надіндивідуальний механізм зберігання та передавання деяких повідомлень (текстів) і вироблення нових. В цьому сенсі простір культури може бути визначеним як простір деякої загальної пам'яті, тобто простір, в межах якого деякі загальні тексти можуть

зберігатися та бути актуалізованими» [84, с. 200]. Ю. Лотман описує варіанти того, як текст може бути пов’язаний з культурною пам’яттю: «загальна для простору даної культури пам’ять забезпечується, по-перше, наявністю деяких константних текстів і, по-друге, або єдністю кодів, або їх інваріантністю, або неперервністю і закономірним характером їх трансформації» [84, с. 200]. Пов’язуючи культурну пам’ять з текстом, Ю. Лотман відрізняє два її види: «пам'ять інформативну» та «пам'ять креативну (творчу)» [84, с. 200]. До «креативного» або «творчого» типу дослідник відносить і пам'ять мистецтва та у зв'язку з цим зазначає: «Тут активною виявляється потенційно вся товща текстів. Актуалізація тих чи інших текстів підкоряється складним законам загального культурного руху і не може бути зведена до формули «найновіший – найцінніший» [84, с. 200]. Таким чином, підхід Ю. Лотмана дозволяє застосувати поняття культурної пам’яті до творів мистецтва. Так, за його словами, минуле впливає на сучасну творчість: «нові тексти створюються не лише в теперішньому зрізі культури, але і *в її минулому*» [84, с. 201]. Він говорить про «генеруючі» властивості мистецьких текстів: «Фактично тексти, які досягнули за складністю своєї організації рівня мистецтва, взагалі не можуть бути пасивними сховищами константної інформації, адже є не складами, а генераторами». А також він пише про вплив таких текстів, створених у минулому, на сучасні: «Смисли в пам’яті культури не «зберігаються», а ростуть. Тексти, які створюють «загальну пам’ять» культурного колективу, не лише служать засобом дешифрування текстів, які циркулюють в сучасно-синхронному зрізі культури, але і генерують нові» [84, с. 202]. Таким чином, дослідник звертає увагу на важливість існування раніше створених текстів для процесу виникнення нових.

Отже, Ю. Лотман [див. цитати вище., а також – 84] та А. Макаров пов’язують пам’ять в культурі з текстами. А. Макаров пояснює роль пам’яті через проблему ідентичності, необхідність «самототожності» культури та соціуму: «Пам’ять містить смислове ядро традиції, смисловий інваріант для всієї сукупності текстів даної культури. Воно складається з набору символів

групової ідентичності, які окрім функції забезпечення соціалізації виконують функцію орієнтації членів цивілізованого колективу в смисловому просторі даної культурної спільноти» [88, с. 19]. Таким чином, тексти можуть виступати одним із способів передачі культурної пам'яті. Також, як уже було сказано, соціальні виміри пам'яті – це спосіб збереження колективної ідентичності. Про це досить детально написано у Я. Ассмана [11, с. 139–176]. А. Макаров пояснює формування самоідентифікації за допомогою текстів так: «Інтелектуальні еліти створюють тексти, узгоджені з смисловим інваріантом своєї культури, який дозволяє зберігати при всій своїй варіативності тлумачень самототожність культури» [88, с. 19].

Окремо треба зупинитися на понятті досвіду, який лежить в основі традиції та спадкоємності. А. Макаров відносить його і до культурної, надіндивідуальної пам'яті. На думку дослідника, у цьому аспекті досвід існує в суспільстві в символічній формі і може передаватись у процесі спілкування за допомогою мови: «Завдяки мові минулий досвід та досвід минулого може бути закріплений та переданий від одного індивіда в синхронному режимі (суспільство), від одного покоління до іншого – в діахронному (традиція)» [88, с. 44]. Мову він розуміє в даному випадку як «систему символів, тобто таких форм, які містять смисли» і говорить про культуру як мову або «набір мов» [88, с. 41]. Роль надіндивідуальної пам'яті у передачі досвіду, на його думку, дуже важлива: «Надіндивідуальна пам'ять виступає обов'язковою умовою конституювання семіотичної реальності, сфери соціокультурного опосередкування – символами синхронних (між сучасниками) та діахронних (між предками та потомками) зв'язків між людьми» [88, с. 44]. Таким чином, традиція, зокрема, через механізми надіндивідуальної пам'яті, виступає способом передачі символічно перетвореного досвіду, передачі культурних сенсів у часовій послідовності зміни поколінь. А. Макаров вважає соціальний вимір пам'яті ядром традиції: «Очевидно, що ступінь стійкості соціальної системи обумовлений не лише просторовою, але і часовою згуртованістю. Тому не менш важливо зберігати і передавати від покоління до покоління особливі

матричні дані, які забезпечують його самототожність. Цей необхідний запас знань (ядро культурної традиції) може бути названим соціальною пам'яттю, надіндивідуальною за формою буття та колективною за формою побутування» [88, с. 28]. Отже, А. Макаров зближує поняття традиції та культурної пам'яті через досвід, у той же час не ототожнюючи їх.

Існують і інші погляди на зв'язок традиції з культурною пам'яттю. Так, історик А. Мегілл навпаки вважає поняття «культурної пам'яті» і «традиції» синонімічними і категорично заперечує таке вживання терміну «пам'ять»: «Дивує та міра, якою багато сьогоднішніх розмов про «пам'ять», особливо про «культурну пам'ять», є розмовами про традицію. Але це помилка – поєднувати разом пам'ять і традицію: результатом цього стане повне нерозуміння суті того, що відбувається» [97, с. 124]. Він розуміє пам'ять як щось індивідуальне та суб'єктивне: «Пам'ять суб'єктивна і персональна; вона глибоко досвідна. Традиція, звичайно, щоб функціонувати, повинна війти в досвід людей, але вона більше, ніж суб'єктивна та персональна. Вона над-суб'єктивна; вона над-персональна. Традиція передбачає не передачу персонального досвіду через, можливо, унікальний характер і суб'єктивність людини, але через щось, що набагато більш віддалене від індивіда, через щось, що має колективну вагу і *над*індивідуальне існування. Традицію ми повинні *пізнати*. Традиція має бути активно сприйнята кожною людиною та поколінням. Вона, таким чином, ніби дистанційована від індивіда, пов'язана з процесом її вивчення, що не належить до пам'яті» [97, с. 124]. Для нього пам'ять, на відміну від історіографії, не несе об'єктивності через свою самоцінність і пов'язаність з теперішнім, адже «пам'ять так само багато повідомляє нам про свідомість того, хто згадує історичні події в теперішньому, як і про саме минуле. Пам'ять є образ минулого, суб'єктивно сконструйований в теперішньому» [97, с. 123]. Тут варто згадати думку М. Хальбвакса про колективну пам'ять як реконструкцію минулого, тобто його відтворення з позицій теперішньої свідомості групи, залежність від «соціальних рамок» суспільства, у якому перебуває людина, яка згадує. Також про це також говорить А. Макаров: «Пам'ять – це не те, що ми

постійно пам’ятаємо; це те, що ми забуваємо, щоб згадати в певні моменти. Це – моменти зустрічі образів теперішнього, які переживаються індивідуально, і образів колективного минулого, які чекають свого часу, щоб вийти з простору забуття пам'яті. В сучасній когнітивістиці цей процес описується як осмислення минулого досвіду в контексті актуальних смислів» [88, с. 5]. Тобто дослідники соціальної (і культурної) пам’яті теж підкреслюють ту ж рису, що і А. Мегілл, але в цьому, зокрема, М. Хальбвакс бачить різницю між колективною (соціальною) пам’яттю та історією. Пам’ять не має своєю метою об’єктивність, вона існує для іншого – для об’єднання групи у часовому та соціальному вимірах. Загалом твердження А. Мегілла фактично заперечують надіндивідуальні форми пам’яті, про які пишуть А. Макаров та Я. Ассман. Проте, термін «культурна пам’ять» вже існує в науковій літературі як загальноприйнятий і має певні відмінності від терміну «традиція», на які вказує, зокрема, і А. Мегілл, а дослідники, які користуються ним, говорять про «надіндивідуальний», соціальний характер цього виду пам’яті, що відрізняє її й від звичайної, індивідуальної пам’яті також. Поняття колективної та культурної пам’яті ніби поєднують індивіда з суспільством, розкривають механізми цієї взаємодії. Додаткові суперечності вносить і широта та розмитість поняття традиції, про що ми вже згадували раніше. Для нас же взаємодоповнюваність цих понять дозволяє застосувати їх для дослідження мистецьких явищ. Поняття культурної пам’яті дає можливість розглядати те, що ми називаємо традиційним, у тому аспекті, коли головний акцент відбувається на збереженні та пригадуванні фундаментальних, необхідних для існування та самоідентифікації соціального утворення або певної культурної цілісності цінностей та елементів. Таке пригадування відбувається і у творчому процесі композитора та позначається на його результаті. Тому, розглядаючи музичні твори, можна говорити про збереження базових принципів або елементів, які поєднують їх з музикою минулого та про спільні для європейської музики основи музичного мислення, закладені в них.

Також використовуються близькі до «культурної пам’яті» поняття, які висвітлюють соціальні аспекти пам’яті в дещо інших ракурсах. Зокрема, А. Макаров, віддає перевагу ширшому поняттю «надіндивідуальної пам’яті» і так описує її зв’язок з індивідом: «Свідомість і пам’ять індивіда не перебувають в ізоляції від знань, якими володіють або колись володіли інші люди. Завдяки спілкуванню між людьми і *традиції як комунікації між поколіннями* [курсив наш. – Д. Щ.] знання здатні накопичуватись і зберігатись. Це – безцінний запас всезагального досвіду. Народжуючись, входячи у спілкування з Іншими, занурюючись у мову, людина стає провідником знання (образів, понять, схематизмів мислення), накопиченого його референтною групою» [88, с. 10]. Він підкреслює необхідність соціальної передачі досвіду: «Людській істоті не передається генетично необхідний, навіть для елементарного виживання, набір програм поведінки. <…> Інформація про адекватну поведінку в середовищі отримується при сполученні теперішнього та минулого досвіду» [88, с. 48]. Так виникає спадкоємність і засвоєння минулого досвіду в сучасних умовах. Він відзначає важливу роль пам’яті у цьому процесі: «Передача минулого досвіду (повідомлення) від однієї свідомості до іншої здійснюється тільки за допомогою пам’яті, адже така передача завжди є передача з минулого в майбутнє» [88, с. 53]. Отже, дослідник виділяє передачу досвіду як один з основних моментів. Як ми знаємо, передачу досвіду також пов’язують з традицією. Проте, поняття пам’яті акцентує увагу на спогадах, які в культурному середовищі існують у символічній формі.

П. Коннертон застосовує поняття соціальної пам’яті. Він пов’язує її передовсім з «пам’яттю-звичкою», яка є основою «церемоній вшанування пам’яті» («ритуальних дій/перформенсів») та «тілесних практик» – видів соціальної пам’яті. Церемоніями вшанування пам’яті (перформенсами/дійствами) він називає періодично повторювані ритуали, які мають форму дійства (наприклад, релігійні чи народні селянські свята, літургія та ін): «Образ минулого <…> підтримується та передається наступним поколінням через ритуальні перформенси/дійства» [72, с. 112]. Завдяки таким

діям, за його словами, і створюється колективна пам’ять: «Ми зберігаємо минуле (версії минулого), репрезентуючи його для себе у формі слів і образів. Церемонії вшанування пам’яті є яскравим прикладом цього. Через них минуле утримується в пам’яті у формі образів, замальовок минулих подій. Вони також є відтворенням, певного роду інсценізацією минулого, його поверненням у формі репрезентації, що зазвичай включає в себе симулякрум сцени чи ситуації, яку треба викликати з пам’яті» [72, с. 114]. Якщо ми згадаємо таку звичну для нас форму репрезентації музики як концерт, то побачимо, що він, хоча й не є регулярно повторюваним ритуалом (як, наприклад, народні або релігійні свята), також має багато ознак такого перформативного дійства-ритуалу. Адже звичайний філармонійний або будь-який інший подібний концерт академічної музики, слідом за П. Коннертоном, можна назвати церемонією вшанування музичної культури минулого – з досить чітко зафіксованими ролями, нормами поведінки та одягу, музичними інструментами та іншим, а також зі своїм просторовим відповідником (що теж є важливим для колективної пам’яті) – концертною залою. І однією з цілей цього дійства є формування єдиного образу музичної культури певного регіону, точніше, певного типу (у даному разі європейського) в історичному просторі та самоідентифікації з цим образом усіх учасників. Також, наприклад, П. Верхоланцева розглядає музичний фестиваль як одну з форм культурної пам’яті [21]. За допомогою таких культурних явищ відбувається колективне запам’ятовування та пригадування музичної культури.

Інша група практик соціального запам’ятовування та збереження у пам’яті, яку розглядає П. Коннертон, пов’язана з тілом. «Тілесні практики» він розподіляє на практики «інкорпорування/втілення» (incorporating practices) та «записування» (inscribing practices) [72, с. 115]. За його твердженням, завчені настільки, що не контролюються свідомо, правила, норми, які виражаються позами тіла та рухами дуже поширені у нашому житті і можуть бути пов’язаними з культурою, демонструванням соціального статусу та іншим. І музика тут не є винятком – музикант для того, щоб навчитися грати на інструменті, повинен здобути багато навичок, доведених до автоматизму, які

стають звичками, тілесними носіями пам’яті [72, с. 141–145]. П. Коннертон розглядає рухи, які формуються у «пам’ять-звичку» як ефективну мнемонічну систему, якою користуються люди для збереження важливого для соціуму минулого у вигляді норм, традицій, правил, канонів. І особливість цієї системи у тому, що вона найменше контролюється свідомістю, а, отже, найменше може бути змінена зусиллям волі.

Окремо треба сказати про практики записування, то це однин з найпоширеніших способів збереження традиції. Для цього людство створило писемну культуру, яка дозволяє, на відміну від усної, передавати інформацію у незмінному, раз і назавжди зафіксованому вигляді. Вплив цієї практики на музичну культуру був без перебільшення значним. Прикладом може бути феномен музичного твору, який не може існувати поза писемною культурою на відміну від давніших форм існування музики. Він є результатом еволюції саме письмової музичної традиції. Завдяки цьому став можливим спеціалізований поділ на композиторів та виконавців з відповідним розвитком цих галузей, а також інтерпретація як важливе поняття сучасної культури. Окремо варто згадати і про аудіо- та відеозаписування музики. Тут ми можемо говорити і про традицію, не пов’язану або частково пов’язану з нотною фіксацією, проте, це записування також є способом її зберігання, а також розвитку, зокрема, в царині масової культури (сюди можна віднести не лише аудіозаписи окремих творів, але й використання записування у процесі роботи над ними – аранжування, студійна робота над творами та інше).

Роль писемності для зміни у розумінні традиції також зауважує Я. Ассман. За його словами, «тільки завдяки писемній формі традиція набуває форми, до якої її носії можуть ставитися критично. У свою чергу, носій традиції лише завдяки писемності отримує свободу утверджувати свій власний внесок як дещо нове, чуже, нечуване по відношенню до звичної традиції» [11, с. 106–107]. Письмовий текст дає можливість для варіативності, інтерпретації, тоді як усна традиція базується на повторенні. Появу писемності та канонічних текстів, які необхідно тлумачити, він вважає критичним моментом у ставленні до

традиції: «Перелом, яким є поява писемності для процесу переказу [тобто спадкоємності, у рос. перекладі: «предания». – Д. Щ.], заявляє про себе як протиставлення «старого» та «нового». Старе та нове – це протиставлення, яке набуває напруги лише в письмовій традиції. Тільки з цього моменту новий текст має утвердити себе перед лицем старих, тільки з цього моменту текстам загрожує небезпека застаріти» [11, с.107]. Таким чином, писемність або практики письма – одна з важливих форм культурної пам'яті, яка важлива у контексті нашого дослідження, адже музичний твір і партитура як його графічна фіксація також є наслідками таких практик.

Отже, один з найважливіших наслідків існування культурної пам'яті – це «вкоріненість» в культуру минулого, культурний зв'язок між поколіннями (точніше – через покоління), що Я. Ассман висловлює за допомогою відчуття часу: «Завдяки культурній пам'яті людське життя набуває двомірності або навіть двочасовості, які зберігаються на всіх стадіях культурної еволюції» [11, с. 89]. Це можливість «згадувати» те, що не існує в безпосередньому досвіді, а лише в письмових та усних формах колективного збереження, в мистецтві – у масиві художніх творів найвидатніших митців, способах представлення цих творів, мистецтвознавчій теорії та практичних знаннях, які передаються у процесі навчання. У наш час це особливо актуально, адже багато пластів художньої культури різних часів існують паралельно, впливаючи на сприйняття і розуміння сучасності.

Основне завдання культурної пам'яті – забезпечити стабільність певної групи (та її художньої культури) через відчуття єдності і спільних коренів, через самоідентифікацію. Це дає можливість зберігатись і розвиватись далі. Для митця це означає певну культурну опору, можливість взаємодіяти з культурою та бути зрозумілим для її носіїв, а також створює основу для еволюції та навіть революції у власній творчості. Адже, за словами П. Коннертона, чим радикальніше ми заперечуємо те, що було дотепер, тим більшою буде наша залежність від минулого [72, с. 99].

З цього погляду творчість Е. Вареза певною мірою поєднана з усією європейською («західною») музикою, а не лише з конкретними національними традиціями чи загальноєвропейськими стильовими напрямами, що ідентифікує її на рівні з усіма іншими музичними явищами всередині так званої «великої традиції», що має особливе значення з огляду на незвичність його творчої біографії та власне творчості, радикальність ідей та «переломність» часу, на який припала його діяльність.

1.4.2 «Пам'ять» музичної форми.

Винятково складні й глибокі структури, що охоплюють і матеріальні й ідеальні компоненти твору, освічуються історією музики, яка жевріє в ньому.
Є. Назайкінський

Для досліджень музичних явищ поняття культурної пам'яті є новим, адже застосовується переважно у культурології та антропології. Разом з тим, як слушно зазначає С. Полозов, «музичне мистецтво є універсальною інформаційною системою, в якій відображена частина культурної пам'яті людства» [120, с. 6]. Серед музикознавчих статей поняття «пам'яті культури» використовує О. Зінькевич [51], А. Алпатова [7], О. Гармель [29, 30]. Розгляд традиційного у зв'язку з культурною пам'яттю, дозволяє включити розуміння творчості композитора у конкретних її проявах до загальної картини динаміки музики як мистецтва, пов'язаного з індивідуальною композиторською творчістю, що є частиною культури та культурної потреби людини у збереженні та відтворенні у пам'яті, а також за допомогою цих механізмів виявити необхідні та принципово важливі для існування та сприйняття творчості Едгара Вареза елементи та зв'язки, виражені у його творчому методі.

Як зазначалося вище, соціальні види пам'яті відповідають на потреби суспільних утворень – потребу в колективній ідентичності (відокремленості від інших, внутрішній єдності) та потребу в часовому збереженні, яка пов'язана з

передачею досвіду та культурних надбань, стереотипів та ін. Крім цього Пол Коннертон називає дві причини необхідності спадкоємності та передачі досвіду на більш конкретному рівні. Першою є потреба розуміння: «в усіх «загальних» моделях нашого досвіду/переживання наш конкретний досвід/переживання ми базуємо на попередньому контексті, щоб забезпечити можливість розуміти його взагалі» [72, с. 21], другою – потреба «оформлення», структурування: «ще до будь-якого досвіду/переживання наш розум уже є попередньо «озброєним» своєрідним схематичним каркасом, типовими формами об'єктів» [72, с. 21]. П. Коннертон також пов'язує їх з пам'яттю. Тому, за його словами, нічого не можна почати tabula rasa: «усе, що розпочинається, несе в собі елемент пригадування і зберігання в пам'яті» [72, с. 21].

Обидві ці причини безпосередньо пов'язані з творчим процесом композитора. Адже без розуміння неможливою стає комунікативна функція музики, стає неможливим адекватне її сприйняття публікою. У свою чергу, досвід створення музики необхідний самому композитору для уявлення про музику та форми її існування, основною з яких залишається музичний твір.

Потреба розуміння примушує митця у своїй творчості звертатися до типового, яке передається за традицією. Текст, за П. Коннертоном, має містити певні очікування, щоб бути дешифрованим та правильно інтерпретованим читачем (він демонструє цю закономірність на прикладі літератури): «Прочитати або створити саме літературний текст, та ще й такий, що належить до певного літературного жанру, не означає взятися до цієї справи без певного багажу; той, хто писатиме, має привнести у такий твір своє імпліцитне розуміння операцій і процедур літературного дискурсу, яке підкаже, що саме треба очікувати чи як пристосуватися до правил композиції тексту» [72, с. 28]. І саме ці очікування пов'язують нас з попереднім досвідом: «Ця структура імпліцитних очікувань завжди є складником, компонентом типу», адже «саме завдяки цим типам можна якимось чином підвести під знайому нам категорію щось абсолютно нове ще до того, як ми мали змогу його вповні пізнати» [72, с. 29]. Таким чином, потреба розуміння викликає необхідність у передачі

інформації, яка відповідає типовому, нормативному, що і забезпечується завдяки соціальній (культурній) пам’яті та традиції. Такі механізми, за тим же принципом, діють і в музичному творі, який створюється для сприйняття і розуміння слухачем, і відповідно має містити достатньо зрозумілих або усталених елементів для правильного дешифрування.

Музична форма, як явище історичне, пов’язана з накопиченням інформації в результаті спадкової передачі принципів та елементів до кожного композитора, який навчається створювати таку форму (це відбувається на різних рівнях музичної форми). При цьому деякі традиційні елементи можуть зберігатися у майже первозданному вигляді, а інші – залишатися лише натяком на своїх «предків». Але можна припустити, що ніщо у цьому процесі не губиться безслідно, стаючи ґрунтом для паростків нового, у яких можуть несподівано вгадуватись давно забуті обриси. Цей процес накопичення потім може призвести до її трансформації (революції або еволюції) у принципово нову якість. Проте, очевидно, існують складові, які становлять відносно стабільний «кістяк» музичної форми, який найменше піддається перетворенням, а тому є найбільш сталою її частиною. Саме вони складають основний фонд «пам’яті» музичної форми, її скарбницю (тезаурус). Завдяки його наявності слухач складає свої очікування, які допомагають йому розуміти музичний твір як щось «нормальне», яке відповідає його уявленням (хоча б частково) та придатне для слухання та розуміння. У даному разі ми говоримо саме про «пам’ять форми», адже вона існує не тільки у людській свідомості, але значною мірою у так званих зовнішніх носіях пам’яті: усьому масиві музичних творів, текстів (реалізованих музичних форм), а також у музично-теоретичних дослідженнях. Таким чином, вона має відносно самостійне значення, свою історію, еволюцію, і впливає на музично-творчий процес композитора. Варто зазначити, що механізм цієї пам’яті побудований на писемній музичній традиції та традиції теоретичного осмислення (аналізу) музичних творів, а це форми діяльності та процеси, у яких композитори беруть безпосередню участь.

Щодо *потреби структурування*, треба сказати, що для того, щоб створити будь-яку річ, людині потрібно знати, *що* цей предмет собою являє, тобто мати необхідну для цього інформацію, узагальнений зразок, який складається у результаті досвіду (власного та чужого, привласненого за допомогою навчання). Зокрема, і для того, щоб написати музичний твір, треба мати уявлення про нього, знати як його оформити, організувати. Такі знання, безумовно, передаються і на рівні музичної форми, які у момент створення активуються у вигляді згадки. Очевидно, композитор для того, щоб створити композицію повинен мати приклад, певну узагальнену норму як орієнтир структурування, яка передається як традиція створення чогось подібного. І лише маючи такий зразок (чи суму зразків), яка формує уявлення і має скоріше узагальнений, ніж конкретний характер, він може змінити його з будь-яким ступенем радикальності і додати до нього будь-які елементи, які знаходяться у межах його досвіду і повністю не суперечать цій нормі або цьому узагальненому зразку. Традиція тут служить точкою опори та точкою відліку, інколи точкою, від якої починається перелом, і базується вона, зокрема, на явищі культурної пам’яті. З структурою та проблемою оформлення також пов’язують поняття канону. Зокрема, цей зв’язок представлений у дослідженні М. Трубецької [159, с. 137–140].

Ще однією потребою, яку має забезпечити пам’ять є потреба у збереженні. Вона пов’язана з проблемою ідентичності, про яку ми вже говорили раніше та попередніми проблемами розуміння та структурування. Зазвичай про збереження говорять у зв’язку з традицією. Адже коли ми говоримо про традицію, ми обов’язково говоримо передовсім про передачу інформації, досвіду, отже, їх *збереження*, при цьому ми маємо з’ясувати лише його зміст, форми та спосіб. За словами Г.-Ґ. Ґадамера, «за своєю суттю традиція – це збереження того, що є, збереження, яке відбувається за будь-яких історичних змін. Але таке збереження суть акт розуму, який відрізняється, правда, своєю непомітністю» [27, с. 333]. Під «актом розуму» він очевидно має на увазі особистісну свободу, адже він описує традицію також як «точку

перетину свободи та історії» [27, с. 333]. Людина має зробити певні зусилля з свого боку для прийняття традиції, її засвоєння. Якщо ми розглядаємо збереження в контексті культурної пам'яті, то маємо згадати, що такі зусилля для збереження колективних спогадів забезпечуються не лише окремими індивідуумами, але й групою. Теорії культурної пам'яті досліджують форми цього збереження та способи спільного пригадування.

О. Назайкінська стверджує, що пам'ять і є відображенням «однієї з загальних закономірностей природи, а саме *принципу збереження*» [108, с. 6]. При цьому варто зауважити, що однією з особливостей людської пам'яті є її культурна опосередкованість, яка дозволяє говорити про важливу роль культурного середовища у мнемонічних процесах. Проте, культура, за словами дослідниці, може виступати не лише як посередник, але і як "зовнішня пам'ять людства" [108, с. 4], виходячи за межі одного індивіда і зберігаючи колективний досвід протягом століть. Пам'ять у музичних творах пов'язана з спільними процесами, які відбуваються в культурі та впливають на творчість композитора. Це відображення частки колективних спогадів, які містять досвід, загальні форми мислення, структурування, спільні символи і «культурні коди», за висловом Ю. Лотмана. При аналізуванні партитур нас цікавлять передовсім саме типові форми, засоби структурування, про які говорить П. Коннертон.

Н. Овчинников приділяє окрему увагу принципу збереження як загальному для всіх систем і пов'язує його з структурою [116]. Структура, яка визначається як «сукупність сталих зв'язків об'єкта, які забезпечують збереження його основних властивостей за різноманітних зовнішніх та внутрішніх змін» [115, с. 629–630] і є «інваріантним аспектом» системи [там же], адже «структура виражає лише те, що залишається сталим, відносно незмінним за різноманітних перетворень системи» [115, 630].

Для того, щоб зрозуміти важливість структури та її відношення до традиційного, треба розглянути це поняття трохи детальніше. Н. Овчинников визначає структуру як важливий елемент системи, який дозволяє її теоретичне пізнання: «Це поняття [структури – Д. Щ.] дозволяє зафіксувати невичерпний

об'єкт, воно переводить об’єкт у сферу пізнання і робить його вичерпним в даній теоретичній системі, доступним для дослідження» [116, с. 267]. І далі: «Виявляючи способи дослідження об’єктивно реальних систем, наукове пізнання приходить до поняття структури як деякого важливого аспекту будь-якої системи. А саме структура, на нашу думку, повинна розглядатися як інваріантний аспект системи» [116, с. 267]. Зважаючи на те, що «Будь-який об’єкт – завжди система» [116, с. 266], музичний твір з цієї точки зору не є винятком, а його аналіз зазвичай зводиться до розгляду його структури з різних сторін (звуковисотної, ритмічної, синтаксичної та ін., закінчуючи цілісним аналізом, який включає синтез усіх елементів). Справедливим для його аналізу є також таке загальне положення у дослідженні будь-якої структури: «Досліджуючи структуру об’єкта, можна говорити відповідно про три головних аспекти категорії структури – аспект елементів, аспект зв'язків та аспект цілісності» [116, с. 271].

Н. Овчинников, досліджуючи філософське підґрунтя наукового знання і ставлячи запитання «що перетворює знання в науку?», виділяє як основну у цьому процесі ідею *збереження*, і при цьому зазначає, що «дослідження принципів збереження в рамках теорії наукового знання неминуче веде до ширшої, філософської галузі, оскільки власне теорія наукового знання являє собою розділ теорії пізнання, яка досліджує діалектику розвитку людського мислення загалом» [116, с. 34], що дозволяє нам використовувати ці положення і у межах даного дослідження. Отже, принципи збереження, ключові у розвитку наукового знання, які мають загальнофілософський характер, і про які можна говорити і у дослідженні гуманітарного спрямування, автор пов’язує зі структурою.

Цікаво зазначити, що структуру також пов’язують з симетрією, адже остання визначається як «закон побудови структурних об’єктів», «специфічна єдність збереження та зміни, тотожності та відмінності» [63, с. 3]. Більше того, будь-яка структура, за словами Н. Овчинникова, містить симетрію, адже її «можна розглядати як певну притаманну структурі закономірність, яка виражає

сталість системи. Якщо система має певну структуру, то вона обов'язково містить у собі відповідну цій структурі симетрію. Там, де є структура, там є симетрія…» [116, с. 144]. Також з симетрією пов'язане вже згадуване поняття художнього канону, який є також «системоутворюючим началом традиції» [159, с. 137]. Пошук стабільних характеристик, з огляду на сказане вище, потрібно проводити і в проявах симетрії, які зазвичай знаходимо, аналізуючи музичні твори різних епох, стилів, художніх напрямків, а також технічних підходів. Таким чином, розглядаючи музичний твір як структуру, яка має бути стабільною, можна виділити в ній елементи та зв'язки, які відповідають за цю стабільність. Причому можемо прослідкувати її не лише в межах одиничного, конкретного твору, як сукупність характеристик, які забезпечують його цілісність та адекватне розуміння, але і в такому ж творі у контексті історичних процесів, відносно традиції та у межах творчості одного композитора як результат одного «творчого методу», стилю та художнього мислення.

Пам'ять у соціокультурному значенні узгоджується з описаним загальним принципом збереження та має свої прояви у музичному творі. Завдяки процесам культурної пам'яті складаються типологічні ознаки музичної форми, і вона постає як відносно самостійний фактор, який впливає на процес творчості композитора. Форму (чи формотворення) можна розуміти як традицію, яка таким чи інакшим чином реалізується, а також розвивається у конкретному творі. Адже наївним було б вважати, що автор може повністю абстрагуватися від явищ музичної культури, суб'єктом якої він є сам, і почати твір tabula rasa.

Існує феномен спадковості, збереження сталих ознак музичної форми, передачі окремих елементів та характеристик навіть через проміжок часу (на часовій дистанції) таким чином, ніби доти вони зберігались у спеціальному сховищі, очікуючи сприятливих умов для своєї появи. Ця властивість музичної форми зберігати сліди попередніх форм, чи формотворчих принципів, яка і є її «пам'яттю», дає змогу не лише відчути цілісність європейської музичної культури, але й прослідкувати шлях її еволюції. У цьому аспекті показовими є роботи Н. Горюхіної «Еволюція періоду» [38] та «Еволюція сонатної форми»

[39]. Але, з одного боку, ми говоримо про еволюцію або безпосередню спадковість ознак, а з другого – про те, що передається не безпосередньо, а «через покоління» і належить до культурної пам'яті. Саме механізми культурної пам'яті можуть проявлятися у випадку, коли такої безпосередньої спадковості немає, а є певний стрибок, «зсув», перетворення, які мають революційний характер.

Якщо ж розглядати творчість окремого композитора (або ширше – творчість композиторів певної епохи) як етап розвитку музичної культури, який відображає стан свідомості, характеристики, тенденції (те, що М. Хальбвакс називав «соціальними рамками») певного суспільства чи групи в той чи інший момент, а конкретний музичний твір – як елемент еволюції мистецтва, то він мусить зберігати у собі сліди попередніх етапів, які залишаються у тому чи іншому вигляді як на загально-естетичному (та загальнокультурному) рівні, так і на рівні форми. Це необхідно для того, щоб розуміти цю творчість взагалі (проблема розуміння), і зберігати приналежність до певної культури, певного соціуму (проблема ідентичності).

На думку М. Арановського, музичний твір, з точки зору своїх предметних властивостей, виділяється з середовища саме своєю внутрішньою організованістю, структурою, що у даному контексті є визначальним власне для його існування [9, с. 269]. Наголошуючи на важливості внутрішніх взаємозв'язків, дослідник говорить про цілісну природу музичної тканини, «плоть музики», яка існує «не як аморфна і хаотична маса, але функціонує у свідомості як структура, гештальт, організоване ціле» [9, с. 268]. Елементи, які лежать в основі музичної форми теж є цілісними, адже «композитор мислить не окремими звуками, а структурами (тема, протискладення, контрапункт, голос, каданс, мотив, партія, розробка, серія, інверсія і т. ін.)», і «форма конструюється не з окремих звуків, а зі структурних деталей» [9, с. 271]. Вони є «безумовними універсаліями», які «виникають в музично-історичній практиці» [9, с. 269], тобто є результатом збереження музично-культурного досвіду. Отже, ці, цілісні за своєю природою деталі теж здатні змінюватись і еволюціонувати,

зберігаючи при цьому своє обличчя. Це і є та «діалектика збереження та змін», яку О. Назайкінська називає невід'ємною властивістю пам'яті [108, с. 6].

Відносно стабільним є і характер взаємодії елементів, і «пам'ять» форми тут виявляється у тих «нормах і стереотипах структурування», якими, за словами М. Арановського, «наскрізь пронизане все музичне мислення» [9, с. 269]. Серед них автор виділяє як найважливіші два загальні принципи, які проявляються у явищах кадансування і повторення [9, с. 269] (розділення, розмежування і повернення або тотожності). Цікаво, що їх можна певною мірою ототожнити з забуванням (закінчення, відмежування, каданс) і пригадуванням (повторення), хоча це і діє в межах одного твору.

А. Мілка, розглядаючи функціональність в музичній формі, оперує поняттям надлишковості, взятим з теорії інформації, яка у контексті формотворення пов'язана з передбачуваністю, що «проявляється через тяжіння, які являють собою очікування розгортання музичної форми за певною програмою – періоду, двочастинної, тричастинної форми, рондо та ін.» [102, с. 96]. Ідеться про очікування слухачем знайомої структури або знайомих елементів. Якщо такі елементи відсутні, то інформація перетворюється в шум, тобто музика перестає бути *власне музикою*, тобто «організованим у систему звукорухом, який створює образний смисл» [49, с. 3]. Отже, поява знайомих елементів з певною періодичністю необхідна для сприйняття і розуміння музики. Звідси можна зробити висновок, що є структурна основа (у вигляді елементів, які повторюються), яка обов'язково зберігається як «пам'ять форми».

Отже, за рахунок стабільності, стереотипності і цілісного характеру деяких базових одиниць, структура стає носієм культурного різновиду пам'яті в музичному творі. За допомогою таких механізмів забезпечуються дві важливі потреби – розуміння та ідентифікації (ідентичності), а також потреба оформлення, без яких він не може бути створеним та адекватно сприйнятим. Таким чином, музична форма виявляється не лише необхідною умовою існування музичного твору, а й засобом передачі традиційного.

До проявів культурної пам’яті можна віднести і навмисне звернення до моделей минулого, коли сама форма «грає» зі своєю моделлю (або кількома моделями). У музичну форму в ХХ столітті додалась історична глибина, яка створила і додатковий смисловий контекст. Про це говорить Тетяна Чередниченко [173], називаючи це рефлексією музики, рефлексію мови. До цього можна додати і «рефлексію форми». Адже, починаючи з минулого століття не поодинокі випадки використання композиторами старовинних форм, в які вони додають новий зміст, проте сама форма продовжує зберігати елементи старої семантики.

Також згадаймо про іншу важливу властивість пам’яті – забувати. Здавалося б, її можна повністю протиставити збереженню і визначити як руйнування. Але це не зовсім так. О. Назайкінська відзначає неабияку позитивну роль забування саме у творчості композитора. Зокрема вона говорить, що: «забування для композитора виступає як «привласнення» чужого, асиміляція його у вже перетравленому вигляді. Воно постачає уяві засвоєний і аналітично розчленований матеріал, який зберігає деяку подібність до початкового, але вже пристосований до індивідуального стилю музиканта» [108, с. 6]. Це стосується і музичної форми – не лише композитор, але й музичне середовище на рівні соціальних форм пам’яті забуває, щоб узагальнити і в абстрагованому і адаптованому вигляді (або у вигляді слідів – відбитків у пам'яті) залишити. За допомогою забування ніби конденсується і концентрується великий і різноманітний досвід. Відомий вислів «нове – це *добре забуте* старе» – не що інше, як ілюстрація властивості пам’яті «архівувати» досвід, який знову спливає за певних умов, але вже в узагальненому, «стертому» або модифікованому вигляді.

Музичний твір на рівні структури можна розглядати з точки зору принципу збереження, який є основою для таких явищ як культурна пам’ять і традиція. Виходячи з цього принципу, будь-яка система тяжіє до самозбереження, закріплення важливих для неї елементів та взаємозв’язків. Якщо розглядати музичну форму і музичний твір в цілому в історичному

ракурсі або як явища, які мають генетичні зв'язки, є результатом еволюційних змін (і навіть революційних, стрибкоподібних), можна прийти до висновку, що для того, щоб ми могли розуміти та ідентифікувати їх, необхідно зберігати певну стабільність ознак і принципів. Ця стабільність проявляється саме на рівні загальних формотворчих підходів, структурних стереотипів (на різних масштабних рівнях), і якщо одні з них зазнають кардинальних змін, то деякі залишаються, і ці останні якраз і є принципово важливими для існування музичного твору як явища.

1.5 Традиційне та креативне в музичному творі.

В музиці поняття традиції та традиційного набуло особливого значення у XX столітті. Це пов'язано з широкою палітрою способів, за допомогою яких композитори різного спрямування зверталися до традиції – від повного її заперечення та нівелювання у власній творчості до свідомої спадкоємності або діалогу. Про поширеність цієї тематики та її актуалізацію у зв'язку з сучасною музикою та творчістю композиторів недавнього минулого свідчать ряд наукових збірок, виданих наприкінці XX століття на тоді ще радянському просторі: «Проблемы традиций и новаторства в современной музыке» [123], «Новая жизнь традиций в советской музыке», яка містить окрім наукових статей інтерв'ю з композиторами-сучасниками [113], «Традиционное и новое в музыке XX века» [157], «Традиции и современность: вопросы армянской музыки» [156], дисертація О. Зінькевич [56] та її монографія [52], присвячені проблемам спадкоємності та новаційності («традиції» та «новаторства») в українській музиці; дисертаційне дослідження О. Рощенко, яке стосується музично-культурної спадщини у композиторській творчості [127]; ряд статей, серед яких роботи М. Тараканова та Ю. Холопова [53; 55; 98; 148; 149; 167], І. Нестьєва [112], а також захищені дисертації, які розглядають творчість окремих композиторів у цьому аспекті з формулюванням «традиції та новаторство», наприклад, Т. Золозової [57], К. Мелік-Пашаєвої [99]. Ця

проблема порушується і зараз, варто згадати дисертаційні дослідження М. Колотиленка [69] та А. Комлікової [70], у застосуванні до творчості Р. Штрауса та феномену української рок-опери, відповідно, а також роботи зарубіжних дослідників, зокрема, Т. Новікової [114] та Т. Солодовнікової [201], які застосовують звичне протиставлення «традиції» та «новаторства».

Більшість музикознавців розглядають проблему традиції у рамках класичного («онтологічно-натуралістичного», за І. Полонскою) підходу, протиставляючи «традиції» «новаторство» або схоже поняття, близьке за значенням. Зазвичай «традиційне» та «новаторське» досліджують як взаємодію діалектичних протилежностей. Зокрема, І. Ляшенко пише про існування цих начал у будь-якому мистецтві як факт, незалежний від типу художніх напрямків, і при цьому зазначає, що «здебільшого гармонійна єдність та урівноваженість традиційного та новаторського порушується «на користь» то першого, то другого», а також описує їх як можливих антагоністів, наводячи приклад «музичного авангардизму» [86, с. 3]. Авангардні пошуки він при цьому трактує як спробу вийти «за межі» музики, таким чином позначаючи проблему, характерну для XX століття: що розуміти під поняттям музики. Також автор зазначає «соціальний генезис» такої суперечності в мистецтві [86, с. 11–12]. З методологічної точки зору І. Ляшенко розглядає «традиції» та «новаторство» як категорії «загального художнього прогресу» та пропонує досліджувати їх у рамках філософської логіки «загального, особливого й окремого, коли музичний прогрес виступає в ролі підсистеми в складній динамічній системі художнього розвитку людства» [86, с. 20]. В цілому, робота І. Ляшенка демонструє характерний для певного періоду підхід до цієї проблеми у музикознавстві, який спирається на діалектичні принципи «єдності та боротьби протилежностей», а також ідею поступового прогресу в мистецтві. І одне, і друге передбачає статичне розуміння традиції (а новаторства як її розвитку, динамізації), а також стабільність мистецького прогресу. Експериментальні та авангардні явища виявляються нетиповими у межах такої парадигми, яка, так чи інакше, орієнтована на наявність сталої норми.

Для багатьох музикознавців центром дослідження «традиційного» та «новаторського» є музичний твір як основний кінцевий результат творчої діяльності композитора. У нашій роботі також аналізуються саме музичні твори, які у Е. Вареза є закінченими і залишаються для нас основним матеріалом для дослідження. Незважаючи на те, що Е. Вареза часто називають експериментатором, по-перше, ми вже зауважували, що він сам для себе допускав «експериментування» лише під час попередньої роботи, а остаточний варіант втілення музичного задуму для нього – це повністю завершений та незмінний музичний твір у вигляді партитури, а по-друге, ми не бачимо у нього змін у формах існування музики, його новації ще не порушили рамки музичного твору як такого (за винятком хіба-що досвіду електронної музики (передовсім «Електронна поема»), але і тут це питання суперечливе), і у цьому сенсі він продовжує традицію писемної композиторської творчості. Проблему форм існування музики у європейській музичній традиції XX століття порушує А. Мєшкова [100]. Маємо зауважити, що у Е. Вареза ще немає заперечення музичного твору, порушення його основ, про яке пише дослідниця, і яке відбулося пізніше, у авангардній та експериментальній музиці переважно другої половини століття [100, с. 3–4, 18–20].

У зв’язку з цим, потрібно врахувати методологічні розробки з проблеми традиційного у музичному творі, викладені у статтях М. Тараканова «О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального)» та «Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы)», які вплинули на формування методології нашої роботи. Автор зосереджує свою увагу на тому, що специфіку музикознавчого дослідження передовсім визначає «власне музичний твір як продукт людської діяльності, народжений у процесі інтонування» [148, с. 32], адже він «залишається свого роду останньою інстанцією, до якої сходять всі, часом дуже хитромудрі музикознавчі міркування» [148, с. 32–33]. Для нього важлива художня цінність твору та його унікальність, тому, на думку М. Тараканова, визначальними є «творіння

великих майстрів, де поєднуються типологічні властивості образності та мови музики з рисами індивідуальної неповторності» [148, с. 32]. Таким чином, дослідник ставить на перше місце проблему аналізу музичного твору як ключову для музикознавчої науки: «Кінцеве надзавдання теоретичних вишукувань – осмислення логіки, відбитої в художніх творіннях. І тут аналіз музичних творів – свого роду основа, з якої виходить усе» [148, с. 34]. До методів аналізу він відносить: «класифікаційно-аналітичний науковий підхід», «який передовсім спрямований на осягнення закономірного» і «дозволяє встановити передовсім те, що пов'язує його з іншими творами, але набагато меншою мірою те, що його від них відрізняє» [148, с. 35–36]. Можливості цього методу він характеризує так: «Вивчаючи сталі форми взаємозв'язку норм різного роду, можна встановити типологію художніх витворів, тобто виявити приналежність того чи іншого конкретного явища до класу аналогічних» [148, с. 36]. Одначе, використовуючи цей підхід, важко, а то і неможливо, виявити індивідуальне, неповторне та унікальне в музичному творі, цінність яких підкреслює М. Тараканов. Як метод для виявлення цих властивостей він пропонує «художній аналіз», який фактично означає художньо-описовий підхід до дослідження індивідуального. Автор, як ми вже зазначали, наголошує, що об'єктами для аналізу мають бути «творіння великих майстрів», таким чином виділяючи рівень і значимість внеску особистості композитора. Тут позицію автора можна зрозуміти, адже у такому разі особистісно-індивідуальне начало легше виявити, воно має певну цілісність та пов'язане з високими художніми властивостями. Але, з другого боку, це позбавляє цього підходу універсальності саме в частині виявлення індивідуальних рис у музичному творі. Загалом проблема співвідношення типологічного та індивідуального, порушена в даній статті М. Тараканова, є одним з аспектів проблеми традиційного, і кожен творчий індивідуум, який взаємодіє з традицією кожного разу по-своєму вирішує її, користуючись загальним інструментарієм більшою чи меншою мірою та вибираючи цей інструментарій (свідомо або несвідомо) з тих чи інших

нормуючих «тезаурусів», але у той же час по-різному проявляючи свою творчу індивідуальність.

В іншій статті, розглядаючи традиції в парі з *новаторством*, М. Тараканов звертає увагу на те, що роль цих двох характеристик відрізняється залежно від підходів до музичної творчості, які, в тому числі, залежать і від епохи. Він говорить про норму, канон як втілення традиційного. Сучасну ситуацію він описує так: «В наші дні немає незаперечних норм, немає канонів, які беззастережно можна було б прийняти як певні закони, порушення яких тягло за собою смерть музики як мистецтва. Норма перетворилась тільки в обмеження, яке діє в рамках конкретного стилю» [149, с. 33]. Проте ситуація початку століття була інакшою, і тут більш коректною буде висловлювання М. Тараканова щодо радикалізму, який протиставляється традиції: «Радикалізм в музиці, як у мистецтві загалом, тільки тоді отримує сенс та оправдання, коли він долає затятий, жорсткий опір ревнителів старого. Цей опір і заставляє його уточнити свої позиції, визначити, заради чого ламається, вибухає колишня форма» [149, с. 31]. Відповіді на питання співвідношення традиції і новаторства він шукає через різне трактування музики і композиторської творчості, яку він розділяє на «музику як втілення краси буття» [149, с. 32] або об’єктивний тип композитора та «музику як самовираження людини» або суб’єктивний тип [149, с. 37], таким чином переводячи проблему в естетичну площину. Також дослідник звертає увагу на взаємодію музики з іншими видами мистецтва та розглядає її в історичному ракурсі.

О. Зінькевич, також у рамках класичного підходу, розробила детальну класифікацію спадкоємних зв’язків [52]. Вона розрізняє кілька «морфологічних градацій спадкоємних зв’язків» за ступенем віддаленості від зразка, ступенем творчого опрацювання: 1) «зовнішню подібність», 2) «запозичення», 3) «наслідування» та 4) «найвищу форму спадкоємності – глибоке творче опанування, при якому сліди попередника майже невловимі, і традиція присутня в розчиненому, «знятому» стані» [52, с. 6]. Вона також говорить про рівні впливу, а саме: «світоглядний, проблемно-тематичний, стильовий,

композиційний, стилістичний», а також зазначає, що «Багатосторонній, багатоярусний вплив означає універсальну дію» [52, с. 7]. Розмежування спадкоємності на «поступальну» та «ретроспективну», що запроваджує О. Зінькевич, можна порівняти з поняттями Я. Ассмана «комунікативної» та «культурної» пам'яті: «в межах будь-якого синхронного зрізу завжди виявляється діахронна дія, адже в кожній сприйнятій традиції розчинений досвід попередників, внаслідок чого вона набуває ніби колективного характеру» [52, с. 7]. Те, що О. Зінькевич називає «ретроспективною» спадкоємністю, пов'язану з непрямим впливом, можна вважати ознаками культурної пам'яті, яка зберігає недоступне в безпосередньому досвіді співіснуючих поколінь. Традицію О. Зінькевич вважає генетичним, типологічним або контактним рядом: «*Генетичні* зв'язки передбачають спорідненість за походженням, родовід явища (твору, творчої індивідуальності, напрямку, школи). *Типологічні* – спільність між явищами, яка виникла окрім впливів, як результат схожих умов суспільного та художнього розвитку, як прояв єдиних закономірностей еволюції» [52, с. 7]. Також: «Під *контактним* зв'язком розуміється взаємодія даного явища з іншими художніми системами, які функціонують в цей же час як всередині певної національної культури, так і за її межами» [52, с. 8]. Дослідниця розглядає традицію на основі діалектичного підходу, протиставляючи загальне та одиничне, особливе: «Діалектично взаємодіючи в художньому явищі, *загальне* (тобто *повторюване,* сприйняте в результаті генетичних, типологічних та контактних впливів) та *одиничне* (тобто *неповторне* – характер співвідношення та переосмислення сприйнятих традицій, властиві тільки даному явищу) і утворюють *окреме* (особливе – *індивідуальне* обличчя твору)» [52, с. 9]. Загалом О. Зінькевич більше цікавить генетичний зв'язок на рівні конкретних стильових та композиторських впливів, певна «генетична формула», наше ж дослідження переважно зосереджене на фундаментальних, визначальних рисах, які можна віднести до культурної пам'яті, а також закономірностях та елементах, які свідчать про належність до загальної музичної традиції.

Також проблеми спадкоємності розглядають І. Ляшенко та І. Юдкін у виданні «Українська художня культура» [163]. І. Юдкін, зокрема, приділяє увагу процесам конвергенції та дивергенції у взаємодії художніх культур [163, с. 98–99], а також розглядає спадкоємність у ХХ столітті через пару протилежностей «модернізм-консерватизм» [163, с. 281].

Описані підходи зосереджують увагу передовсім на традиції та спадкоємних зв'язках. Проте, якщо традиційні елементи можна досліджувати через типологічні та «генетичні» риси, встановлюючи їх у певній кількості творів, які за загальними ознаками можуть належати одній традиції (передаються в одній групі, колективі, соціумі та становлять для них цінність), то креативні (в сенсі спрямованості на новації) елементи можна виявити лише проводячи їх протиставлення з традиційними, адже вони за своєю суттю евристичні, пов'язані з відкриттям, винаходом і мають індивідуальний характер. Тому протиставлення виступає одним з можливих методів дослідження креативного. У такому разі все, що не належить до традиційного у всіх його проявах, можна гіпотетично розглядати як креативне і новаційне. Перевірити новаційність певних елементів можна, доводячи її від протилежного або методом заперечення. При цьому варто зазначити, що творчість одного автора може поєднувати і традиційні, і креативні (новаційні) елементи, а їх співіснування в одному органічному музичному творі (єдиній художній цілісності) можна розуміти і як взаємодоповнення.

На зв'язки «між традиціями», подібно до О. Зінькевич, звертає увагу І. Юдкін. Він говорить про інтерпретацію традицій в сучасній музиці та про взаємодію між різними традиціями, які дають новий мистецький результат [186]. Сприйняті елементи іншої традиції, за словами І. Юдкіна, тлумачаться митцем на основі власного досвіду, що означає «перекладати їх на мову власної традиції» [186, с. 80]. Автор стверджує ці ідеї, послуговуючись музичним матеріалом з творів українських композиторів другої половини ХХ століття, де він вбачає полістилістичні тенденції та інтеграцію елементів різних традицій, нову їх інтерпретацію. Але, незалежно від досліджуваного матеріалу, бачимо

тут ще один варіант взаємодії митця з традицією, ще один механізм спадкоємності, де: «Завдяки інтерпретації репродуктивних елементів традиції виникає, образно кажучи, міст від старого до нового, який забезпечує спадкоємність історичного розвитку мистецтва» [186, с. 80]. І, хоча це не очевидно, не можна відмовлятися від застосування і такого підходу до музики Е. Вареза, адже цілком можливий вплив інших, неєвропейських традицій на його творчість, зокрема, це могло бути одним з джерел зміни ставлення до звуку, пошуків нових тембрів. Відомо, наприклад, що ідея написання «Іонізації» для оркестру винятково ударних інструментів могла бути пов'язана з враженням від концертів яванського гамелану – традиційного індонезійського оркестру ударних інструментів. Тобто, можливо, «Іонізація» містить елементи індонезійської традиції, «перекладені» на мову традиції європейської, інтегровані в нове мистецьке явище за допомогою європейського погляду.

Ю. Холопов говорить про еволюцію в музиці, а «новаторство» або «оновлення» розглядає в її контексті. Він констатує «прискорення змін» у XX столітті: «Оновлення та новаторство стали нормою, повторення за вчителем – ледь не поганим тоном. Новаторство давно переступило не лише всі колишні межі музики, але й часом межі музики загалом» [167, с. 53]. На його думку, «нове в європейській сучасній музиці, особливо другої половини століття, показує не просто подальший розвиток старих традицій, а вихід за їх межі» [167, с. 54]. Навіть новаторство він розділяє на «традиційне», яке «розвиває старі принципи європейської музики», «метатрадиційне новаторство, яке виходить за межі принципів європейського мислення» та «екстремістське новаторство в арсеналі неоавангардизму, яке часом не має жодного відношення до музики та полягає у експериментах з публікою» [167, с. 54]. І, все-таки, незважаючи на констатацію надзвичайно високого рівня новацій в музиці XX ст., дослідник ставить за мету знайти незмінне у творах різних епох і стилів, яке має залишатись у процесі еволюції. Найбільш сталим він вважає «музичний логос»: «найбільш незмінним виявився комплекс логічних категорій музичного мислення (системність, зв'язок, функційна диференціація, злиття елементів у

цілісний організм та ін.). Сукупність усіх категорій та аспектів, у яких втілюється музично-логічне начало, ми можемо узагальнено назвати *музичним логосом*. Таким чином, музичний логос є власне смисл музики як такої, тобто не смисл чогось окремого або конкретного, наприклад, даного твору, а смисл всякої музики або всякого твору загалом» [167, с. 70].

Дещо схожі думки щодо значимого в музиці висловлює П'єр Булез у своїх розмірковуваннях про підходи до аналізу музики, акцентуючи увагу на аспектах, які можна порівняти з тим, що Ю. Холопов називає «музично-логічним началом», або «музичним логосом». П. Булез говорить: «коли ви зустрічаєтесь з якимись складними творами, потрібно аналізувати не спосіб, за допомогою якого композитор отримує композиційні структури та певні музичні об'єкти, але наполегливо прагнути проаналізувати власне співвідношення цих музичних об'єктів та, відповідно, композиційних структур – співвідношення, яке може виникнути між експресією, до прикладу, та змістом композиторської думки» [16, с. 144–145]. На його думку, потрібно «проникнути в глибину мислення композитора» [16, с. 145]. Він, очевидно, має на увазі більш універсальні та сталі елементи, які можна виявити в музичному творі та які, найбільш ймовірно, відображають загальну логіку композитора: «Коли я проводив курс аналізу <…>, мене вже не цікавив аналіз «нота за нотою». Я прагнув до аналізу цілісної форми, Gestalt. Я брав початкові структури та досліджував – а також заставляв досліджувати своїх студентів – трансформацію цих первинних ідей та метод, відповідно до якого вони здатні розвиватися» [16, с. 145]. П. Булез пропонує звернути увагу на те, що не впадає в око відразу, як, наприклад, музична мова або стилістичні особливості, але значить для розуміння твору значно більше: «Для мене аналіз лексикону є елементарною стадією. За межами цього корисного, але обмеженого етапу треба вміти піднятися на більш узагальнений рівень музичних об'єктів та локальних структур, а потім – і глобальних композиційних відношень. Без цього аналіз являє лише академічну вправу, абсолютно безневинну, але і зовсім безцільну» [16, с. 146]. Таким чином, аналіз музичного твору з позицій музичної логіки,

проникнення в особливості мислення композитора через його твір – це один із методів вивчення творчості також і в аспекті традиційного та креативного. Адже так ми можемо виявити як загальновживані, традиційні способи мислення, так і відбиток індивідуальності митця, його особистого творчого підходу, з яким пов'язане виникнення новацій, відкриттів та винаходів.

Також Г.-Ґ. Ґадамер звертає у вагу на природу результату діяльності митця, яким є твір. Зокрема, він звертає увагу на значення слова «мистецтво», яке у давніх греків відрізняється від сучасного та «охоплюється поняттям того, що Аристотель називав poietice episteme, тобто знанням та вмінням виготовлення. Загальним у виготовленні ремісника та творчості художника, що відрізняє їх знання від теоретичного знання або ж знання в галузі політики, є відділення твору від діяльності, яка її породила. В цьому суть виготовлення» [26, с. 276]. Також цю особливість описує А. Макаров з точки зору суспільного досвіду: «Другою стороною процесу усуспільнення досвіду є запуск механізму відчуження особистості від результатів її діяльності» [с. 39]. Таким чином виникає поняття твору, який, за Ґадамером, «вказує на сферу загального вжитку і тим самим на загальне для всіх розуміння, на комунікацію всередині розуміння» [26, с. 277]. У пошуку єдиного сенсу мистецтва, спільного для минулого та сучасності, філософ зазначає: «Поки ми звертаємось до класичного мистецтва, перед нами твори, які при їх створенні розумілись переважно не як мистецтво, а як носії образів з релігійного або світського життя або ж як прикраси нашого життєвого світу в ключових його ситуаціях: релігійний культ, репрезентація царських осіб і т. д. В той же момент, коли поняття «мистецтво» знаходить звичне для нас звучання і художній твір, звільняючись від усіх життєвих залежностей, стає самим собою, а мистецтво – мистецтвом, тобто musee imaginaire, у розумінні Мальро, не бажаючи бути нічим іншим, – тоді й починається велика революція в мистецтві» [26, с. 284].

Звернемо увагу також на поняття творчості, яке має важливе значення для розуміння «креативного». Владислав Татаркевич звертає увагу на те, що не завжди мистецтво було пов’язане з творчістю у сучасному розумінні та

відбивало особистість митця. Він зазначає, що давні греки «не мали термінів, відповідних поняттям «творити» і «творець». <…> Їм було досить слова «робити» (poiein)», адже «у грецькому понятті митця і мистецтв було закладено підпорядкування законам та правилам. Мистецтво визначалося тоді як «виготовлення речей за правилами» [150, с. 231]. В античному розумінні мистецтва, за його словами, творчість відсутня: «мистецтво – це вміння, вміння виготовляти певні речі, а таке вміння передбачає знайомство з правилами і здатність послуговуватися ними» [150, с. 232]. Далі, у Середньовіччі, творчість не заперечували, але вважали, що «творець єдино Бог» [150, с. 238]. І лише пізніше за митцем поступово стали визнавати право творити, тобто створювати нове. За словами В. Татаркевича, «історик, оглядаючи історію, натрапляє в ній на три різні поняття творчості: одне тлумачить творчість як божественну, друге – як людську, третє – як виключно мистецьку. Широко трактована людська творчість – хронологічно останнє поняття, типове для наших часів» [150, с. 239]. Відносини митця, мистецтва і творчості В. Татаркевич описує так: «Спрощено можна сказати, що є два полюси в розумінні мистецтва: мистецтво-досконалість і мистецтво-творчість. Перше – розуміння, властиве класицизмові, друге – романтичне» [150, с. 249], при цьому він зауважує, що «розуміння мистецтва датується пізнішою добою, власне, його нема перед романтизмом і принаймні перед проторомантизмом, перед Руссо» [150, с. 249]. А також додає: «У трохи пізнішому формулюванні – митець виконує три функції: він або *відтворювач*, або *відкривач*, або ще *винахідник*, тобто творець. Або він відтворює дійсність, рятуючи її від забуття, або відкриває її закони та красу, або творить те, чого не було. Часто-густо – в той самий період, в тому самому стилі, навіть у тому самому творі – мистецтво поєднує всі три функції; але теорія зазвичай віддає перевагу одній з них, то тій, то тій» [150, с. 249].

Отже, мистецтво не завжди вважалось творчістю, навіть навпаки, діяльністю за правилами, зразками, канонами у строгому сенсі, було підпорядковане традиції, а зміну ставлення до нового в мистецтві можна пов’язати із змінами у розумінні творчості, визнанням ролі митця у

художньому процесі, що В. Татаркевич в історичному процесі характеризує так: «Давні часи вбачали у митцеві або відтворювача або відкривача, а наші вбачають або відкривача, або творця. Давні вбачали творця найменше, натомість сучасні вбачають його найбільше» [150, с. 249].

Таким чином, ми приходимо до значення творчого начала у сучасному мистецтві. Нами вже було обґрунтовано введення поняття «креативне». Саме воно, на відміну від загальноприйнятого терміну «новаторство», підкреслює творче начало у мистецтві, та у музиці зокрема.

І. Драч розглядає таку зміну у ставленні до творчості у музиці крізь призму композиторської індивідуальності. Процес становлення музичного твору як кінцевого продукту творчості в історичному ракурсі І. Драч пов'язує із виникненням поняття професійного композитора як автора з власною індивідуальністю [45, с. 13]. В музиці це досить пізній процес. Першим композитором, який присвятив себе лише творчості, вона вважає Л. Бетховена [45, с. 14]. Творче та індивідуальне начало, які не були раніше основною характеристикою музики, а композитори орієнтувалися на канон, норму, приблизно з XIX століття стали її визначальними рисами. І саме завдяки такій зміні, за словами І. Драч, «композитору тепер належить диференціювати "нове" і "старе", "чуже" і "своє", віддаючи перевагу можливості творити по-новому і по-своєму» [45, с. 15]. У музиці XX століття ця тенденція до самодостатності композитора набуває ще більших масштабів, і І. Драч називає цей час «"композитороцентристською добою"» [45, с. 15]. Також з роллю митця пов'язана проблема авторства музичного твору та його цінності як відображення індивідуальності композитора, яку досліджує Н. Герасимова-Персидська [31].

Коли ж ми говоримо про традиційне в музичному творі, так чи інакше ми розглядаємо його відносно чогось, а конкретніше – саме того, що дає індивідуально-творче начало – нового, індивідуального, особливого чи модерного, які існують як часткове протиставлення традиції, які можуть існувати в рамках самої традиції як її «мобільні» елементи, але в рамках

сучасного підходу повністю не заперечують її. Тому традиційне можна розглядати у порівнянні з «індивідуальним» або «особливим» (якщо традиція – це загальне), з «сучасним» або «модерним» (якщо розуміти традицію або як старе, або як минуле, або як незмінне), «креативним» (якщо розуміти традицію як консервативне, трансльоване або колективний досвід загалом). Усі ці поняття пов'язані з роллю творчої індивідуальності митця та проявом його волі та здатності до змін, творчим началом, яке полягає у *с*творенні або *пере*творенні, а не *від*творенні, яке пов'язується з традиційним. Зокрема, прояв творчого начала може бути трактований як відкриття або винахід, про що зауважував В. Татаркевич, що загалом ближче до розуміння прояву індивідуально-творчого начала в науці, але цілком відповідає специфіці мистецтва XX століття.

Зокрема, В. Холопова пропонує термін «евристичне», і протиставляє «канон» (трактований широко) і «евристику» (синонім відкриття або винаходу) [170, с. 78–111]. Вона говорить про «канонічні моделі», під якими розуміє конкретні елементи традиції, на які орієнтуються композитори і виконавці, включаючи мелодичні, ладові, метроритмічні моделі, а також форму, виконавські склади, композиторські стилі та окремі твори як зразки. Для «евристики» вона дає такий синонімічний ряд: «інвенторство, відкриття, винахід, новація, фантазія, «продуктивна уява», художня вигадка, творчість» [170, с. 96]. На думку В. Холопової, «у зв'язку з тим, що будь-яка творчість евристична, то і художня творчість, яка включає і винаходження канонів та канонічних моделей, є не що інше, як художня евристика» [170, с. 97]. У історичній взаємодії зазначених протилежностей дослідниця вбачає дві тенденції: «Одна – загальний векторний рух від ритуально-общинного типу культури, де принцип канону панує, до естетичного індивідуально-особистісного типу, де відбувається інверсія канонічного принципу», інша – «періодичне чергування культур, орієнтованих на норматив та порушення нормативу» [170, с. 99]. Вище ми вже наводили більш детально і послідовно викладений опис тенденції, яка полягає у посиленні впливу індивідуально-

творчого начала у розумінні мистецтва, В. Татаркевичем. Музику XX століття В. Холопова вважає «апріорно евристичною» [170, с. 107]. Вона помічає збільшення ролі індивідуальних рішень у музичній формі, композиційній техніці та ін. [170, с. 108]. В. Холопова, описуючи індивідуальне, приходить до висновку, що єдиним правильним у його дослідженні є генетичний підхід (в гуманітарних науках йому відповідає соціально-історичний принцип розвитку): «В будь-якому творі, який виникає, по-новому працюють якісь старі семантичні елементи – як результат спілкування людини з мистецтвом, який передається також і спадково» [170, с. 271]. Тому й індивідуальний зміст музичного твору автор визначає як «нову виразно-смислову цілісність, яка виникає як результат унікального історичного синтезу явищ, які до того існували окремо» [170, с. 271]. Таким чином, за такою логікою, розвиваючи думки В. Холопової, можна припустити, що нове виникає за рахунок творчого «перекомпонування» елементів старого, яке до того існувало як певна цілісність (традиція?) з додаванням нових, індивідуальних (не-традиційних) елементів (винахід), а також за рахунок поєднання і взаємодії елементів, які раніше існували як частини різних цілісностей (традицій). Часто нове виникає, наприклад, на перетині різних видів мистецтва або різних культур, включаючи елементи іншої культури до загальної мистецької традиції, таким чином її розвиваючи і змінюючи. При цьому в історичній площині, через певний час після його діяльності, творчість цього митця сприймається як частина загальної традиції, як те, що продовжує її тяглість, хоча як для свого часу могла сприйматись як революційна і навіть чужа. Адже якщо творчість митця посіла певне місце в історії мистецтва, значить вона «вписалась» в культуру, мала з цією культурою певні зв’язки на генетичному рівні, стала частиною пам’яті цієї культури, тобто, можна сказати, продовжила загальну традицію, навіть якщо вона її істотно змінила, проте і успадкувала та передала, транслювала певні елементи, принципи і закономірності. Наше завдання полягає лише у виявленні та систематизації цих зв’язків з «основною» традицією. Подібну думку висловлював поет та літературознавець Т. С. Еліот, який пояснював традицію в

літературі через «почуття історії», яке: «передбачає розуміння тієї істини, що минуле не лише минуло, але продовжується сьогодні; почуття історії спонукає писати, не просто усвідомлюючи себе одним з нинішнього покоління, але відчуваючи, що вся література Європи, від Гомера до наших днів, і всередині неї – вся література власної твоєї країни існує одночасно і утворює одночасовий співмірний ряд» [185, с. 158]. Такий підхід до традиції перекликається з думками Ґадамера щодо «історичної свідомості», яку ми наводили вище. За Еліотом, «почуття історії, яке є почуттям позачасового, так само як і поточного, – позачасового і поточного разом, – воно ж і включає письменника в традицію. І, разом з тим, воно дає письменникові надзвичайно чітке відчуття свого місця в часі, своєї сучасності» [185, с. 158]. Звісно, не можна стверджувати, що всі митці керуються у процесі творення «почуттям історії», але всі, більшою чи меншою мірою, включені в історичний процес, мають частку «історичної свідомості», адже мають соціальну взаємодію, для дослідження якої (а також її результатів у мистецтві) й існують концепції соціальної та культурної пам'яті, а також різні підходи до традиції та традиційного, які розглядаються, зокрема, і через поняття канонічності та художнього канону.

Як і В. Холопова, О. Соколов використовує поняття «художнього канону» [136], обґрунтоване А. Лосєвим [81]. А. Лосєв визначає канон як модель художнього твору, яка не зводиться ні до його структури, ні до стилю, ні до змісту, відзначає його «зразковість» та вказує на соціально-історичний характер. Канон охоплює ширше соціальне та історичне поле, ніж творчість окремого митця, адже він «... будується як той чи інший, але завжди певний соціально-історичний показник» [81, с. 15]. Я. Ассман підтверджує цю думку, підкреслюючи його соціальну суть і дещо інакше формулюючи сучасне ставлення до канону: «… ми завжди маємо на увазі під «каноном» групу і ніколи – дещо одиничне, будь це твір або автор» [11, с. 122]. Відоме визначення канону А. Лосєва, на яке спираються більшість дослідників, які оперують цим поняттям [81, с. 15], його наводить також і О. Соколов. Останній трактує канон

як сталу норму, яка змінюється в процесі еволюції: «Зміна художніх канонів має діалектичну природу, що дозволяє спостерігати відповідні фази еволюції: *протоканон – канон – постканон*» [136, с. 6]. А. Соколов розглядає прояви традиції, ототожненої з художнім каноном, та новаторства як певну шкалу або «спектральний ряд» (за О. В. Соколовим), «полюсами котрого можна вважати прояв традиції як жорстко витриманого канону та розуміння новаторства як безапеляційно декларованого негативізму» [136, с. 8]. Проте у випадку ситуації в музиці на початку ХХ століття ми бачимо нестійкий період, який за цією логікою можна описати як «між канонами». Це стосується і творчості Вареза, *інноративну* сторону якої можна інтерпретувати її як «протоканон» (за О. Соколовим), як знаходження, винайдення тих елементів, які пізніше увійдуть до нового канону, сформованого в процесі розвитку музики у ХХ столітті. Але не зовсім продуктивним було б досліджувати *традиційне* у його творах як «постканон», тим більше, що за такою лінійною схемою ми б нехтували зв'язками з традицією, яка існувала раніше або тими канонами, які існували до цього. Для того, щоб описати ситуацію із збереженням елементів та зв'язків, які дозволяють нам вбачати цілісність феномену музики та музичного твору його в історичній площині, і які є базовими для нього, які можуть відсилати нас до попередніх епох, ми і звертаємось до теорії культурної пам'яті, а також виявляємо різні сторони традиційного у взаємодії з креативним.

Також треба згадати про трактування поняття канону Ю. Лотманом. Він чітко розділяє «канонічний» та «неканонічний» типи мистецтва та говорить про такий розподіл як про загальноприйнятий: «Один тип мистецтва орієнтований на канонічні системи («ритуалізоване мистецтво», «мистецтво естетики тотожності»), другий – на порушення канонів, на порушення заздалегідь вказаних норм. В другому випадку естетичні цінності виникають не в результаті виконання нормативу, а як наслідок його порушень» [82, с. 314]. Підхід до традиції як канону цілком оправданий в дослідженні типу мистецтва, яке Ю. Лотман називає «канонічним» або «мистецтвом естетики тотожності», проте в дослідженні музики початку ХХ століття з її радикальними змінами

підходів до композиції, ситуація виглядає дещо інакше (див. вище – думку В. Холопової про «евристичність» мистецтва XX ст.). Я. Ассман визначає канон відносно традиції так: «Під каноном ми розуміємо таку форму традиції, в якій вона досягає найвищої внутрішньої обов'язковості та крайньої формальної стійкості. Тут нічого не можна додати, нічого забрати або змінити» [11, с. 110]. Тобто можемо говорити про більш строге і вузьке розуміння поняття. Канон в абстрактному розумінні, як він застосовується до мистецтва, Я. Ассман співвідносить з тлумаченням первісного значення цього слова як «мірило», «критерій» або «норма» та «принцип» [11, с. 122–123]. Проте, він звертає увагу на те, що канон – не будь-яке правило. Звичайні правила, яким ми підкоряємось у буденному житті він відносить до кодексів. Канон відрізняється від них, адже «у випадку канону мова ніколи не йде про само собою зрозумілі норми (якими, наприклад, є норми граматичної прийнятності), а про норму особливої, не зрозумілої само собою досконалості» [11, с. 123–124]. Тому він називає канон кодексом другого ступеня, який «накладається зовні або «згори», тобто у формі стороннього законодавчого врегулювання, на системи правил соціальної комунікації та смислоутворення, які дотримуються власних законів (і в цьому сенсі «природні»)» [11, с. 124]. Паралель з правом не випадкова, адже, це одне з історичних та соціальних значень «канону», яке необхідне для прояснення цього поняття. Я. Ассман описує різні семантичні відтінки слова «канон», які позначились на його розумінні, в тому числі й вплив релігійного трактування на світське. Тому він описує «канон» також як «освячуючий принцип». Коли йдеться про канон як набір текстів, на його думку: «Якщо під каноном мається на увазі авторитетна і недоторканна культурна спадщина, яка може складатись або з священних, або з класичних, тобто поетичних, філософських і наукових текстів, то думка про функціональну еквівалентність класичного та релігійного канону напрошується сама собою» [11, с. 127]. Він застосовує поняття класики до проявів канону, які пов'язані з оцінкою, зразком, системою цінностей. Також Я. Ассман пропонує розрізняти широке та вузьке значення поняття. У широкому розумінні він протиставляє канон традиції, а у вузькому – класиці.

Тому в широкому розумінні «канон», пов’язаний з поняттям класики, мінливий: «Всяка епоха створює свій власний канон. Ця мінливість можлива лише за умови, що не включене до канону теж зберігається в культурній пам’яті і ніколи не потрапляє під вердикт цензури, яка абсолютно виключає» [11, с. 129]. Я. Ассман, прослідковуючи різні історичні етапи та шляхи розвитку або зміни значення слова «канон», демонструє його семантичну глибину та можливість різного трактування. Проте, якщо вважати його певним етапом у розвитку писемної культури, на думку дослідника, «Принцип канону давно поступився місцем іншим формам організації культурної пам’яті» [11, с. 136], хоча він і відзначає його роль в культурі ХХ століття.

М. Трубецька, дисертаційне дослідження якої присвячено поняттю канону в музичній культурі, трактує канон не так вузько [159]. Вона розуміє художній канон як «генетичний код», певне «системоутворююче ядро», пов’язує його зі структурою і вважає «універсальною закономірністю оформлення» [159, с. 140]. Її визначення канону є найближчим до значення поняття «традиційного». Адже канон вона вважає «системоутворюючим началом єдиної музично-культурної традиції» [159, с. 137].

Таким чином, у дослідженні музичної творчості канон можна трактувати широко, власне як класику або традицію у вузькому значенні (як це робить В. Холопова або М. Трубецька) або вузько, враховувати різні нюанси його значення, але він не вичерпує собою способи дослідження спадкоємних зв’язків, особливо, коли йдеться про зв’язки на рівні історичних принципів збереження, які можуть існувати і у період зміни «канонів», у часи культурного вибуху або розриву (варто ще раз згадати поділ мистецтва на «канонічне» та «неканонічне», застосований Ю. Лотманом). Так і у ХХ столітті, з одного боку ми бачимо у окремих художніх явищах і свідому орієнтацію на канон, але більше як певну культурну рефлексію, а з другого – свідомий розрив з ним та, інколи, створення нового канону, а інколи – зміну заради зміни, експерименту і усвідомлення самодостатності новацій, в результаті яких не завжди утворюється новий канон. Тому, застосовуючи поняття канону у дослідженні

традиційного, варто говорити також про механізми культурної пам’яті та спадкоємності у межах широкого розуміння традиції. Крім того треба зважати на принципову «неканонічність» епохи, яка спрямована на відкриття, новацію та демонстрацію (реалізацію) власної творчої індивідуальності.

У контексті проблеми традиційного та креативного доцільно розглядати музичний твір у цілісності, аналізуючи різні параметри у взаємозв’язку. Основи цілісного підходу заклали Л. Мазель та В. Цуккерман у теорії цілісного аналізу музичних творів. Зокрема, вони висвітлюють проблеми, пов’язані з темою нашого дослідження. На думку дослідників, «цілісний аналіз явища мистецтва (окремого образу, твору, творчості митця) має прагнути розкрити в ньому загальні та неповторно індивідуальні риси в їх єдності» [87, с. 14], а також додають, що «при цьому з’ясування індивідуальних рис невідворотно тягне за собою також аналіз того нового (в цілому чи в деталях), що вносить у мистецтво – на основі творчого розвитку традицій – даний образ, даний твір. Відповідно, проблема загального та індивідуального так чи інакше стикається з проблемою традицій та новаторства» [87, с. 14]. У пошуках індивідуального автори пропонують відштовхуватися від загального: «Для розкриття індивідуальної своєрідності музики дуже важливо знати *загальні закономірності* будови музичних творів – закономірності, притаманні певному типу (або певним типам) музичної форми», адже «без знання такого роду загальних закономірностей важко відрізнити спільні – родові або видові – властивості твору (властивості даної форми, даного жанру, даного стилю і т. д.) від його індивідуальних рис, які проявляються у своєрідному втіленні загальних властивостей» [87, с. 38]. Також з цілісного підходу до вивчення музичного твору походить трактування поняття музичної форми, яким доречно послуговуватися у нашій роботі: «Під музичною формою в широкому сенсі слова розуміється цілісна організація музичних засобів, яка втілює зміст твору. Інакше кажучи, всі жанрові засоби, всі мелодичні, ритмічні, гармонічні звороти, модуляції, тембри, динамічні відтінки, типи фактури, пропорції частин,

організовані в даному творі в єдину, цілісну систему засобів для передачі змісту твору, складають його форму» [87, с. 36].

Ю. Бичков розглядає цілісний аналіз музичного твору через аспект діяльності людини, який він називає формами активності музичної свідомості. Він визначає їх як «механізми сприйняття, осмислення та оцінки музичного твору» [17, с. 4]. Для нас є важливим акцент на досвіді та соціальному факторі: «При теоретичному осмисленні музики необхідно враховувати той факт, що музика створюється та сприймається людиною, яка має певний життєвий та художній досвід, виробила механізми сприйняття та осмислення музичного твору, тобто людиною, вихованою в певному соціальному середовищі» [17, с. 4]. На думку Ю. Бичкова, «Активність музичної свідомості, засвоєні ним естетичні норми виступають в ролі вирішального фактору, який обумовлює відчуття гармонійності (зокрема, конструктивної цілісності) музичного твору. Він не може являтися нашому внутрішньому погляду як цілісний та гармонійний, якщо ми не володіємо випрацюваними музичною практикою законами музичного мислення, принципами конструювання музичного твору» [17, с. 7]. Пов’язуючи «активність музичної свідомості» з мисленням, логікою, відображеною в музичному творі, що, на його думку, стосується як композитора, так і слухача, він також показує роль комунікації та проблеми розуміння, яку змушений, свідомо чи несвідомо, враховувати автор при написанні музики. Щодо безпосередньої проблематики нашого дослідження, Ю. Бичков, продовжуючи думки Б. Асаф’єва, виділяє «інерційні та ініціативні моменти музичного процесу»: «Тією мірою, якою музичний процес підкоряється закономірностям, виробленим у суспільній музичній практиці, він протікає ніби за інерцією. Навпаки, всякий прояв індивідуального начала пов’язаний з ініціативністю інтонування» [17, с. 7], а також виділяє другий аспект – тенденції «уподібнення та оновлення» [17, с. 7–8]. Автор, очевидно, спирається на інтонаційну теорію та діалектичний принцип: «у співвідношенні інерційної та ініціативної сторін музичного інтонування має місце справді

діалектичне взаємопроникнення загального та індивідуального, знаходить специфічний прояв діалектика необхідності та свободи» [17, с. 8].

Загалом, Ю. Бичков приходить до висновку, який дає можливість розглядати аналіз музичного твору як один з інструментів для дослідження діяльності композитора: «Переконливим доказом конструктивної активності композитора та слухача є закономірності, які виявляють в продуктах художньої діяльності – музичних творах. Виявляючи їх, ми тим самим констатуємо функціювання цих закономірностей у власне діяльності» [17, с. 51].

Проблеми цілісності в музиці також розглядає Н. Герасимова-Персидська [33]. Вона виокремлює дві сторони цілісності: 1) «її неможливо розглядати поза відмежованістю і відокремленістю від інших (див. хоча б перше визначення музичного твору: perfectum et absolutum – тобто досконалий, завершений і відокремлений)»; 2) «явище, яке має цілісність, являє собою певну впорядковану множину» [33, с. 7]. Це також важливо для процесу аналізу музичного твору. Адже відокремленість і завершеність – одна з рис, якими характеризував свої твори і Е. Варез: «Мене зовсім не цікавить, як подіє моя музика на слухача. Вам говорять про експериментальну музику. Але я пропоную готовий, завершений продукт (звісно, я кажу лише про себе)» [18].

У зв’язку з необхідністю впорядкованості, цілісність можна розглядати через властивості системності. М. Арановський вважає важливою стабільність, яка забезпечується за рахунок системності: «У всіх випадках сталість системи видається надзвичайно важливою умовою успішної креативної діяльності – лише у таких випадках можна досягнути того мінімуму, без якого існування музики немає сенсу і просто неможливе – суспільна значимість, комунікативний контакт і професійна майстерність» [8, с. 23]. У рамках музично-теоретичного аналізу музичний твір виступає як система засобів музичної виразності, яку з певними обмовками можна ототожнити зі структурою або музичною формою (у широкому розумінні цього терміну). Про це говорить Б. Сюта у своїй праці, присвяченій проблемам цілісності: «можемо говорити про художню цілісність у музиці як про одне із бачень такої категорії

музичної естетики як “музична форма”» [144, с. 7]. У іншому дослідженні він зазначає, що, «залежно від прагматичної спрямованості контексту для визначення художньої цілісності функціонує ще цілий ряд близьких за змістом дефініцій: ціле, ідея форми, форма, логіка музичної композиції, структура і т. ін.», а тому вважає, що «йдеться про цілеспрямовану системність» [145, с. 74]. Тому аналізуючи особливості будови, ми наближуємось до розуміння цілісності твору.

Є й інша сторона художньої цілісності, яка не вимірюється результатами лише раціональної інтелектуальної діяльності. За словами М. Гіршмана, «осмислення художньої цілісності пов’язане також з ідеєю органічності та надорганічності художнього твору в його протиставленні як механізмам, конструкціям, так і природним організмам» [34, с. 53]. А також: «цілісність передовсім вказує на можливість твору зосереджено відображати у своїй художній реальності повноту буття, закономірності існування та розвитку світу в цілому» [34, с. 53]. Л. Акопян говорить про подібний феномен як про відображення «людського» в музиці, яке походить від екзистенційної свободи людини [3]. Саме воно є джерелом початкової цілісності музичного твору, яка реалізується у конкретній формі. Ідеться про всю повноту і складність людської психічної діяльності та музичні твори як її відбиток з усіма суперечностями та складнощами, про що, за словами автора, можна говорити лише за допомогою узагальнених філософських категорій.

Творчість, і художній твір як її результат, мають виходити з цієї потреби цілісної особистісної картини світу, за А. Свєшніковим, а, отже, джерело художньої цілісності буде саме у потребі цілісності психологічної та певним чином її відображатиме [128, с. 122]. Також вона базується на засвоєному чужому досвіді, який, як відомо, існує у конкретних культурних формах, яким можна навчитися. Продовжуючи думку, можна сказати, що потреба у мистецтві витікає, зокрема, з потреби у певній культурній цілісності, з якою пов’язана картина світу людини. Це суттєве зауваження, адже, за словами В. Суханцевої, «художній феномен, наділений власними характеристиками цілісності,

репрезентує і цілісність вищого порядку – духовну культуру, яка його породила» [143]. Тобто цілісність художнього твору відображає, з одного боку, картину світу автора, а з іншого – культурне середовище, у якому він сформувався і в якому написаний твір.

Таким чином, розглядаючи музичний твір з позиції цілісності, потрібно враховувати і формотворення, особливості структури, і весь комплекс засобів виразності, адже все це відображає творчу індивідуальність автора і культурне середовище, у якому він сформувався.

У контексті механізмів збереження та культурної пам'яті, які були розглянуті раніше, маємо згадати роботу Є. Назайкінського «Звуковой мир музыки», де він досліджує музику з точки зору семантики та збереження значень. У зв'язку з тим, що іде мова про збереження, автор пов'язує його з пам'яттю. Є. Назайкінський описує цей процес за допомогою визначення механізмів, які забезпечують «звуковому шару музики власну смислову функцію» [109, с. 160]. За його словами, «це механізми формування, закріплення, збереження і відтворення (актуалізації) звукової семантики» [109, с. 160]. Він характеризує їх так: «Вони, по-перше, охоплюють як індивідуальний, особистий життєвий досвід людини, формуючи («в онтогенезі») змістовий словник найрізноманітніших звукових асоціацій, так і соціальний, історичний, нормуючий досвід, який складається «у філогенезі» і передається в тих чи інших формах та дозах кожному члену суспільства» [109, с. 160]. По-друге, він зазначає, що «звукові значення та смисли обслуговуються декількома системами пам'яті, серед яких крім безпосередніх чуттєвих уявлень про звучання, тембри та їх характер, їх значеннях, тобто пам'яті індивідуальної, пов'язаної з особливими фізіологічними, неврологічними структурами, велику роль відіграють також і зовнішні види пам'яті. До останніх належить своєрідна загальнохудожня, культурна пам'ять. Вона, власне, нерідко і визначається формулою «культура як пам'ять» [109, с. 160]. Як бачимо, Є. Назайкінський говорить і про особистісний фактор, і про вплив традиції на звукову семантику, а також застосовує поняття культурної пам'яті до аналізу смислової функції

музики. Дослідник говорить про «збереження та актуалізацію значень» [109, с. 160], що є фактично одним з механізмів культурної пам’яті.

Отже, загальна методологія дослідження спирається з одного боку на розуміння традиції та її ролі в мистецтві, викладене у працях філософів, зокрема, у роботах Г.-Ґ. Ґадамера, В. Татаркевича, І. Полонської, Ш. Ейзенштадта, Ю. Лотмана, В. Земскова та ін., а з другого – на теорію культурної пам’яті, описану у відповідному розділі. У зв’язку з музикознавчою специфікою роботи, враховані підходи музикознавців до розгляду традиційного, подані у цьому розділі. «Традиційне» розглядається у парі з «креативним», яке включає значення новаційного (новаторського) в його радикальному аспекті та враховує смислові аспекти евристичного та індивідуально-творчого. Тут треба нагадати думку Г. Ґлассі про те, що новація і зміни є протилежністю традиції лише у разі розриву, коли нове не можна розуміти як адаптацію традиції до нових умов [191, с. 394], тобто у ситуації стрибка або «вибуху», за Ю. Лотманом. У всіх інших випадках ці явища взаємопов’язані та можуть бути досліджені як контрастні, у межах послідовного розвитку або змін та збереження одночасно, що загалом може розглядатися як продовження традиції в широкому розумінні. Також традиційне розглядається як таке, що забезпечується механізмами культурної пам’яті.

Л. Акопян звертає увагу на «недостатність» методів сучасного музикознавства для дослідження музики багатьох композиторів, адже воно побудоване на універсальних теоріях, які з приходом великих новацій у музиці втрачають свою об’єктивну спроможність. В числі складних для аналізу подібними методами він зазначає і творчість Е. Вареза [6, с. 53]. У ХХ столітті поняття традиції, як слушно зауважує М. Тараканов, втратило свою лінійність (як прогрес, поступова еволюція), а «все раніше знайдене в сукупному художньому досвіді людства співіснує на рівних правах з щойно відкритим, вступаючи один з одним у несподівані зв’язки, аж до напрочуд парадоксальних» [147, с. 23]. У зв’язку з цим, ми вважаємо за потрібне

користуватись традиційними методами аналізу музичного твору, адже вони виявляють нормативну логіку в партитурах композитора. Проте, креативні елементи у творах Е. Вареза потребують дещо зміненого підходу. Так, відштовхуючись від висловлених ним самим ідей, ми окремо звертаємо увагу на зафіксований у нотному записі звук та його параметри – артикуляцію, яка пов'язана з реальним тембром, інтенсивність та прояви просторовості. Звісно, наприклад, методи гармонічного аналізу, пов'язані з тональною функційністю, не мають сенсу в даному випадку. Замість них застосовується звуковисотний аналіз, який враховує досвід XX століття та включає вертикальну та горизонтальну координати. При цьому метою є визначення логіки побудови цілого та його частин. Таким чином, ми враховуємо і універсальні аналітичні підходи, і історичну специфіку, і особливості індивідуального стилю Е. Вареза.

Висновки до розділу 1

У першому розділі окреслено історичні та світоглядні передумови формування творчого методу Е. Вареза, розглянуто поняття «традиційне» та «креативне», проаналізовано загальнотеоретичні підходи до вивчення традиції та систематизовано основні музикознавчі роботи досліджуваного напрямку. До аргументації поняття «традиційне» залучено концепцію культурної пам'яті як таку, що дає можливість прослідкувати непрямі спадкоємні зв'язки у креативній, за своєю суттю, творчості Е. Вареза з західною музичною традицією. Адже сам композитор заперечував пряму спадкоємність у своїх творах та прагнув до радикального оновлення музичних засобів та підходів до створення музики загалом.

У зв'язку з цим, також розглядається дискусійне поняття експерименту в музиці, який, за словами Д. Ніколса, стоїть поза межами західної «євроцентричної» музичної традиції [191, с. 518]. За свідченням одного з найбільших експериментаторів XX століття Джона Кейджа, експеримент має непередбачувані наслідки [190, с. 69], чого не можна сказати про музику Е. Вареза, який свідомо планував і передбачав ефект від своїх творів, і в цьому

сенсі цілком слідує європейській традиції композиторства. Також він пов’язаний з західною музичною традицією від початку, і не порвав з нею зв’язків повністю, хоча й спробував поставити себе за її межами.

Творчість Е. Вареза потребує особливого підходу, адже є продуктом епохи «перелому», «культурного вибуху» (за Ю. Лотманом), коли мистецтво – і музика, зокрема – зазнає значних раптових змін, аж до перегляду таких усталених понять як власне «музика» та «музичний звук». Проте, під час такого «стрибка» також залишається інерція мислення, нормативні підходи у композиції. Для виявлення особливостей творчості Е. Вареза, її характерних рис, які зумовлені зазначеними факторами та є ключовими для її розуміння, обґрунтовано використання понять «традиційне» та «креативне». Визначено музикознавчі підходи, які найбільше відповідають дослідженню традиційного та креативного в музичній творчості композиторів ХХ століття.

РОЗДІЛ 2
МУЗИЧНІ ТВОРИ ЕДГАРА ВАРЕЗА
В АСПЕКТІ ПРОБЛЕМИ ТРАДИЦІЙНОГО ТА КРЕАТИВНОГО

2.1. Індивідуальний стиль Е. Вареза

Коли ми говоримо про індивідуальний стиль, то маємо на увазі такий рівень стилістичної єдності, при якому будь-який твір митця відображає не лише особливості, притаманні даному авторові, але і стає носієм його світогляду та світовідчуття. Окремі твори, або навіть і їхні елементи можуть віддзеркалювати цілий внутрішній світ митця, цілу систему художніх цінностей через зовнішні форми, через певні засоби виразності. Кожен твір можна розглядати як проекцію творчої індивідуальності. У такому разі вся творчість постає як множина таких проекцій. Саме тому, слухаючи різні твори одного автора, ми інтуїтивно можемо віднести їх до одного індивідуального стилю (хоча за багатьма зовнішніми ознаками це можуть бути навіть різностильові явища). За визначенням В. Москаленка, індивідуальний стиль – явище, «відповідне до масштабності творчої особистості» [107, с.6].

Стиль дозволяє композиторові знайти індивідуальний шлях у мистецтві, але, в той же час, відіграє і суттєву обмежуючу роль, адже, будучи сформованим, композиторський стиль починає «диктувати» свої умови. Багато в чому ці обмеження природні, бо вони випливають з індивідуальних особливостей, схильностей самої натури митця. Тому для молодого композитора актуально «знайти свій стиль» (тобто знайти *свою* дорогу в безкрайніх просторах музики), а для зрілого, вочевидь, – боротися з його обмежуючою силою.

Інакше кажучи, хоча індивідуальний стиль і є продуктом сформованого способу мислення композитора, він сам здатний значною мірою впливати на розвиток музичного мислення митця. Одним з найбільш близьких до висвітленої нами точки зору є розуміння стилю, висловлене М. Михайловим, а

саме, як «єдності системно організованих елементів музичної мови, обумовленої єдністю системи музичного мислення» [103, с. 117]. Пов'язуючи стиль з музичним мисленням, М. Михайлов відносить до найширших ознак стилю логіку організації музичної тканини, яка є наслідком способу мислення композитора. Погляди композитора на музику і музичну творчість є відображенням світогляду митця, який є джерелом формування музичного мислення і виявляється, перш за все, у логіці побудови цілого, а потім уже і на рівні формотворення та безпосереднього втілення через засоби музичної виразності. Це та частина світогляду композитора, яка значною мірою ним усвідомлюється й відстоюється як певні мистецькі переконання.

Отже, ми зосередимо свою увагу переважно на зв'язках між поглядами та переконаннями Е. Вареза і його індивідуальним стилем.

Подібно до того як дитина народжується з криком, так і поява нового в мистецтві часто супроводжується голосними маніфестами і безапеляційними заявами (це яскраво проявилось в історії мистецтва XX століття). Це той акт, який допомагає самоствердитися митцеві на обраному шляху, переконати себе та інших у правильності своїх позицій і, зрештою, оголосити світові про своє існування. Багато висловлювань Е. Вареза щодо власної творчості звучать саме як маніфести. У них викладені основні естетичні засади композитора, описана та нова звукова реальність, яку він хотів створити.

«Не дивіться на мене як на композитора. Я ремісник, який маніпулює з частотами» [66, с. 128]. Ці слова Е. Вареза можуть служити ключем до його розуміння того, якою має бути музика. Основна ідея його концепції полягає у подоланні умовностей, які пов'язані з правилами й законами європейської музики, і створенні нового музичного світу, в основі якого лежав би звук у максимально широкому, акустичному значенні: «Правил не існує; існують закони, яких неможливо уникнути. Існують закони акустики, закони рівноваги, закони математики. Саме в них ми повинні шукати дисципліну, а не в правилах, які заохочують лінивих...» [66, с. 127]. Він хотів заново відкрити звук для людства, подібно до того, як мандрівники відкривають нові землі, а науковці –

закони фізики й математики: «Моєю метою завжди було звільнити звук і широко відкрити для музики увесь світ звуків. Я дуже рано почав порушувати правила, вже тоді усвідомлюючи, що вони заважають мені підступитися до чудесного світу – цього Всесвіту, який постійно розширюється» [182, с. 120].

Тут варто зазначити, що така постановка проблеми стала характерною і для композиторів певного напрямку у французькій музиці XX століття. Один з ключових осіб електронної експериментальної музики П'єр Шеффер усе своє життя присвятив пошукам музики за межами «традиційної музики» [43]. Він, подібно до намірів Е. Вареза, хотів залучити увесь спектр звуків навколишнього середовища, тобто розширити поняття музичного звуку до акустичного феномена, остаточно сформувавши так звану конкретну музику. Е. Варез же втілив цю ідею по-своєму, за допомогою доступних йому засобів, практично не використовуючи спеціальних технічних пристроїв (переважна більшість його творів написана для звичайних інструментів, хоча він застосовував і шуми, записані на плівку («Пустелі»), і електроніку («Електронна поема»)). Ось як сам П. Шеффер характеризує творчість Е. Вареза: «Дивно, що Варез, який охороняв, удосконалюючи, ресурси оркестру, який не готував фортепіано, як Кейдж, складає музику особливо інколи схожу на конкретну» [цит. за: 75, с. 47].

Великий вплив на Е. Вареза справив світ науки, яка була одним з його захоплень. А. Маклигіна стверджує, що свого часу композитор називав себе «єдиним "фізико-музичним композитором"», посилаючись на його лист від 6 січня 1937 року [91, с. 47]. За словами сучасника Е. Вареза А. Карпентьєра, він міг читати книги по акустиці так, як інші читають романи. Це відобразилося як у ставленні до звуку, так і у розумінні музичного розвитку. «Замість колишнього фіксованого лінеарного контрапункту ви знайдете в моїх творах рух мас, різних за випромінюванням, щільністю та об'ємом. Коли ці маси стикаються, результатом стає їхнє взаємопроникнення або відштовхування. Деякі перетворення, які відбуваються на одному рівні, проектуються під різними кутами на інші площини, які рухаються з різною швидкістю, і ці

перетворення повинні створювати враження призматичних звукових деформацій» [цит. за: 182, с. 120]. Змальована композитором картина дещо нагадує наукову фантастику, в якій образно переплавились наукові уявлення про світ. Подібні висловлювання – це скоріше образи, витвір художньої фантазії, ніж реальний стан речей. Проте, ці образи дозволили Е. Варезу змінити саме ставлення до звуку, виробити нові принципи музичної творчості.

Усе вищесказане не могло не вплинути на формування стилю композитора. Коли ми говоримо про стиль, то, перш за все, аналізуємо засоби музичної виразності, розглядаємо особливості музичної мови, формотворення, які, в той же час, є і стильовими особливостями. У ХХ столітті спостерігається максимальне зближення таких понять, як музична мова, стиль, композиторська техніка. Раціоналізація та індивідуалізація творчого процесу призвела до того, що часто композиторська техніка визначає особливості музичної мови і стилю. Творчий метод Е. Вареза випливає з його музично-естетичних переконань. Це цілковита свобода від будь-яких обмежень і штучних, за його словами, правил, а слідування акустичній природі звуку, в його розумінні. Саме тому він був противником додекафонії та неокласицизму.

У ХХ столітті композитори часто ставали, по суті, заручниками власної техніки, своєї системи композиції. Композиторська техніка (часто індивідуальна), створена ними для реалізації певних художніх цілей, в результаті поставила їх у доволі жорсткі рамки. Вона стала для них чимось на зразок «золотої клітки», яка, навіть при всій своїй довершеності, ставши домінантою у творчому процесі композитора, визначає його основні характеристики.

Е. Варез всіляко намагався уникнути подібних обмежень, але ця тенденція ХХ століття зачепила і його. Адже утвердження абсолютно нових ідей, втілення радикально нового образного світу вимагало від композитора створення нової системи музичних засобів і строгого її дотримання. Але та необмеженість і всеосяжність у реформуванні підходів до композиції, до музичного звуку, до яких прагнув Е. Варез, втілилась за допомогою чітко

обмеженого кола засобів. І це коло не могло бути широким, оскільки він свідомо відділяв себе від традиції, але не мав достатньо засобів для втілення своєї принципово новаційної концепції. Про це свідчить і те, що він часто скаржився на відсутність належного музичного інструментарію, адже акустичні інструменти його не задовольняли. Традиційні елементи в його музичній мові залишились лише як «архетипний пласт», який пов'язує його музичну свідомість з європейською музичною культурою. Проте, ці зв'язки виявились настільки сильними, що жодні сміливі маніфести, ніяке свідоме протистояння традиції не спроможні були порвати їх, або звести їхню роль нанівець.

Та обмеженість у засобах, які стали рисою його індивідуального стилю, найбільш яскраво проявилась у частому використанні кількох типових для Е. Вареза прийомів (подекуди навіть зловживання цими хоча й індивідуальними, проте стереотипами). До них належать характерні нервово-ритмічні, нерівномірно-акцентовано пульсуючі повторення одного звуку, динамічні «роздування» та постійні зміни гучності протягом звучання однієї ноти або акорду, побудова мелодичних ліній навколо одного, центрального (стрижневого) тону тощо. Його «золотою кліткою» стали ті прийоми, які були винайдені ним самим.

З іншого боку, означені межі близькі до тих рамок, які ставить перед композитором його індивідуальний стиль, особливо беручи до уваги зближення понять індивідуального стилю і мови в музиці XX століття. Тому важко сказати, що більше обмежувало Е. Вареза – створений ним метод, чи індивідуальні стильові особливості, які стали спрямовувати його музичне мислення.

Е. Варез не створив якоїсь раціональної теорії, щодо своєї техніки композиції, як, наприклад, його співвітчизник О. Мессіан, але, очевидно, ця техніка склалась «стихійно» на основі музично-естетичних поглядів та переконань композитора і не вимагала детального теоретичного обґрунтування. Принаймні, у своїх висловлюваннях композитор приділяє мало уваги технічній стороні музики, зосереджуючись переважно на проблемах музичної естетики,

філософії звуку. Сам Е. Варез говорив: «Немає ніяких світів або теорем, які варто було б шукати в моїй музиці» [цит. за: 91, с. 48].

Композитор ішов за своїм відчуттям звуку, і «звуковими» ідеями, які він вигадував, і якими надихався. Так, намагання досягти надприродної інтенсивності звучання і надати внутрішнього життя кожному звукові породило такі характерні прийоми, як ритмізовані повторення одного звуку (з різною динамікою), динамічні «роздування» (***pp<ff***) – протилежність природній акустичній ситуації (не від голосної атаки до затухання, а ніби навпаки), коливання гучності одного комплексу чи звуку (***p<f>p***) – те, що відповідає параметрові інтенсивності. Бажання оперувати не лініями, а, за словами самого композитора, «масами та об'ємами» призвело до використання різної щільності слабо структурованих вертикальних звукових комплексів і окремих звуків як самостійних одиниць. В мелодиці Е. Варез переважно уникає плавності ліній, розосереджуючи звуки в просторі (за винятком окремих коротких поспівок, які часто повторюються і грають цементуючу роль у композиції творів).

Усі перелічені вище риси можна вважати стильовими особливостями музики Е. Вареза, адже вони сприймаються на слух як чисто варезівські прийоми і зустрічаються у багатьох творах композитора.

Але найсуттєвішої знахідкою Е. Вареза можна вважати сам підхід до звуку, в якому особливе місце займає тембр, артикуляція та інтенсивність – його динамічне життя. Основна увага належить саме звуку як основному елементу музичної тканини, а вся організація твору підпорядкована демонстрації того, що він може бути цінним сам собою, а його властивості можуть замінити гармонію, мелодію, тематизм – традиційні базові елементи музичного твору. Це погляд на музику поза інтонаційною, ладо-гармонічною системами. Відійшовши від функційності та наблизившись до звуку в акустичному розумінні (ніби в зворотному напрямку до попередньої еволюції), він не замінив ладо-гармонічну систему іншою, залишившись до певної міри безсистемним у межах рівноправної дванадцятитоновості, як і не запропонував чіткої альтернативи класичним синтаксичним структурам. Саме в цій позірній

безсистемності залишилось достатньо старих конструктивних рішень, які мають вигляд уламків традиційної системи композиції. Якщо детально проаналізувати його твори, ми побачимо, що композитор хоча і привернув неабияку увагу до звуку та його властивостей, які поєднують музичну та акустичну (фізичну) його сторони, дійсно зробив переворот у цьому, але не створив навколо нього повноцінної нової системи взаємовідношень елементів. Можна сказати, що його техніка композиції виявилась недостатньо цілісною і послідовною, аби повністю втілити радикально новаційні декларації композитора.

З погляду жанрових особливостей музики Е. Вареза, слід зазначити, що Т. Кюрегян в «Теории современной композиции» визначає провідною рисою жанрової системи музики XX ст. утвердження «Музики для…», що характерно передовсім для камерних творів. Серед композиторів, які стояли біля його витоків вона називає і Едгара Вареза, зокрема, згадує його «Октандр» та «Іонізацію» [151, с. 35]. Це, на нашу думку, було способом уникнути класико-романтичних жанрів, можливо, не вказувати жанр взагалі, щоб він не став обмежуючим фактором ні для композитора, ні для слухача.

Важливу роль для розуміння творчості композитора містять свідчення про особистість Е. Вареза та його власні висловлювання. Особливості творчої індивідуальності Е. Вареза з свого боку описав І. Стравінський: «В його звучаннях є благородство, і він сам благородна фігура в нашій музиці (наскільки чесніше зберігати тривале мовчання, ніж мавпувати у створенні музики, як це роблять багато інших), і марно говорити, як це часто роблять, що його музика обмежена і наповнена повторами і, що, досягнувши чогось одного, йому далі нікуди йти. Але в цьому і головне, що він досягнув цього одного. Я ніколи не чув його “Америк” і “Аркани” (вони мають вигляд, ніби на них впала тінь від «Весни священної»), але я знаю “Іонізацію”, “Октандр”, “Щільність 21,5” та “Інтеграли” і дуже захоплююсь цими речами…» [141, с. 210].

Також І. Стравінський змальовує портрет композитора однією його фразою: «Мені подобається певного роду незграбність у мистецькому творі», і

вважає, що це «говорить про нього більше, ніж я міг би сказати в цілому нарисі» [141, с. 211].

Деякі біографічні факти пояснюють походження окремих впливів на творчість композитора. Деякі з таких впливів настільки особистісні, пов'язані з особистою історією, закарбованою в пам'яті Е. Вареза, що без них не зовсім зрозумілі конкретні риси музичного письма композитора. Наприклад, у багатьох творах зустрічається повторюваний, акцентований звук *cis*, який звучить, за словами І. Стравінського, як «ідея фікс». Він зустрічається в «Октандрі», «Гіперпризмі», «Інтегралах», «Електронній поемі» та багатьох інших творах композитора. І дійсно, такий прийом може сприйматись як якась дивна примха або авторський знак. Виявляється, його пояснення криється в глибинах дитячої пам'яті Е. Вареза. Цей звук, за словами самого композитора, пов'язаний з сиренами пароплавів, які плавали річкою, біля якої мешкав Е. Варез у дитинстві, та гудком локомотивів [96, с. 137–138]. Вони були настроєні саме на *cis*.

Для нас важливо виявити індивідуальні ознаки стилю у творах композитора і з'ясувати, як вони пов'язані з його музично-естетичними переконаннями, наскільки стильові риси відображають його погляди на музичну творчість. Також нас цікавить місце і значення варезівсько-стильового в історії музики минулого століття, особливо з точки зору його взаємин з традиційним в музичній культурі.

Розглянемо, наприклад, такі різні твори, як «Октандр» та «Іонізація». «Іонізація» – це перший в історії європейської музики твір, написаний винятково для ударних інструментів (шумові ударні, сирена і фортепіано в ролі шумового ударного інструмента). «Октандр» – значно більш традиційний як за своєю будовою (тричастинний цикл), так і за складом інструментів (камерний ансамбль з восьми інструментів). В цих обох творах ми знаходимо типові варезівські риси, своєрідні «стильові монограми».

Якщо порівняти другу частину «Октандру» і початок «Іонізації», то стає очевидним однаковий спосіб організації звукової матерії – навколо одного

ритмізовано повторюваного звуку. У першому випадку цю роль виконує спочатку флейтове соло, а потім – акцентовані повтори у інших інструментів. В кінці частини тембр флейти повертається з початковим звуком, взятим двома октавами вище (енгармонічна заміна – fis^3 замість ges^1). Флейта також з'являється і раніше з чергуванням звуків fis та f. Таким чином, тембр флейти і тон ges (fis) стають опорою, акцентом (домінантою) усієї конструкції. Подібну роль в «Іонізації» відіграє партія малого барабана, і в цьому можна переконатися шляхом простого слухового порівняння. Цей тембр з характерною ритмічною функцією об'єднує всю композицію, яка складається з різнобарвних звукових «плям». Також звертає на себе увагу різноманітна робота з динамікою, адже це одна з найяскравіших відмінностей варезівського стилю (кожен звук чи співзвуччя може мати не лише окреме динамічне позначення, а й свою детально конкретизовану змінну характеристику). Так, наприклад, Е. Варез часто використовує індивідуалізовану динаміку, відділяючи, таким чином, окремі «звукові події» і, диференціюючи фактуру за гучністю, а «варварські» (за рахунок регулярності й акцентованості) «роздування» зустрічаються як в «Іонізації» (кульмінаційні ділянки) [пр. № 1, 2], так і в «Октандрі» (наприклад, I частина, *Lourd et sauvage*) [пр. № 3]. Спільність цих двох творів полягає ще і в тому, що навіть мелодичні інструменти (в «Октандрі» відсутні ударні) композитор використовує в ролі ударних (див. згадане соло флейти з другої частини «Октандру»).

Безумовно, феномен варезівської музики був би неможливим поза стильовим контекстом епохи. Він належав до тієї хвилі пошуків нового, яка охопила європейську музичну культуру на початку XX століття. Самобутність та екстраординарність цієї фігури не дозволила їй належати до якоїсь однієї течії всередині цієї хвилі, а тому творчість цього композитора стоїть дещо відокремлено. Проте сама філософія звуку, загальна спрямованість пошуків поєднує Е. Вареза з багатьма композиторами першої половини XX століття.

До «знаків епохи» належить спосіб звуковисотної організації музичної тканини та гармонічна мова Е. Вареза. Можна констатувати явний відхід від

тонально-гармонічної системи, проте ще зберігаються деякі її риси (лише натяки), потреба в подібній опорі для слуху. Це проявляється у явищі «центрального звуку» («лірична домінанта», за Р. Куницькою), який «стягує» навколо себе всю фактуру, стає своєрідним «органним пунктом» (незалежно від того, в якому голосі він знаходиться), що служить своєрідним замінником тональної опори. В мелодичних побудовах – це вісь, навколо якої групуються звуки мелодії.

Також рисою, яка відразу впадає у вічі, є урбанізований характер музики Е. Вареза. Вона знаходить своє відображення і у загальному колориті музичної палітри композитора, і у використанні механістичних ритмів, жорстких співзвучь та експерименті у тембровій сфері, введенні у оркестр нетрадиційних інструментів (наприклад, сирена в «Іонізації», пізніше – використання електроніки та магнітної плівки), у пристрасті до шумових ударних. Сам композитор говорив, що для нього перебування у міському середовищі, серед машин є найбільш природнім, а сільська обстановка викликає дискомфорт. Загалом, вплив індустріального середовища ми можемо знайти у творчості багатьох митців початку минулого століття, і Е. Варез тут не виняток.

Відома суперечливість та неординарність, як для свого часу, постаті Е. Вареза. Це була людина, яка відкидала традиційну мелодію, називаючи її «музичною пліткою» і, в той же час, захоплювалась творами Дж. Пучіні, яка прагнула максимально розширити звукову палітру, розглядаючи звук як акустичний феномен, але не сприймала шумові експерименти молодого покоління композиторів. Так, наприклад, він говорить про молодих італійських композиторів, які займались експериментальною і конкретною музикою: «Навіщо ви, італійські футуристи, відтворюєте лише колотнечу нашого щоденного життя з тим, що є у ньому поверхневого і безглуздого? Я мрію про інструменти, що слухатимуться думки, які, привносячи багатобарвність несподіваних тембрів, виявляться здатними до комбінацій, які мені захочеться їм написати, і підкоряться потребам мого внутрішнього ритму» [цит. за: 182, с. 116]. Багато в чому має рацію дослідниця творчості Е. Вареза Грета Вемейєр,

називаючи його шлях «послідовним розвитком романтичного розуміння музики», оскільки він, за її словами, «вірив у індивідуальність композитора, в одиничний твір мистецтва, в буржуазну концертну ситуацію, при якій пасивна публіка зустрічається з остаточно завершеним посланням художника» [цит. за: 182, с. 123].

Зараз ми сприймаємо творчість Е. Вареза як природну ланку в історії музики ХХ століття, як бурхливий прояв свого часу, багато в чому закономірний. Композитор став одним з провісників тих перетворень, які відбувались в музичному мистецтві протягом усього століття, хоча його голос і не був почутий сучасниками. Тому Е. Вареза можна назвати самотнім романтиком модернізму. Він створив свій уявний звуковий світ, який так і не знайшов повного втілення через ряд як об'єктивних, так і суб'єктивних причин (принаймні такий висновок можна зробити, порівнюючи висловлювання Е. Вареза з їхнім втіленням безпосередньо в творчості). Об'єктивною була відсутність необхідних Е. Варезові звучань (за акустичними характеристиками), а також нерозвиненість, на той час, технічних засобів, які могли б йому допомогти, адже він орієнтувався на інструменти майбутнього, що існували лише в уяві композитора, коли він створював музику для звичайних інструментів.

З іншого боку, він хотів вийти за рамки музики (в традиційному розумінні), але, як стверджує інший «романтик» ХХ століття П'єр Шеффер, за її межами не існує іншої музики [179]. Ці межі можна розширити настільки, наскільки дозволяє традиція (хоча цього теж може бути достатньо). Саме вона визначає суть поняття музики, акумулюючи столітні надбання європейської культури. Музичне мислення, а також мова і стиль значною мірою формуються під впливом традиції, особливо у композиторів, які мають європейське коріння та освіту, проте є й інша сторона творчості, яка протистоїть їй, і вона належить до сфери індивідуального. Творча особистість Е. Вареза була настільки яскравою, що не могла миритися з «залізними кайданами» традиційного, і це виявилось в його індивідуальному стилі. Щоправда, винайдені композитором

прийоми були занадто особливими, і він почасти став «жертвою» власної самобутності. Хоча, з позицій XXI століття, оглядаючись у століття двадцяте, до якого належить творчість композитора, ми бачимо, що час урівноважив для нашого слуху оригінальне і типове, зробивши їх частинами єдиного живого організму, який можна назвати індивідуальним стилем Едгара Вареза.

Окремої уваги, також заслуговує питання генезису та еволюції стилю Е. Вареза, а також його впливу на творчість інших композиторів. Завдяки своїй радикальній спрямованості, але, в той же час, і неоднозначності ця постать чи не найцікавіша в музиці минулого століття з точки зору взаємодії з традицією. На рівні стилю творчість Е. Вареза, безумовно, зазнавала впливів традиційного, але при цьому й сама зробила свій внесок в те, що ми тепер можемо назвати традицією XX століття.

Щодо впливу на молодше покоління композиторів, відомо, що Е. Варез мав учнів. Найвідомішим французьким учнем Е. Вареза був Андре Жоліве. Про заняття з ним та безпосередній вплив, зокрема, пише Г. Шнеєрсон [181, с. 360–362]. Переважно це проявилось у нових підходах в оркеструванні та широкому застосуванні ударних інструментів, які розширювали не лише ритмічну, але й темброву сторону музики А. Жоліве [181, с. 361, 380]. Проте набагато вагомішим, ніж безпосередній, навчальний, виявився опосередкований вплив Е. Вареза через його творчість та публічні висловлювання на авангардне покоління 50-х років та розвиток електронної музики. Саме творчі прозріння композитора підтримали та передбачили напрям змін, які відбувались у радикально спрямованому західному мистецтві другої половини XX століття. Також важливо, що цей вплив був пізнішим, він належить до часу, коли молодіжне композиторське середовище вже могло повною мірою оцінити та розвинути ідеї Е. Вареза. Тому його і називають «пророком», адже він на початку століття прагнув тих творчих і технічних результатів, які з’явились у другій його половині, заклав основи тенденцій, які проявились пізніше, через паузу в історії розвитку цих аспектів мистецтва музичної композиції.

2.2 Традиційне як сліди у «пам'яті музичної форми»

Культурна пам'ять пов'язана із збереженням навіть у випадках найрадикальнішого ставлення до традицій в музиці, яке часто демонстрували представники XX століття, зокрема, Е. Варез, адже і у їхній творчості також існують елементи, взяті з попереднього досвіду. Комбінація старих, добре відомих компонентів може бути зовсім несподіваною, даючи яскравий результат. Перевірені часом моделі або окремі структурні одиниці та принципи можуть бути до непізнаваності оригінально інтерпретованими (як, наприклад, у серійній музиці, яка є далеким нащадком поліфонічної техніки) чи глибоко прихованими, як у багатьох композиторів XX століття.

Едгар Варез, здавалося б, зі своїм музичним нонконформізмом і прагненням абсолютної новизни не вкладається у поняття традиції, пам'яті, а, отже, й історичної цілісності музичної культури. Отже, для прикладу ми візьмемо **«Іонізацію»** – твір по-своєму унікальний, адже це фактично перший в історії музики твір для ударних. Причому ударних з невизначеною висотою тону (за винятком дзвіночків, дзвонів і фортепіано в коді), тобто шумових. Для нас він цікавий тим, що завдяки специфіці засобів виразності, пов'язаній з можливостями інструментів і «первинності» подібного досвіду, цей твір за багатьма ознаками не повинен мати «пам'яті», адже у нього немає попередників, принаймні у професійній музиці. Але «Іонізація» демонструє глибокі, хоча й приховані зв'язки з європейською музичною культурою, що ми й спробуємо прослідкувати на рівні форми. Оскільки Е. Варезу треба було на щось спиратися, він багато у чому вчинив за аналогією з музикою «звичайною», тобто звуковисотною.

Коли ми поглянемо на основну тему «Іонізації» (ц. 1, пр. № 4), ми знайдемо в ній досить виразні сліди різних етапів еволюції і загалом концентрований досвід століть. Вже сама наявність *теми* (у майже класичному розумінні) і тематичного розвитку в такому некласичному, навіть антикласичному, антитрадиційному за визначенням творі є показовою. Чіткий поділ цієї чотиритактової структури на два речення повторної будови (по два

такти) викликає незаперечні аналогії з класичним періодом з притаманними йому принципами квадратності. Відрізняє ці два речення лише закінчення. Проте, оскільки гармонічна основа тут з відомих причин відсутня, ми маємо додатковий «водорозділ» – виділену паузами акцентовану «восьму» перед початком другого двотакту, яка виявляється центром усієї теми. Наявність ознак симетрії дозволяє говорити про неї і як про вісь, навколо якої формуються елементи горизонтальної дзеркальності. Про дзеркальність або симетричність, точну або відносну, варто говорити і щодо внутрішньої будови кожного речення – як на рівні окремих ритмічних фігур, так і на рівні цілого. Таким чином, ідеться про закони, які використовувались ще в епоху поліфонії строгого письма.

Фактурно ця тема являє собою співвідношення фігури (малий барабан) і фону (п’ять інструментів) або, точніше, «ударного варіанту» мелодії з супроводом (за аналогією з гомофонно-гармонічним складом), де мелодія, чітко відокремлена від супроводу перш за все за рахунок різних типів руху, а також контрасту нерегулярної акцентованості (фігура) і регулярності (фон). У процесі розвитку автор виокремлює невеликі ритмічні фігури (їх можна назвати ритмічними мотивами), варіантно повторюючи та видозмінюючи їх. Ця техніка є фактично нащадком мотивної розробки, яка застосовувалась у сонатній формі. До речі, за словами О. Назайкінської, «з мнемонічних позицій класична тема є єдністю фонічного, синтаксичного та композиційного способу пам’яті. Тематичний же розвиток, становлення – це своєрідне прокреслювання асоціативних ліній, за якими пам’ять відновлює або збирає наново цілісний образ теми» [108, с. 22].

Якщо розглядати твір з точки зору диференціації за типом викладу, тобто говорити про смислові функції частин музичної форми, то й тут ми знаходимо відповідність усталеним нормам формотворення. Якщо вступ (до ц. 1) і кода (ц. 13) виконують обрамлюючу роль передмови і доповнення, то тема (ц. 1) цілком відповідає класичному експонуванню матеріалу, де основною ознакою є стабільність, далі – перехід, зв’язка (ц. 3) і повторення, або закріплення теми

(ц. 4). Відразу після цього починається середня частина (ц. 5), яка, як і слід було очікувати, має характер серединного викладу і розвиває вже відомий нашому слуху матеріал теми і вступу. Цифру 11 слід вважати початком динамічної репризи, адже тут знову з'являється тема у повному, хоча і дещо зміненому, фактурно збагаченому вигляді. Проте, цій ритмічній фігурі, як і у експозиції, передує матеріал вступу (ц. 9). Е. Варез користується і частковим повторенням теми, як одним з ефективних засобів формотворення (наприклад, як у ц. 7). Як видно зі сказаного, якщо абстрагуватись від безпосереднього «будівельного матеріалу», тобто засобів виразності, то стає очевидним, що подібний аналіз міг би стосуватись якогось класичного твору, і це не випадковість, адже всупереч поглядам та устремлінням самого Е. Вареза, традиція залишається в його творчості як генетична основа.

Отже, загалом ми бачимо тричастинну композицію, яка цілком відповідає загальновідомій тріаді initium – movere – terminus. Але при цьому відчувається наростаюча динаміка форми від вступу до коди. Кода відіграє особливу роль, синтезуючи в собі усі досягнення розвитку, це кода-фінал, яка демонструє перехід у нову якість. Саме для цього Е. Варез вводить у партитуру «звуковисотні» інструменти (фортепіано, дзвони, дзвіночки), які не були задіяні ні на початку, ані в середині композиції.

Коли ми згадали про таку функцію коди і такий тип драматургії, таку динаміку форми, то не можна не згадати про постать, з якою пов'язують подібну логіку розгортання форми, а саме – Л. Бетховена, адже в його творчості чи не вперше яскраво проявились наведені особливості. Тяжіння форми від вступу до коди, яка не тільки ставить останню крапку, чи, скоріше знак оклику, а є і кульмінацією, і смисловим центром композиції, було втіленням бетховенської концепції, яку зазвичай характеризують фразою – «від темряви до світла». Тут цей принцип інтерпретований у площині «від шуму до звуку». Отже, як не парадоксально, але можна стверджувати, що форма «Іонізації» «пам'ятає» і Бетховена!

«Пам’ять форми» є і тим стрижнем, який зсередини тримає творчість окремого композитора, адже ефект «пригадування» спрацьовує і тоді, коли автор береться за новий твір, і цей твір буде «пам’ятати» усі його попередні твори. Саме тому ми маємо змогу говорити і про цілісність творчості, індивідуального стилю, про типовість тих чи інших рис, про пам’ять форми конкретного митця. Адже, коли говорять «бетховенська соната», зрозуміло, що йдеться про певні особливості формотворення, які вже стали традицією.

Отже, можна говорити і про своєрідну пам’ять варезівської форми, завдяки якій формуються ті ознаки спільності, які стають рисами індивідуального стилю композитора, те типове, яке проявляється і на рівні музичної форми, наприклад, ставлення до звука як до самостійної одиниці у формотворенні. Звук або звучання у Е. Вареза стає окремим «звуковим тілом» (термін П. Булеза), з чим пов’язана особлива увага композитора до суто акустичних його властивостей – атаки, динамічного «життя», що пізніше назвуть інтенсивністю, хоча при цьому він користується і досить традиційною тематичною організацією. В «Іонізації» специфіка ударних інструментів чи не найяскравіше виявила ці нові тенденції, адже тут є експресивність атаки, провідна роль тембру та ритму, і, водночас, послаблений зв’язок між звуками через швидке затухання та відсутність мелодичних тяжінь, що сприяє більшій відокремленості кожного звуку, більшій його вагомості. Якщо вказати, що «Іонізація» одного разу з’явившись, стала частиною «пам’яті форми», то стає очевидним, що в інших творах Е. Вареза гармонічна статика також справляє ефект, подібний до звучання ударних, коли на передній план виходить тембр (колорит), інтенсивність, артикуляція, ритм, тобто те, що характерне для інструментів цієї групи. І тут вже можна прослідкувати вплив «Іонізації» на подальшу творчість композитора.

Проте, вплив «Іонізації» не обмежується лише творчістю самого Е. Вареза. Зокрема, вона поклала початок традиції створення композицій для ансамблю ударних, але мабуть важливішим є внесок цього твору у розвиток основ композиторської творчості. Розуміння музичного звуку як окремішності,

близької до акустичної, не в останню чергу є наслідком зусиль і Е. Вареза, адже ще і ще раз відтворюючи свої знахідки, композитор створив сучасну, ніби короткотермінову, «оперативну пам'ять», яка потім злилась з пам'яттю епохи і стала загальною новою традицією.

«Інтеграли». Музикознавчий аналіз «Інтегралів» є у кількох наукових статтях, зокрема, А. Маклигіної [23; 89], Х. Мак Івена [197], роботі Х. В. Морса [198] та в оглядових розділах історичних робіт. Це був один з перших творів, у якому Е. Варез вирішив утілити ідею акустичного «моделювання звуку» та «просторової проекції». Про таку евристичну спрямованість «Інтегралів» свідчить Х. Мак Івен (H. McEwen): «швидкі crescendi та раптові тиші спрямовані, щоб використати реверберацію приміщення, в якому виконується твір, щоб "заповнити" і відтворити музику, створивши інструмент з простору» [197, с. 39].

Але, незважаючи на це, цікавими є формотворчі принципи, реалізовані в «Інтегралах», якщо розглядати твір не з позицій креативних концепцій Е. Вареза, а за традиційною композиторською логікою. Треба зауважити наявність двох тем з доволі стабільним інтонаційним матеріалом, тобто «нормального» музичного матеріалу як основи всієї композиції. Перша з них (початкова тема-мотив) будується на відомому «варезівському» ритмічно варійованому повторенні одного звуку b (ais) з форшлагом з висхідних тритону та великої секунди [пр. № 5], проте вже другий її елемент, який з'являється пізніше, включає допоміжний звук на в. 2 вниз та аналогічний рух на м. 3 та в. 3 вниз [пр. № 6]. Така хроматизована лінія з устоєм на b (ais), до якого мелодія періодично повертається нагадує будову деяких тем К. Дебюсі. Темою і тематичним зерном композиції також її вважає і А. Маклигіна [89, с. 110].

Друга мелодична тема використовує подібний принцип, але включає рух на в. 2 вгору. В результаті виходить оспівування опорного звуку, а також рух вниз по тетрахорду, який за інтервальним складом збігається з першим тетрахордом натурального мінору з ладовою опорою вгорі. Ця тема (якщо розглядати її одноголосно, як мелодію) є цілком традиційною, адже має

натуральну ладову основу, а також досить просту ритмічну будову [пр. № 7]. А. Маклигіна не розглядає цю тему як окрему [89, с. 113], хоча вона суттєво відрізняється від першої та є більш «мелодичною», ритмічно урівноваженою, ладово визначеною та лежить в основі всього розділу композиції.

Отже, дві названі мелодичні теми лежать в основі всієї композиції. У зв'язку з поверненням до початкового інтонаційного матеріалу можна зробити висновок про наявність зміненої репризи. Про репризність пише і А. Маклигіна, виділяючи три розділи в «Інтегралах», тобто стверджуючи фактично наявність тричастинності [89, с. 113]. Але тут треба робити поправку на тотальну варіативність варезівських «тем», яка використовується композитором як загальний принцип. Проте, наприклад, перший розділ відрізняється меншою варіативністю, як і розділ, де проводиться друга тема, що свідчить про експозиційний тип викладу. Різницю між експозицією музичного матеріалу та його розвитком можна чітко простежити на прикладі першого розділу та другого, розвиваючого (після ц. 3).

У розвиваючій частині тема звучить на іншій висоті (до цього не змінювалась), а потім доповнюється контрапунктичними лініями, а також змінена тембрально (у валторни замість гобою). Це нагадує класичний розробковий принцип, коли тема дається у незмінному вигляді, але в іншій тональності (тут – на іншій висоті), а потім «розробляється». Далі зміни лише поглиблюються. Накопичення змін і звучностей змінюється появою нової теми (ц. 9), яка, зрештою, також має інтонаційну спорідненість з першою. Далі наявні тематичні арки у вигляді повернення характерного скандування одного звуку та інтонацій, пов'язаних з першою темою, а потім – чергового проведення другої теми. Таким чином, Е. Варез комбінує різний інтонаційний матеріал, розвиває його та вибудовує композицію за допомогою повторень та трансформацій. Можна говорити про репризу початкового матеріалу, хоча і дуже змінену (ц. 17, за А. Маклигіною – ц. 18). Адже в ц. 17 з'являється початкова тема у труби в майже не зміненому вигляді, хоча і на півтону вище, ніж спочатку. Отже, в «Інтегралах» простежується наявність експозиційного,

розвиваючого та репризного викладу та основі двох тематичних побудов, і, у зв’язку з цим, відповідної тричастинності композиції.

«Un grand sommeil noir» – єдиний ранній збережений твір Е. Вареза, завдяки якому ми можемо порівняти мовностильові та технічні риси різних періодів творчості композитора. Адже ранні твори, за свідченням очевидців, суттєво відрізнялись від композицій «американського» періоду, спрямованих на революцію в музиці. У цьому можна переконатися, розглянувши цей вокальний твір «Un grand sommeil noir» на слова П. Верлена. Ми бачимо тональну музику, за стилем близьку до романсів К. Дебюссі та композиторів пізнього романтизму, яка кардинально відрізняється від зрілих творів Е. Вареза [пр. № 8]. Проте, у цьому творі є риси, які об’єднують його з «Інтегралами». І вони проявляються у принципах формотворення, інтонаційності та навіть у особливостях побудови мелодики. Тут, як і в «Інтегралах», важливу роль відіграє початковий мотив. Він інтонаційно об’єднує весь твір, багато разів повторюючись буквально та у зміненому вигляді, а також стає основою для вокальної мелодії. До речі, у багатьох творах композитор користується класичними прийомами роботи з мелодичним матеріалом – повторює мотиви на іншій висоті, в дзеркальному та ракоходному проведенні, у збільшенні. Також присутній аналог характерного для зрілого стилю Е. Вареза вибудовування лінії навколо одного звуку: уся вокальна партія тут має два опорних тони – es та b. В «Інтегралах» друга тема-мотив також будується навколо опорної кварти, тоді як перша – «прив’язана» до одного звуку. Є також тематична арка (вступ – закінчення), тобто повторення початкового тематичного матеріалу, що, у варійованому вигляді, є і в «Інтегралах». Останнє, що треба зауважити – інтонаційну подібність власне початкового, тематичного мотиву обох творів (висхідні ч. 4 та в. 2 тут і також висхідні тритон та в. 2 в «Інтегралах»). Таким чином, ми спостерігаємо *подібні* принципи у стилістично *різних* творах Е. Вареза.

Отже, «пам’ять форми» спрацьовує у вигляді певних стереотипів і усталених закономірностей, закладених у мисленні, завдяки яким автор

вписується в ту послідовність, яку називають еволюцією, або історичною динамікою музичної форми (і в історичних межах, і у межах власної творчості). Тому він не відірваний від цієї послідовності, і, таким чином, продовжуючи її, сприяє цілісності усієї музичної культури. Так формуються і традиції цілісності самої музичної форми, які зберігаються на рівні загальних принципів формотворення.

«Природно забути, а пам'ятати – штучно», стверджує М. Мамардашвілі [94, с. 88]. Дійсно, пам'ять – це результат культурної взаємодії людини зі світом, а культурна пам'ять – результат штучних, соціально пов'язаних зусиль. Вона зберігає те, що доцільно зберегти, а ця доцільність багато в чому визначається культурою. Культурна пам'ять в музиці діє як «друга, інша природа», яка не дозволяє вийти за межі, пов'язані з цілісністю та можливістю розуміння. Для цього необхідне збереження усталених норм і принципів музичної організації. Пам'ять у даному разі виступає як засіб збереження єдності музики як культурного феномену, адже окремі художні явища складаються в єдину картину лише за наявності у них елементів подібності та спільних ознак, за якими можна віднести їх до одного типу, однієї культури, а вони передаються завдяки існуванню тезаурусу норм, закономірностей та структурних елементів.

2. 3 Просторовість, «просторова музика» Е. Вареза.

Просторовість – один з параметрів музичної композиції, заявлених Едгаром Варезом у своїй творчості, який втілився у його концепції «просторової музики», про що він неодноразово висловлювався [19], наприклад: «Я завжди задумую свою музику як "просторову", використовуючи певний порядок та пропорції вибудовування "звукових мас"» [цит. за: 133, с. 316]. Композитор часто говорить про простір у застосуванні до композиції, про «звукові маси», «об'єми» та «площини», розуміння музики як руху в просторі [19] та намагається втілити ці погляди вже в інструментальній музиці

20-х років (початку «американського» періоду творчості, коли написані основні його інструментальні твори).

Ідея «просторової музики» полонила Е. Вареза після того, як він відкрив для себе все багатство звукового світу. Вивчаючи закони акустики, композитор побачив, що звукові явища мають безліч параметрів і характеристик, які можуть бути використані в музиці. На його думку, безглуздо було б обмежувати себе існуючими музичними законами і можливостями інструментів, а норми він називав «багаторічними поганими звичками, які помилково називають традицією» [19, с. 13]. У зв'язку з цим, Е. Варез висуває ідею нових факторів музичного розвитку, нових елементів музичної композиції, які виражають просторові ознаки (за аналогією з зоровим сприйняттям) і мають відігравати ключову роль в музиці.

Дослідження цього аспекту творчості Е. Вареза важливе з огляду на те, що концепція «просторової музики» стала однією з основних у його поглядах та вплинула не лише на його власну творчість, але й на розвиток усієї музики XX століття, принаймні передбачила його та спрямувала думки багатьох композиторів молодших поколінь. Проблема просторовості в музиці актуальна як загалом, у зв'язку з технікою композиції, композиторським мисленням та музичним сприйняттям, так і у аспекті концепції «просторової музики» Едгара Вареза, адже виявляє особливості його композиторської техніки та тенденції, які проявились у цьому аспекті його творів та пов'язані з напрямками розвитку музики всього наступного XX століття. Е. Варез цією концепцією ідейно підготував експерименти зі звуком та розвиток власне «просторової музики», які відбулись у XX столітті. С. Гоменюк пов'язує цілу лінію у розвитку авангардної музики з творчістю Е. Вареза, і навіть називає тип хронотопу, в якому переважають спатіальні чинники, «варезівським» [37, с. 8].

Проблема просторовості в музиці викладена у працях достатнього кола музикознавців. Серед них ми спираємось на дослідження М. Арановського [9], який виявляє механізм просторових уявлень людини та його функціонування в музиці, Є. Назайкінського [111], який розглядає цю проблему через музичне

сприйняття, роботу В. Холопової [170], яка досліджує просторовий чинник в історичному ракурсі та приділяє увагу музиці XX століття, а також використовуємо думки Ю. Холопова з цього приводу, надруковані у відомій та широко цитованій дослідниками сучасної композиторської творчості статті «Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века» [168]. Також потрібно зазначити, що методологічні аспекти дослідження простору в музиці розглядає С. Мозгот [105]. «Некласичному» звуковому простору в музиці початку XX століття присвячено дисертаційну роботу С. Ісхакової [61], проте вона оминає увагою Е. Вареза, а зосереджується лише на творчості О. Скрябіна і К. Дебюсі з одного боку, та А. Шенберга і А. Веберна – з іншого. Таким чином, в її роботі висвітлені лише ранні зміни у «звуковому просторі» та підходи композиторів одного з напрямків його розвитку у XX столітті, а висновки не можуть бути цілком коректно застосовані до музики Е. Вареза, зокрема. Н. Герасимова-Персидська висловлює думку про зміну принципів просторово-часової організації в переломні епохи [32], до однієї з яких, слід зауважити, належить і Е. Варез. Окрему увагу часопросторовим чинникам у творчості Е. Вареза та авангардній музиці приділяє С. Гоменюк [37]. Вона підкреслює роль просторового (спатіального) чинника у типі хронотопу, до якого належить творчість композитора, та пов’язує його з особливою увагою до акустичних властивостей музичного матеріалу [37, с. 10]. Тому вважає мислення Е. Вареза «звукоцентричним» на противагу «структуроцентричному», започаткованому А. Веберном [37, с. 11].

Відчуття простору в музиці, з одного боку, пов’язане з зоровим фактором, і всі його музичні параметри описуються в поняттях, які застосовують у візуальних мистецтвах. Природа цього процесу зрозуміла з особливостей сприйняття людини, в якому зорова частка є найважливішою, а слух лише доповнює її, допомагаючи отримувати інформацію про те, що перебуває поза полем зору. Ця особливість виявляється і у сприйнятті музики, коли людина намагається візуалізувати почуте за допомогою слуху. Тому зорові асоціації завжди супроводжували музику, зокрема, яскраво і наочно це проявилось у

програмній музиці. Е. Варез також використовує зорові відповідники для пояснення «просторової музики» («геометричні фігури», «площини», «проекції» та ін.), виправдовуючи це тим, що «око більш швидке і більш дисциплiноване, ніж вухо» [75, с. 28].

З іншого боку, звук, за словами В. Холопової, пов'язує людину з предметним світом через вібрації, які передаються їй з метою орієнтування у просторі [170, с. 157–158]. Але у зв'язку з тим, що музика має свої внутрішні закономірності, і не спрямована на передавання безпосередніх властивостей предметів, таких як розмір, розташування у просторі, швидкість руху, як це відбувається за допомогою слуху у звичайному житті (хоча й може тією чи іншою мірою їх включати), вона здатна викликати особливі зорові асоціації, які виходять саме з музичної логіки. При цьому В. Холопова наводить цілий список музичних творів, які мають зорові асоціації та пов'язані з конкретними предметами та явищами [170, с. 150–155], хоча це саме асоціативний, а не прямий зв'язок. До музики з предметною зоровою асоціативністю, до речі, В. Холопова відносить і конкретну музику [170, с. 149–150].

Початок розуміння простору в музиці потрібно вести від опредметнення власне звуку в нашому сприйнятті. За словами М. Арановського, ми сприймаємо звук як предмет, у зв'язку з цим наділяємо його просторовими властивостями і тільки тому можемо розуміти його як матеріал для музики, говорити про рух звуків [9, с. 263]. Перетворення звуку на предмет у нашій свідомості відбувається внаслідок утворення *слухових уявлень*, які «не є пасивними копіями реальних звукових явищ, але виступають як результат їх *перетворення* на вищих рівнях сприйняття» [9, с. 263]. Він зауважує відсутність повної відповідності слухових уявлень акустичному звуку: «Формування слухових уявлень залежить, звичайно, від об'єктивних властивостей звуку, але не меншою мірою і від інтермодальних зв'язків (в числі яких головна роль належить звукопросторовим)» [9, с. 263].

В результаті відбувається те, що В. Холопова називає спатіалізацією. Вона виділяє в ній роль ритму, очевидно трактуючи його широко, маючи на

увазі коливальну (вібраційну) природу звуку: «Людський мозок в процесі філогенезу виробив здатність до кодування слухових сигналів в просторових одиницях, і явище *опросторення* ритмічних імпульсів отримало назву *спатіалізації*. Спатіалізація, таким чином, є найістотнішим феноменом музичної форми, який дозволяє підключити до сприйняття музичного твору найбагатший досвід усвідомлення зорових образів та зорово-просторову естетику» [170, с. 166]. М. Арановський прослідковує перетворення акустичних звуків у просторові уявлення і описує цей досить складний процес так: «Знання джерела звуку дозволяє нам ідентифікувати звук та його джерело. Властивості останнього ніби переходять (у нашому сприйнятті) в звук, утілюються в ньому. Властивості матеріалу предмета, його маси, просторового положення і зв'язку з іншими предметами «стають» властивостями звуку. Звідси – сприйняття звуку як «речі» [9, с. 256]. Звук-«предмет» у нашій свідомості вже є результатом просторового сприйняття, формування просторових уявлень, а таке перетворення звуку, за словами М. Арановського, «створює психологічні передумови його використання як матеріалу, який піддається комбінуванню, об'єднанню, структуруванню, подібно до того, як це відбувається з мозаїкою» [9, с. 258].

Таким чином, утворення просторових уявлень є необхідним для оперування звуком в ролі елемента музики. Для прикладу М. Арановський наводить поняття лінії в музиці, адже «таке добре знайоме музикантам просторове уявлення, як лінія, є не метафорою, а реальним фактом перцептивно-слухового досвіду. Виникнення образу лінії відбувається на рівні сприйняття будь-якого звуку, який змінюється, тобто на домузичній, досемантичній стадії. Отже, лінеарні уявлення – зовсім не прерогатива музики. Вони формуються на ґрунті загальних закономірностей сприйняття звукових явищ, але знаходять у музиці нове життя, виступаючи однією з найважливіших передумов музично-архітектонічного мислення» [9, с. 264]. Отже, просторовість у музиці лежить, насамперед, у психологічній площині, вона

пов’язана зі сприйняттям звуку як предмета. На цьому побудоване музичне мислення та сприйняття.

На рівні музичного твору простір зазвичай поділяють на параметри, які відповідають звичайній тривимірності. Крім цього В. Холопова виділяє три масштабні рівні сприйняття музичного твору: гармонічний (звуковисотний), ритмічний («динамічний параметр музичного твору» [170, с. 163]) та архітектонічний. Два з них (звуковисотний та архітектонічний), на її переконання, пов’язані з просторовим параметром у двох вираженнях – вертикалі (перший) та горизонталі (останній). Третім параметром музикознавці називають глибину. В. Холопова вважає, що вона пов’язана з фактурою або «музичною тканиною» [170, с. 164].

Треба сказати, що, на нашу думку, класичний звуковий простір можна характеризувати як переважно двовимірний (вертикаль – горизонталь). Це дві координати, які впливають у ньому на утворення цілого, лише вони принципово важливі. Фактура і динаміка не створюють тут повноцінної третьої координати – глибини, в тому сенсі, що принципово не впливають на логіку музичних подій. Звісно, коли ми розглядаємо оркестрову музику, то за рахунок тембрової взаємодії цей фактор дає певні «глибинні» уявлення, проте ними можна до певної міри знехтувати, що проявляється в можливості перекладень для фортепіано та версій для інших складів виконавців, які не змінюють основних засобів виразності, визначальних для твору та його ідентичності. Це твердження можна частково поставити під сумнів лише відносно симфонічної музики з окремою важливою роллю тембрової драматургії, адже, все-таки роль тембру з часом поступово посилювалась і вже у XIX столітті стає помітною. Є. Назайкінський визначає глибину як «відмінності голосів за динамікою і тембром, а в оркестровій музиці і багатоплановість розташування груп інструментів» [111, с. 97]. Як нам вбачається, тут варто розмежувати просторові уявлення в контексті музичного сприйняття як такого і реально-акустичне просторове слухове сприйняття, яке походить від функції орієнтування людини у просторі. До прикладу, В. Холопова розділяє «фізико-акустичний» та

«змістово-психологічний плани організації музики» [170, с. 159], фактично окреслюючи те, що пов’язане зі звуком як акустичним феноменом та звуком у винятково музичному сенсі. Але відзначимо, що Є. Назайкінський, розглядаючи глибинний параметр, звертає увагу передовсім на динаміку і тембр, хоча в іншому місці пише і про фактуру [111, с. 127]. Якщо вже говорити про фактуру як «глибинну» координату, то передовсім має іти мова про фактуру оркестрову, а вона безпосередньо пов’язана з тембровою і динамічною диференціацією (або треба розглядати «оркестровість» фактури моноінструментальної). Адже фактура дає можливість сприймати звукову тканину «в глибину» якраз за рахунок темброво-артикуляційних та динамічних (амплітудних, тобто за рівнем гучності) відмінностей між її пластами і компонентами, хоча й ритмічна сторона відіграє деяку роль (зокрема, її виділяє В. Холопова).

Актуальною для сучасної музики нам видається думка Ю. Холопова. Він пов’язує третій вимір – «глибинну структуру» – з сонорикою [168], основи якої, на наш погляд, заклав саме Е. Варез. Принаймні він є однією з вагомих фігур, яка своєю увагою до звуку проклала шлях до того, що пізніше стали називати сонорикою і сонорною музикою. Він почав рухатися у своїх пошуках в межах цієї, сонорної парадигми. Суть цього підходу полягає передовсім у виокремленні та посиленні ролі тембру. У Е. Вареза тембр взаємодіє з артикуляцією та динамікою, а в деяких місцях його значення зростає настільки, що навіть підпорядковує собі звуковисотність або замінює її конструктивну роль у побудові музичної тканини.

Для прикладу можна навести перші 17 тактів «Гіперпризми» [пр. № 9], де звуковисотність зводиться до одного звуку *cis*, і лише фоново, на другому плані, внизу у бас-тромбона з’являється *d*. Це доповнюється великою кількістю шумових ударних інструментів, які додають тільки тембр і ритм. Серед них також є сирена, яка має висоту звуку, але вона не фіксована, постійно змінюється, що перетворює її передовсім у тембровий інструмент, «параболічні та гіперболічні траєкторії звуку», як про них говорив сам Варез [19, с. 14].

Співзвуччя, яке з'являється у кінці побудови, виконує функцію «нагромадження» тембрів і звучностей. Воно складається з неповторюваних звуків у всієї духової групи *tutti* та має колористично-тембровий ефект – всі інструменти грають різні звуки, що дозволяє чути їх тембри і окремо, і як комплекс. Потрібно додати, що духові добре поєднуються за тембрами і дають можливість сприймати співзвуччя як темброве ціле. Поява цього акорду відбувається після тривалої концентрації на одному звуку *cis*, про що вже було сказано вище. Його фонізм побудований на дисонантних інтервалах, що виключає його сприйняття у межах тональної системи. Тобто сприйняття слухача спрямоване передовсім на тембр і звучання як таке, інші чинники, звичні для тональної та тематичної музики, не задіяні або редуковані до мінімального значення. При цьому треба зауважити, що загалом партитура «Гіперпризми» у своєму складі має лише духові та ударні інструменти. Можна вважати їх двома рівноцінними частинами партитури, адже група ударних за чисельністю не поступається духовим.

Також треба звернути увагу на детальну диференціацію динамічних відтінків, які не тільки постійно змінюються у партії одного інструменту, але і відрізняються у різних інструментів одночасно. Тобто за гучністю партії інструментів увесь час то виходять на перший план, то відходять на другий, третій і далі, залежно від їх кількості та динамічних нюансів у інших партіях. Також відбувається артикуляційна диференціація, яка, звісно, не досягає тієї деталізації, яка можлива у сучасній музиці, але композитор приділяє їй багато уваги. Таким чином партитура створює враження постійних змін, динамічно-тембрового «дихання». Це і дає привід говорити про параметр глибини, який виникає внаслідок цього та починає відігравати важливу, а подекуди і провідну роль.

Все вищесказане стосувалося організації засобів музичної виразності, які пов'язані з безпосереднім сприйняттям музики, її звуковою сутністю. Окремо дослідники звертають увагу на архітектонічний рівень організації музичного твору або рівень музичної форми, де також діють просторові чинники. Зокрема,

М. Арановський вважає, що на відміну від початкової стадії формування просторових уявлень на рівні звуку, тут утворюються складніші елементи, які й дозволяють організувати музичну форму. Причиною таких процесів є необхідність структурування: «Функція музичної форми як засобу просторово-матеріальної об'єктивації музичного втору безпосередньо витікає з властивості «руху звуків». Цей рух, який зникає в часі, потребував створення систем, які б сприяли його закріпленню в сприйнятті та пам'яті. Такі системи отримали своє вираження в *нормах* та *стереотипах* структурування, якими наскрізь пронизане все музичне мислення» [9, с. 268]. Як приклад такого формування просторових уявлень М. Арановський наводить принцип повтору, який «має багато просторових аналогій, особливо в архітектурі» [9, с. 269], зокрема він пише про репризне повторення, яке «вносить в музику чисто просторовий момент – симетрію. Вже саме собою повернення до того, що сталося, в корені суперечить незворотності часу. В музиці, таким чином, здійснюється те, чого не може бути в реальному часі, адже повтор як повернення може бути тільки просторовим. Отже, *музика моделює в часі властивості просторових відносин*» [9, с. 269].

Є. Назайкінський вважає, що архітектонічні співвідношення «опираються на своєрідне «переведення» часових уявлень в просторові та мають відношення до відомої в музичній психології проблеми симультанного образу твору – тобто образу, даного ніби в одночасності» [111, с. 95]. Адже композитор майже ніколи не мислить лише лінійно у процесі створення, навпаки він може компонувати твір саме завдяки уявленням про частини твору як окремі об'єкти, які можна уявити одномоментно. З цим пов'язане також явище, коли автор починає писати твір не спочатку, але уявляє собі місце та значення фрагменту, над яким працює, у цілому, а також у процесі роботи може змінювати послідовність розміщення таких структурних елементів у творі. Не випадковою тут є часто вживана аналогія з архітектурою. У цьому проявляється мислення архітектонічними об'єктами.

На думку М. Арановського, всі можливості структурної роботи та організації музичної форми пов'язані з процесом просторового мислення в

музиці: «Композитор мислить не окремими звуками, а структурами (тема, протискладення, контрапункт, голос, каданс, мотив, партія, розробка, серія, інверсія і т. д. і т. п). Елемент щезає в структурі певного цілого. Форма конструюється не з окремих звуків, а з структурних деталей. Їх відношення, розташування в цілому, геометризована схема музичної форми – все це продукти переведення часових процесів на мову просторових уявлень» [9, с. 270]. Е. Варез також спирається на такі уявлення: «У моїх творах можна знайти замість строгого старовинного контрапункту рух звукових планів і мас, які варіюються за рівнем гучності та щільністю. Коли ці звуки зіштовхуються, виникає їх взаємопроникнення або відштовхування <…> Тут ті ж прийоми, що і в класичному контрапункті, але замість окремих нот рухаються організовані із звуків протилежні маси» [цитата за: 75, с. 41]. В застосуванні до інструментальних творів Е. Вареза цей опис можна розуміти як сонористичне за типом використання звучання, в якому темброво-динамічні характеристики переважують звуковисотні, у даному разі горизонтальні, з якими пов’язане поняття лінії в поліфонії. В результаті логіка мислення будується за подібним до поліфонічного принципом, але зміщується фокус уваги, який переводиться на «глибину».

Спроби Е. Вареза «побудувати простір» в межах музичного твору для традиційних оркестрових інструментів можемо прослідкувати також у експозиції «Октандру» для восьми виконавців. Тут «просторовість» багато в чому сприймається як перенесення звукових характеристик у візуальну сферу, тобто, за словами Е. Вареза, «проекція звуку в простір» [19, с. 16]. Тому ми можемо наочно це спостерігати в партитурі. Адже просторовість також пов’язують з писемною традицією. Зокрема, М. Арановський відзначає її роль у формотворенні: «Просторове сприйняття форми є, на наш погляд, одним з побічних наслідків розвитку композиторської техніки в музиці письмової традиції. Чим більше зростало ставлення до форми як до конструкції, тим більше росла товща структурних стереотипів, тим більше посилювалась роль просторових уявлень» [9, с. 270]. Тобто зоровий ряд, який виникає з процесу

записування, з партитури, посилює просторовий фактор і зв'язує його з безпосереднім візуальним вираженням. Саме цим, можливо, пояснюється хвиля експериментів у сфері нотації, які посилювались із збільшенням технічних пошуків, розширенням способів «конструювання» музики. Адже графічне відображення твору – це його двовимірна (на папері) модель, яка передає таким чином принаймні частину уявлень композитора, напрямок його думки в даному розрізі.

Починаючи аналізувати «Октандр», відразу стикаєшся з тим, як композитор, експонуючи матеріал, поступово «завойовує», заповнює звуковисотний простір. Початкове інтонаційне ядро (1т.) в своїй основі має низхідний півтоновий рух (ges – f – e – dis), але «розширений» у просторі завдяки стрибкам на м.9 вниз та на в.7 вгору. Начебто стверджуючи свою появу, «завойовуючи» своє право на існування саме в цьому місці, цей мотив повторюється тричі, варіантно видозмінюючись. В четвертому такті музичний простір розширюється в тому ж напрямку (нові звуки зберігають принцип появи по півтонах вниз) – з'являються звуки d, cis, c, h. Лише в 5-му такті цей принцип порушується і, підкреслений синкопою, з'являється звук a. Новий мотив, який проходить у кларнета, своїм закінченням у т. 6 дає нам новий звук – b (sf, чотириразове повторення, тріоль виділяють його появу). В т. 7 у гобоя знаходимо ще один звук, якого ще не було – gis. І вже в т. 9, на кульмінації, підготованій двома тактами мелодичного розвитку, на fff, ходом на м. 6 вгору, у високому регістрі гобоя, синкопою на останній восьмій такту (і потім довго витриманий) з'являється останній з дванадцяти звуків – g. Так, кульмінаційно завершується експозиція всіх дванадцяти тонів, завойовано, умовно кажучи, увесь звуковисотний простір.

Протягом цих дев'яти тактів «завойовується» не лише звуковисотність, але й метр, який також можна розглядати як просторову проекцію часової координати. Так, до восьмого такту він поступово розширюється: 1т. – 4/4; 2 – 3т. – 5/4; 4-5т. – 4/4; 6т. – 6/4; 7т. – 4/4; 8т. – 7/4. В 9т. кульмінація – раптове стиснення до 3/4.

Розширюється і спектр інтервалів, які входять до складу мелодичних побудов. Починаючись з інтервалів, пов'язаних з м.2 (м.2, м.9, в.7), в 4т. включається ч.4, в т.5 – в.3, в 6т. – тритон (зб.4), у 8т. – м.3. В дев'ятому такті, на кульмінації, з'являється висхідний хід на м.6, і вже в т.10 експонується решта інтервалів, яких ще не було – м.7 і ч.5.

В початкових тактах викладаються і основні типи ритмічного руху: 1т. – так званий «ломбардський ритм», 3т. – тріоль, рух восьмими, а потім шістнадцятками (6-7т.).

Протягом перших дев'яти тактів експонуються і різні динамічні градації, що зорово (читай: просторово) теж може розглядатися як певна «проекція». Так, починаючи з середньої гучності (***mp***) в перших п'яти тактах, далі відбувається освоєння динаміки, її розширення в обидва боки. В 6т. у кларнета – ***mp<sf>pp, ppp***; у гобоя і контрабаса – ***p;*** на останній долі такту у гобоя – ***f***. У восьмому такті з'являється mf і, нарешті, в 9т. – ***ff*** і ***fff*** на останній частці такту (динамічна кульмінація).

Після того як в початкових дев'яти тактах Е. Варез експонує (закріплює за певним місцем в музичному просторі) всі параметри звуку (всі 12 тонів, динаміку, метр, інтерваліку) в рамках фактично одного тембру (гобой домінує, включається лише кларнет і контрабас з флажолетом (нетипове для контрабаса звучання)), з'являється потреба у розширенні тембрової палітри, що і робить композитор, поступово додаючи інші інструменти: 10 т. – флейта і труба; 11 т. – фагот і валторна; 14 т. – тромбон, контрабас в звучанні *arco*. Ця темброва експозиція закінчується *tutti* в 14-15 тт. Додавання нових інструментів тут відповідає додаванню нових фактурних ліній. Тобто поступово ущільнюється і фактура (від *solo* в 1т. до *tutti* в 15т.), що виступає для Е. Вареза як «музично-просторова конфігурація звукової тканини» (вислів Є. Назайкінського).

Можемо стверджувати, що в перших п'ятнадцяти тактах відбувається не просто експонування, а «завоювання» музичного простору, його заповнення всіма елементами музичної мови.

Таким чином, просторові уявлення є не чимось випадковим або результатом креативної діяльності окремих композиторів, а передумовою і необхідною частиною музичного мислення загалом, і структурно-композиційного зокрема. Останнє набуває особливої ваги під час написання твору композитором. Здатністю до такого структурного мислення були наділені усі видатні композитори, а XX століття відрізняється лише відходом від загальних стереотипів і створенням індивідуальних, авторських систем композиції, які, як видно з вищесказаного, також є реалізацією просторових уявлень в музиці.

Отже, конструктивне мислення в музиці базується на просторових уявленнях, і означає також мислення звуками як предметами, у «просторовій музиці» – «об'єктами», за термінологією Е. Вареза. Просторовість мислення може проявлятися в специфічній, підкресленій конструктивності організації музичного твору, як це відбувалося у багатьох композиторів XX століття. Підхід Е. Вареза характерний тим, що він привертає увагу до просторових властивостей окремих звуків (початкового етапу просторовості, про який пише М. Арановський) – «елементарних частин» музичної тканини, музичної мови і намагається сформувати з них свої, нові структури різного рівня. Саме в них він і бачить «просторові об'єкти». Зменшення усвідомлених просторових структур до єдиного звуку робить його самостійним і самоцінним у контексті формотворення і, відповідно, посилює значення його характеристик (таких як тембр, характер звуковидобування, тобто артикуляція, інтенсивність), адже від них тепер більшою мірою залежить побудова цілого. Про зв'язок часопростору з підвищеною увагою до звуку у Е. Вареза пише С. Гоменюк [37, с. 10]. Вона вважає його композитором, який започаткував тенденцію в музиці XX століття, що полягає у посиленні просторових чинників у часопросторовій організації саме за рахунок «зниження ступеня детермінованості музичної тканини» та перенесення уваги на синтаксичний та фонічний рівні [37, с. 11–12].

Втілюючи свою концепцію «просторової музики», Е. Варез змінює класичну парадигму – композитор додає реальнішу, повноціннішу глибину у

вигляді параметру *інтенсивності* та підкреслення тембрової сторони. Звук, який «оживає» за рахунок поєднання детальної динаміки, поєднаної з тембром та артикуляцією, створює відчуття глибини. А у зв'язку з тим, що *музична* просторовість у даному разі – це лише уявлення, спосіб сприйняття звучання та відповідний спосіб мислення композитора (про це було зазначено вище), можна сказати, що Е. Варез нарешті по-справжньому відкриває цей третій вимір у музиці, чого, до речі, не зробили в рамках деяких інших, передових на той час систем, таких як додекафонія, базована переважно на традиційних лінеарності та вертикалі. Саме тому його твори викликають ті асоціації, про які говорив сам композитор – відчуття руху звукових тіл. Е. Варез прийшов до цього, зокрема, і через відкритість до звукових пошуків, зацікавленість, в тому числі, шумовими експериментами, тим, що потім назвали конкретною музикою. Такий підхід привернув увагу до таких звукових параметрів як атака, зміна амплітуди коливань, темброві характеристики та ін., що, в результаті, призвело до усвідомлення інтенсивності як окремого параметру музичної тканини і концентрування сприйняття передовсім на тембрі як одному з найхарактерніших властивостей окремого звуку або звучання в одномоментності. І таке концентрування дозволило сприймати вертикаль або співзвуччя у тембровій ролі. Саме це перебудувало систему засобів виразності та у перспективі призвело до появи сонористики та електроакустичної музики як таких, які зосереджені на тембрі, дозволяють конструювати його та використовують його як провідну характеристику звуку, що лежить в основі системи композиції. І. Тукова описує зміну ставлення до звуку як поступовий процес, який починається ще у XIX столітті та пов'язаний з «трансформацією класичної тональної системи та, як наслідок, із поступовою емансипацією фонізму (що значно пізніше приведе до сонористики)» [161, с. 74]. Але тільки початок XX століття стає ніби каталізатором перетворень у цій сфері, а Е. Варез стає одним з перших, хто починає їх втілювати у своїй творчості. При цьому остаточний поворот до «звукової» музики, «музики нового звуку», як її називає

Ю. Холопов [168], відбудеться ще пізніше – у другій половині століття, який виражається у створенні «сонорного простору», за І. Туковою [160].

Композитор у своїх висловлюваннях претендував на розширення простору навіть до чотиривимірного. «В музиці є три виміри: горизонталь, вертикаль та динамічне наростання і спад. Я додам четвертий – звукову проекцію; відчуття, що звук залишає нас, без надії на повернення у відображеному вигляді, подібне до того, яке викликають промені світла, що віддаляються від потужного прожектора. Для слуху, як і для ока, це відчуття проекції, виходу в простір» – говорив Е. Варез у 1936 році у зв'язку з можливістю нових звуків та інструментів (передбачення електронної музики) [цит. за: 96, с. 162]. Проте це передбачало певні технічні можливості. У 1958 році Е. Варез здійснив свій електронний проект під назвою «Електронна поема», в якому зміг додати експерименти з акустикою за допомогою технічних засобів. Можливо, поєднання суто музичних просторових уявлень з акустичними і мало здійснити ефект чотиривимірності.

Таким чином, просторовість в інструментальних творах Е. Вареза – це також наслідок предметного сприйняття та мислення відповідними образами, в яких підкреслюється та виокремлюється просторова сторона. Просторові уявлення, які існували і до того, адже без них неможливим було б написання та сприйняття музики, підвищені композитором в ранг структуротворчо та композиційно важливих, які як конструктивний, та навіть естетичний, чинник впливають на процес компонування (створення) та сприймання музичного твору. Можемо говорити, що тут новаційність і креативність проявляється у зміщенні акцентів у підходах до композиції – те, що було на периферії уваги композитора та слухача виходить на перший план. Мається на увазі особлива увага до темброво-артикуляційної та динамічної сторони композиції. Але треба звернути увагу на те, що просторовість у музиці, яку ми розглядаємо, і яка є одним із структурних параметрів у інструментальних творах Е. Вареза, – передовсім не акустична властивість звуку, а результат його перетворення, побудований на слухових уявленнях, які початково виникають як необхідність

для створення та сприйняття музики загалом. Акустично просторові засоби залишались майже недосяжними для нього в інструментальних творах. Наприклад, за словами самого композитора, «Інтеграли» були написані для «просторової проекції», можливостей для якої на той час не було [75, с. 28]. І лише пізніше – у «Електронній поемі» (1957–1958), Е. Варез досягає акустично просторового ефекту за допомогою великої кількості динаміків, яку рухались та мали різну локалізацію. Тому в інструментальному та електронному варіантах варезівська ідея просторової музики реалізована у різний спосіб – відповідно, за допомогою використання просторових уявлень слухача у першому та реальних акустичних засобів у другому. Підтвердження наших висновків можна знайти і у словах самого Е. Вареза. Адже він у лекції 1959 року, тобто вже після створення «Електронної поеми», також визнавав, що його ранній досвід втілення концепції «просторової музики» – це лише «слухова ілюзія, але ще не істинна правда» [19, с. 14]. І саме в «Електронній поемі», за його словами, він вперше почув, як його музика «дійсно проектується в простір» [19, с. 16]. Іншими словами, Е. Варез міг з самого початку прагнути реального акустично-просторового звучання, але не мав відповідних засобів (і в лекції 1936 р. він про це говорить [19, с. 7-8]). Проте, з другого боку, припускаємо, що його уявлення «просторової музики» змінювалось, у тому числі й під впливом розвитку технічних можливостей. Тому рання «просторова музика» Е. Вареза і пов’язана з фактурою та тембром, а також параметром інтенсивності та виходить передовсім з впливу на уяву слухача, використовує його музично-просторові уявлення, а пізня (електронна) – з можливостями звукової техніки та безпосереднім сприйняттям звуку в штучно створених акустичних умовах. Таким чином, в «Електронній поемі» композитор досягає того «акустичного простору», характерного для сучасної електронної музики, про який, зокрема, пише А. Загайкевич [48, с. 20].

2.4 «Октандр»: трактування традиційних засобів музичної організації.

«Октандр» написаний в 1923-му році – вже після «Америк» (1921-1922), але до «Іонізації» (1929–1931). В цей же період написані «Гіперпризма» (1921–1923) та «Інтеграли» (1924–1925). Доволі детальний розгляд твору є в роботі С. Міхеєва [104]. «Октандр», з одного боку, містить у собі всі характерні риси творчості композитора, а з іншого – є чи не найбільш типовим у його творчому доробку. Він знаходиться на протилежному полюсі по відношенню до одного з найбільш відомих творів Е. Вареза – «Іонізації». «Іонізація» – це перший твір лише для одних ударних інструментів, а «Октандр» – єдиний опус композитора, в якому їх немає. «Октандр» написаний для флейти, гобоя, фагота, валторни, труби, тромбона й контрабаса. Це типовий для Е. Вареза вибір інструментів (за винятком відсутності ударних) – лише духові, а зі струнних присутній тільки контрабас. Той факт, що партитура «Октандру» не містить шумових або нетемперованих інструментів, дозволяє нам розглянути його структурну організацію, користуючись поняттями традиційної теорії музики, такими як мелодика, тематизм, гармонія, фактура, та ін., ставлячи його в рівні умови з аналізами класичних творів. Це дозволить виявити, що цей твір має спільного, а що відмінного від них, тобто наскільки він пов’язаний з традицією.

Тематична організація. Е. Варез вважав, що традиційний тематичний розвиток мотивами й фразами є не зовсім природнім і розриває звукову матерію. Тому музичний розвиток він мислив звуковими пластами й потоками, які синтезують різні елементи. Разом з тим, аналізуючи «Октандр», ми виявляємо, що тематична організація (в традиційному розумінні) в цій партитурі займає далеко не останнє місце. Деякі тематичні елементи проходять через увесь твір, видозмінюючись при цьому. Вони є активними учасниками формотворення, і виступають як самостійні явища, а не лише як частини «пласту» чи «потоку».

Уже в першому такті композитор експонує мотив, який стає основою для важливих тематичних утворень не лише І ч., а й усього твору. Це початкове

інтонаційне ядро (т.1) складається з чотирьох звуків (*ges – f – e – dis*) [пр. № 10]. Його суть – це низхідний півтоновий рух, але його втілення являє собою два стрибки, які урівноважують один одного (на м.9 вниз і на в.7 вгору), і низхідну півтонову інтонацію. Завдяки стрибкам Е. Варез досягає «антивокальності» мотиву, адже «проспівується» лише остання секунда, хоча звучить вона виразно (завдяки контрасту по відношенню до стрибків). Тобто композитор завуальовує півтонові інтонації, які є по суті конструктивною основою цього тематичного елементу. Ці чотири звуки складаються в чітку, завершену фразу, яка з ритмічного боку поділяється на дві частини. Так, третій і четвертий звуки – це майже точне (але в збільшенні) дзеркальне відображення першої ритмічної фігури. В наступних двох тактах композитор варіює початковий матеріал, а в т.4 дає його точну звуковисотну транспозицію (від d) [пр. № 11]. Новий мотив у кларнета, який з'являється в т.5, насправді є похідним від першого. З точки зору звуковисотності – це його транспозиція, в якій пропущений другий, «допоміжний» звук, тобто з нього вилучений стрибок, а третій звук підкреслений тріольним повтором.

У подальшому розвитку цей мотив кларнета грає значну роль, з'являючись на кульмінаційних ділянках (переважно у труби). Такий приклад знаходимо вже в першій частині (3т. до ц.3), де він проходить у труби, а потім – у валторни (ц.3), при цьому увесь час варіантно змінюючись. В такій само ролі він з'являється і в III ч. (ц. 2, теж у труби) – як одна з найяскравіших мелодико-тематичних побудов. Тематично пов'язаний з цим елементом і початок III ч. (2-3 т.), де висхідна лінія c – d – es в партії фагота є його дзеркальним відображенням (оберненням) у ритмічному збільшенні. Важливу роль в тематичному розвитку займає і низхідний півтоновий рух (в різних варіантах), який є основою початкового мотиву (у завуальованому вигляді). Так, II ч. починається «заклинальними» повторами звуку *ges* (з нього, до речі, починається й I ч.), орнаментовані форшлагами *e – f*. В результаті ми бачимо висхідний рух по півтонах *e – f – ges*. Цей же тематичний елемент з'являється і в заключному розділі IIч. (ц.5). Той же звуковий комплекс, але в

одномоментному звучанні (як акорд) спостерігаємо в III ч.: в 4т. до ц.2 – у флейти гобоя і кларнета (*a – b – h)*; в кінці твору (останній акорд) у тромбона, труби і валторни. Самостійного значення набуває ще один елемент початкового чотиризвучного мотиву – це низхідна малосекундова інтонація. Вона звучить в II ч. (ц. 5, т. 2) у партії кларнета, де є основою мелодичної лінії. В III ч. з цього елементу починається тема канону (ц. 5), пізніше він з'являється в партії валторни майже в такому ж вигляді, як і в першому такті (III ч., 3 т. до ц. 2). Також ця інтонація може бути основою мелодико-тематичного розвитку, як це відбувається в перших восьми тактах I ч. Мелодична секунда *e – dis* є основою лінії гобою.

Початковий мотив, який викладається в першому такті, використовується Е. Варезом і як цілісний елемент. В незмінному вигляді він проходить у кінці першої частини (лише на іншій висоті), іншими словами, мова йде про тематичну репризу. Він з'являється і в III ч. в завуальованому вигляді: в темі канону він проходить в оберненні (ц.1, т.2) *es – e – f*; в попередньому такті його можна прослідкувати в прихованому двоголоссі у вигляді висхідного півтонового руху (обернення) *cis – d – es – e*.

Отже, зерном, тематичним ядром усього твору є початковий мотив (1 т.), з якого виокремлюються і потім перетворюються інші тематичні елементи. Ці елементи, з'являючись у різних частинах, утворюють тематичні арки, які виступають як об'єднуючий фактор музичної форми.

У ролі тематичної одиниці Е. Варез може використовувати не лише фразу чи мотив, але й окремий звук чи звуковий пласт, адже для нього звук чи звуковий комплекс є «звуковим тілом» (термін П. Булеза), тобто самостійним явищем, окремим елементом. Розглянемо цікавий приклад з початку II ч. Тематичний матеріал, який проходить у малої флейти, побудований на повторенні лише одного звуку – ges^2. Але при цьому він є повноцінною темою, яка пов'язана з I ч. (малюнок флейти в ц.1), а також бере участь у подальшому розвитку (II, III ч.). Повторення одного звуку тут заміняють мелодію. Це мелодія, але «мінімалізована», стиснута до одного звуку, вона є згустком

емоційного напруження. Виразності ж композитор досягає за рахунок різноманітності ритмічного малюнку, нерегулярної акцентності, додавання форшлагів.

Як бачимо, тематична організація в «Октандрі» є конструктивно важливим фактором формотворення. Партитуру «Октандру» не можна назвати чистим експериментом над звуком, або проаналізувати її лише з позиції декларованих Е. Варезом новітніх ідей «просторовості», «звільнення звуку», адже ми бачимо тут строго вивірений тематичний розвиток з його традиційною логікою, хоча і в авторському креативному трактуванні.

Звуковисотна організація. Е. Варез не дотримується якоїсь гармонічної системи, і це пояснюється його небажанням слідувати будь-яким формальним правилам: «Правил не існує; існують закони, яких неможливо уникнути. Існують закони акустики, закони рівноваги. Закони математики. Саме в них ми повинні шукати дисципліну, а не в правилах, які заохочують лінивих…» [цит. за: 66, с.127]. Формальними правилами він вважав норми традиційної гармонії та контрапункту, а природними – фізичні закони, відкриті вченими. Закони акустики, зокрема, класична теорія резонансу Г. Гельмгольца, справили великий вплив на формування світогляду та становлення художніх позицій Е. Вареза. Можливо саме тому він не приймав ні неокласицизм, який вважав пустою грою із застарілими, віджилими формами, ні додекафонію, яка створила занадто багато обмежень, хоча в його творах, як, наприклад, і в основі музики А. Шенберга, лежить принцип рівноправності дванадцяти тонів.

Е. Варез сприймає окремий звук чи звуковий комплекс як одиницю, здатну самостійно існувати у звуковому просторі (поза традиційною гармонічною функційністю). Гармонія композитора – це взаємодія «звукових тіл» (термін П. Булеза): «В нашу епоху, яка характеризується швидкістю і синтезом, ми повинні, – на думку Е. Вареза, – працювати з масами, планами й об’ємами» [цит. за: 66, с.127]. Адже Е. Варезом володіла ідея «звільнення звуку» від традиційних семантичних зв’язків і, навіть, від темперації. Іншими словами – посилюється роль сонорно-фонічного фактору у формуванні гармонії.

Композитор розглядає акорд як звуковий феномен, для нього - це співзвуччя, позбавлене функційних та семантичних зв'язків. У Е. Вареза – це маса, яка має певну щільність і об'єм.

Як відомо, акорд – це та звуковисотна структура, яка у просторовому вираженні відповідає вертикалі. Важливе місце в побудові цієї вертикалі у Вареза займає тритон та секунда (і пов'язані з нею септіма та нона). Приклад акорду, в центрі якого знаходиться тритон, бачимо в Іч. «Октандру» (4т., ц.2) [пр. № 2]. Його основою є зб.4 *c – fis*, до якого додані ще два звуки – *cis* вгорі та *g* внизу. В результаті виходить майже симетрична структура, побудована за кварто-квінтовим принципом. В наступному такті (5т. ц.2) такого ж типу quasi-симетричний акорд складається з двох груп по три звуки: *e-f-dis* у контрабаса, валторни й фагота та *a-b-h* у гобоя, флейти та кларнета. У кожній з цих груп є м.2 та інший інтервал, пов'язаний з нею (в.7 та м.9). Такий інтервальний склад виявляє зв'язок із початковою темою (I ч., 1т.), де ці ж інтервали використовуються в мелодичній функції. Наведемо інші приклади акордів, які мають подібну інтервальну структуру: в III ч. (4т. до ц.2) тризвучна вертикаль у кларнета, гобоя і флейти; або останній акорд твору у тромбона, валторни та труби, який побудований за тим же принципом. Як бачимо в ц.2 III ч., вертикаль може бути організована і за участю тризвуку чи його обернення. В даному випадку її основою є мінорний квартсекстакорд (*fis-h-d*). Він звучить у нижньому регістрі у тромбона й контрабаса, а до нього вгорі додаються сусідні звуки, начебто заповнюючи його: *cis, c, a, b, gis*. Після розгляду наведених прикладів можна зробити висновок, що композитор застосовує в «Октандрі» акордику різноманітної структури, не пов'язуючи її з якимось одним основоположним принципом побудови, адже для нього акорд – це фонізм, а не функційна одиниця.

Як уже зазначалося, акорд у Е. Вареза може виступати в ролі окремого «звукового тіла», але в окремих випадках він виконує й об'єднуючу функцію, будучи основою всієї фактури. В такому разі композитор або чергує декілька різних акордів, як це відбувається в ц.5 II частини (два акорди чергуються

кожен такт), або взагалі будує увесь розділ на звучанні одного акорду (IIIч., ц.2 – уся кульмінаційна зона – це повтор одного акорду, який супроводжує мелодію труби). У Е. Вареза відсутня та динаміка ладових тяжінь, яка в тональній музиці організує гармонічний розвиток цілого, а роль такого динамічного компоненту відіграє різниця напруг між різними співзвуччями (більш чи менш дисонантними). Виникає ефект «гармонічного дихання». Композитор посилює напругу в «Октандрі» часто за рахунок збільшення кількості дисонуючих інтервалів (в I ч. до кульмінацій – в 1 т. до ц. 2 і в т.т. 3-2 до ц. 3). Крім цього, як вважає Г. Коуел, Е. Варез зберігає загальні принципи тонального мислення (точка зору композитора-американця). Це виражається у характерному прийомі композитора – організації всієї фактури навколо одного опорного звуку. Цей звук увесь час повторюється в різних ритмічних і динамічних варіантах (I ч. – *gis* у флейти (2 т., ц. 1) [пр. № 12, 13] і потім у валторни (чверть =56)). Він відіграє роль основної структурної одиниці. Р. Куницька називає його «ліричною домінантою», яка синтезує в собі функції теми, мелодії й основного тонального центру. Така «лірична домінанта» є своєрідним «органним пунктом», хоча може розташовуватися в будь-якому з голосів (в наведеному прикладі – у верхньому). Це звуковисотна і структурна константа, яка служить орієнтиром у нашому сприйнятті звукового цілого. Можна зробити висновок, що Е. Варез досягає тональної й гармонічної цілісності розвитку за рахунок повторності – це або повтори акордів, як було показано раніше, або введення «ліричної домінанти», яка теж є повтором однієї ноти.

На прикладі першої частини можемо прослідкувати зміну умовних «ладових центрів». В перших восьми тактах мелодична лінія гобою, яка є тут основним елементом, спирається на центральну інтонацію *e-dis*, до якої у т. 6 додається тритон *a-dis*. Цей інтонаційний комплекс і є своєрідною «ладовою основою» початкового восьмитакту. Далі таким опорним центром стає «лірична домінанта» у флейти на звуці *gis* (2 т., 1 ц.) [пр. № 13]. Потім з’являється *cis* у валторни (2 ц.), який відіграє роль «домінанти» у т. 4–6 ц. 2. Починаючи з

цифри 3, цю функцію виконує звук *c* – спочатку у кларнета, потім – у гобоя. З цієї ж ноти починається реприза початкового тематичного матеріалу в того ж гобоя, яка проходить на іншій висоті (центральна інтонація *b*-*a*). Цікавим є звуковисотне співвідношення експозиції та репризи – вони віддалені на тритон (*ges* – *c*). Це ще раз підтверджує важливість цього інтервалу в звуковисотній системі Вареза.

Як бачимо, цей елемент музичної мови композитора, з одного боку, підпорядкований його новаторським устремлінням, а, з іншого – усе-таки зберігає, нехай віддалені, але досить явні зв'язки з традиційним гармонічним мисленням.

Мелодика. Е. Варез у своїй музиці прагнув позбутися будь-якої розважальності та пісенної конкретності, а тому відкидав традиційну мелодію. Основна мета мистецтва, за Е. Варезом, – пробудити людський дух від сплячки, а не розважати і приносити насолоду. Звичайну мелодію він називає «музичною пліткою». У побудові своїх мелодичних ліній композитор орієнтується на свою теорію просторовості та ідею «звільнення звуку», часто мислить їх частиною «звукового потоку», а не самостійною одиницею. Проте в «Октандрі» мелодичне розгортання займає далеко не останнє місце.

Одна з характерних рис мелодики «Октандру» – це підкреслена її просторовість. Е. Варез або максимально розширює цей умовний простір, використовуючи широкі інтервальні ходи, намагаючись осягнути якомога більший звуковий діапазон, або стискає цей простір до одного звуку, концентруючи в ньому всі виразні якості мелодії (I ч., ц. 1, партія флейти) [пр. № 13]. Композитор за короткий відрізок часу охоплює великий регістровий діапазон за рахунок широких стрибків або стрибкоподібного руху в один бік, що вже є протиріччям до традиційного мелодичного розгортання. Наприклад, у 8-9 тт. I ч. така лінія заповнює майже увесь можливий діапазон гобою (від e^1 до g^3), і в ній лише єдиний секундовий хід. В ц.1 першої частини [пр. № 12] у флейти подібний висхідний рух займає ще більше – майже дві октави, в ньому такі широкі інтервали як зм.8 та в.7 розділені лише ч.5 (теж вгору). Приклад

такої ж низхідної лінії можемо спостерігати у фагота в т.6 ц.1. Широкі інтервальні ходи Е. Варез застосовує і у фігуративних побудовах, що надає їм «об'ємності». В II ч. 3т. до ц.3 у фагота в швидкому темпі відбувається чергування двох звуків – *b* і *h*, які розведені між собою аж на відстань двох октав. В III ч., починаючи з ц.5, фактурний пласт у валторни, труби і тромбона побудований переважно на септовому чергуванні двох звуків.

Інша цікава особливість мелодичного мислення Е. Вареза, яка стала притаманною музиці другої половини XX століття – це тенденція до автономності окремого звуку чи звукового комплексу. В зв'язку з цим в мелодичних побудовах послаблюється лінійна напруга, яка служить запорукою їхньої цільності. Сприйняття одиничного звучання як самостійного елементу посилюється такими якостями як інтенсивність і тембро-артикуляційна активність.

Разом з тим, аналізуючи партитуру «Октандру», ми побачимо і риси, які об'єднують мелодичні структури. Так, Е. Варез може «стягувати» всі інтонації навколо якогось опорного звуку, як це він робить в ц. 5 III ч. в партії малої флейти. Таким звуком тут є g^2, він багато разів повторюється і акцентується, незалежно від його розташування в такті (наприклад, виділяється синкопами та більшими тривалостями). Інший характерний прийом Е. Вареза – це мелодичне варіювання, як от в Iч., 3т. до ц.3 у труби та в ц.3 – у валторни. Це варійований повтор першого тризвучного мотиву *a-g-fis*. Зміни відбуваються за рахунок ритму та орнаментальних доповнень. Потім цей мотив на іншій висоті проходить у валторни, теж варіантно змінюючись.

Якщо ми розглянемо початковий восьмитакт твору, то виявимо, що мелодія гобоя побудована за цілком традиційним принципом урівноважування стрибків, який був основою мелодики ще строгого стилю. Порушується він лише в 9 т. вже згадуваним стрімким злетом у верхній регістр. Основне ядро, яке зосереджене у першому такті – два різноспрямовані стрибки, що урівноважують один одного і плавний хід на м.2 вниз. По суті, це послідовність з чотирьох сусідніх звуків – *ges-f-e-dis*, але Е. Варез перериває плавність руху

низхідним стрибком на м.9, він переносить один звук на октаву вниз і тим самим заповнює більше звуковисотного простору. Тут виявляється характерна риса мелодики Е. Вареза – її «антивокальність». Це загальна тенденція в творчості композиторів першої половини XX ст. Е. Варез так само, як і, наприклад, А. Веберн, поміщає звуки мелодичної побудови в різні регістри, тим самим зменшуючи напругу лінійного зв'язку між різними звуками. В результаті кожен звук стає більш самостійним і втрачається «вокальність» сприйняття мелодії, її стає неможливо (або незручно) проспівати. Крім того, цей восьмитакт спирається на одну центральну інтонацію – *e-dis*. Вона виділяється вже в першому такті синкопою і половинною тривалістю, а потім – численними повторами цих звуків. В п'ятому такті додається звук a^1, який в шостому такті створює опорний тритон з dis^2. Таким чином, з'являється комплекс з трьох звуків – *a-dis-e*, в якому роль центрального тону відіграє *dis*, він і частіше повторюється, і виділяється акцентами.

Щодо інтерваліки Е. Вареза, то в нього проявляється риса, характерна для музики першої половини XX ст., зокрема для творчості нововіденців. Спираючись на дванадцятитонову хроматику, він оригінально трактує систему субординації інтервалів, де чільне місце займають дисонанси, а саме в.7 і тритон. Опору на тритон ми спостерігали і у проаналізованому восьмитакті. Тритонові ходи зустрічаються досить часто, а тому складається ставлення до нього як до певною мірою нейтрального інтервалу (це, до речі, характерно для багатьох композиторів XX ст.). Поява ж таких консонансів як терція або секста сприймається більш "вокально", інтонаційно (у традиційному розумінні, як співу), як, наприклад, висхідна в.3 в т.5, або хід на м.6 вгору в 9-му такті.

З усього сказаного можна зробити висновок, що мелодика «Октандру» має як цілком нові («просторовість», «антивокальність»), часто характерні для творчих пошуків початку XX століття, так і традиційні (наявність опорного, центрального звуку у деяких мелодичних відрізках, застосування класичного принципу урівноважування стрибків та ін.) риси, і лише їх поєднання дає той індивідуальний результат, якого досягнув Е. Варез.

2. 5 Роль ритму в музичній організації та формотворенні Е. Вареза

Проблема ритму в музиці є настільки об'ємною і неосяжною, наскільки широким є увесь спектр музичних явищ. За аналогією з поезією, одне з визначень якої може бути сформульоване як «ритмічно пов'язане мовлення» [146, с. 60], музику можна назвати «ритмічно пов'язаними звуками», і характер цього зв'язку багато в чому визначає її специфіку (і загалом як виду мистецтва, і в конкретних проявах). Аналіз ритмічної сторони музичного твору дозволяє нам розкрити суттєві моменти творення форми, виявити деякі індивідуальні особливості мислення композитора, а також подивитись на його творчість у контексті оновлення музичної мови та її генетичної спорідненості з надбаннями попередників. Адже ритм, як одна з основ музики, є показником глибини і якості історичних змін в музичній тканині, але, в той же час, дає можливість простежити спадковість (послідовність) цих перетворень.

Сам Е. Варез чітко висловився про значення, яке він надавав ритму: «Ритм занадто часто плутають з метром <…> Насправді ж ритм – це елемент стійкості в музичному творі, генератор форми» [18].

Для детального розгляду ритмічної основи музики Е. Вареза візьмемо такий показовий твір як **«Іонізацію».** Це – один з найвідоміших опусів композитора. Про нього є згадки у кількох розвідках про Е. Вареза [75; 92; 182]. Досить ґрунтовний аналіз подає Л. Акопян [1], виходячи з ідеї протиставлення природи і культури, започаткованої К. Леві-Строссом, та застосовуючи характерні для всієї монографії поняття синтагматики та парадигматики.

Детальніший розгляд також можна знайти у дисертаційній роботі А. Карнака [65] та його статті [64]. Проте, А. Карнак, вважає цей твір результатом «сцієнтистських» тенденцій, які полягають у попередньому числовому розрахунку, хоча й не наводить достатніх аргументів наявності такого роду передкомпозиційного етапу [65, с. 83; 64, с. 40–41]. В «Іонізації» таким позамузичним, числовим фактором, за його словами, є математичний ряд чисел Фібоначчі та пропорції «золотого перетину». Судячи зі схем, які автор наводить в цій роботі, у своєму аналізі він спирається на дослідження

зарубіжних авторів, а тому дається взнаки певна поверховість і недостатня обґрунтованість такого підходу. Адже, на нашу думку, символіка чисел Фібоначчі, яка певною мірою присутня в «Іонізації», не є настільки очевидною, щоб вважатися одним з основних структурних принципів твору. Навіть сам поділ на розділи, який пропонується в дослідженні, не зовсім оправданий. Наприклад, автор пропонує поділити твір на 5 частин, які характеризуються тематичною наповненістю («темою» тут є ритмоформула). При цьому вони не рівнозначні ні за кількістю тактів, ні за кількістю так званих секцій (вони позначені цифрами в партитурі), але цей поділ, в той же час, є основою для висновків, щодо підпорядкованості композиції твору символіці чисел ряду Фібоначчі. Інший числовий аналіз теж не достатньо переконливий. Тому, на нашу думку, твердження про те, що Е. Варез складає конструкцію на «передкомпозиційному» етапі, застосовуючи математичні засоби, не є достатньо аргументованим. До того ж і сам автор наприкінці розділу робить дещо несподіваний висновок, визнаючи класичну природу композиційного мислення композитора: «Варез іде за традицією класичного мистецтва у розумінні музичного твору як замкнутого, детермінованого цілого, де фактори нестабільності строго регламентуються жорсткими зв’язками елементів конструкції» [65, с. 90]. Але наявність таких взаємозв’язків не свідчить про позамузичну природу варезівської форми, про її попереднє конструювання, як це ми бачимо у деяких авангардних композиторів (один з таких прикладів – творчість Я. Ксенакіса, який при цьому описує свій метод математичних розрахунків [73]). Таким чином, та органічна цілість, що складається з взаємопов’язаних елементів, про яку говорить А. Карнак, не є принципово акласичною, «сцієнтистською» формою. Ряд чисел Фібоначчі, який був використаний дослідником, може бути застосований і при аналізуванні творів класичної спадщини (наприклад, Баха чи Шопена), причому, з не меншою ефективністю, ніж у даному випадку. Наявність подібних математичних пропорцій ще не є достатнім доказом «передкомпозиційного» розрахунку, хоча й не виключає його. Навіть більше того, цей факт свідчить про продовження

традицій європейського музичного мислення, які полягають у раціональному підході до створення музики. До речі, однією з країн, яка завжди славилась своїми музичними теоріями є Франція – батьківщина Е. Вареза. Власне щодо символіки чисел, то найбільш очевидним в партитурі «Іонізації» є значення числа «13», і про це буде згадано пізніше.

Якими б не були визначення ритму, всі вони збігаються в одному: ритм безпосередньо пов'язаний з організацією часу в музичному творі. І ключовим словом, яке визначає специфіку цього явища є слово «упорядкування», яке має відображати той підхід, ту логіку, яка склалась від часів мензуральної нотації до наших днів.

Якщо згадати слова І. Стравінського, який вважав здатність музики структурувати час основною її властивістю, то ми можемо виявити, що наявність лише одного ритму (у специфічно музичному значенні) вже може свідчити про присутність музики: «Феномен музики нам даний лише для того, щоб внести ***порядок*** у все, що існує, включаючи сюди, перш за все, відносини між ***людиною*** і ***часом***. Отже, для того, щоб феномен цей міг реалізуватися, він вимагає як обов'язкову і єдину умову – певної побудови» [142, с. 99]. Саме встановлення цього особливого порядку і є сферою дії ритму і музичної форми в цілому як структури, орієнтованої на часове сприйняття.

Якщо у класико-романтичній музиці на розгортання у часі суттєво впливали такі музичні елементи (домінантні для епохи), як, перш за все, гармонія та мелодія, а ритмічна сторона була підпорядкованою, то у XX ст. ритм починає відігравати тут часто провідну, або, принаймні, далеко не останню роль, і це нам видається цілком природнім, адже він найбільш безпосередньо пов'язаний з часовою координатою. Про це пише В. Холопова, спираючись, зокрема, на Курта Вестфаля [169, с. 31].

«Іонізація» є одним із яскравих прикладів музики, в якій ритмічна сторона визначає увесь розвиток. Цей твір є унікальним уже за своїм складом, адже написаний він винятково для ударних інструментів та сирен (фортепіано, яке з'являється в кінці, теж використовується як ударний інструмент), і Е. Варез

був першим з європейських композиторів, хто застосував у композиторській практиці подібний склад [65, с. 86]. Поява такого твору очевидно пов'язана з самою культурною ситуацією того часу, коли зростає інтерес до східних (як і загалом до інших, не європейських) традицій, які передбачають принципово інше ставлення до звуку і музики як такої. Характерним захоплення Сходом було і для американських митців, у середовищі яких з початку 20-х років перебував Е. Варез. Криза романтичного розуміння музики спровокувала пошук нових ідей за межами західної культури. Значною мірою цим можна пояснити і переїзд самого Е. Вареза до США, як до країни, не обтяженої столітніми музичними традиціями.

Що стосується безпосередньо «Іонізації», то на її створення могло вплинути поширення в концертній практиці так званих гамеланів – індонезійських національних оркестрів, які складаються переважно з ударних інструментів. І хоча, на відміну від партитури Е. Вареза, в гамелані більшість ударних – з визначеною висотою тону, але вже сам факт існування оркестру ударних задовго до створення «Іонізації» дозволяє припускати наявність певних генетичних зв'язків. Варто згадати і про урбанізацію, яка значною мірою впливала на мистецтво початку XX століття. Відгомін машинних ритмів, посилення ролі самого ритму, використання ударних переважно з невизначеною висотою тону, а також шумових інструментів відображає ситуацію великого індустріального міста.

Оскільки вище було згадано про впорядкованість, не буде зайвим навести цікаве спостереження, яке стосується формальної (і, скоріше, візуальної) сторони партитури Е. Вареза. Тут (з невідомих нам причин) символічну роль грає число "13". Так, наприклад, 41 інструмент поділено між тринадцятьма виконавцями, уся композиція поділена на 13 секцій, не однакових за кількістю тактів (найменша, третя секція має 3 такти, а найбільша, тринадцята – 17 т.; також ця нумерація не включає восьмитактовий вступ), а завершує цю числову гру красномовна дата в кінці партитури: «Париж. 13 листопада 1931 р.». Як бачимо, уся ця символіка має писемний, візуальний і умовно-формальний

характер. Найбільш оправданим, на наш погляд, є композиційний поділ, адже кожна секція позначена зміною фактури, або означає новий етап розвитку, і в результаті стає частиною загального композиційного ритму.

Як уже було сказано, ритмічна сторона в цьому творі має неабияке (і багато в чому визначальне) значення. Ритм тут єдиний носій тематизму на мікрорівні, а тембр відіграє тематичну функцію на макрорівні, і автор не залишає нам ніякого вибору, адже звуковисотна складова фактично відсутня. Звуковисотні інструменти з'являються лише в коді (ц. 13), а тому суттєво не впливають на загальну картину, тим більше, що їхній вступ теж має темброво-ударний характер – це одне повторюване співзвуччя у дзвонів, дзвіночків з фортепіано на фоні великого кластера у того ж фортепіано. Отже, єдиним «носієм музики», тобто носієм певного роду впорядкованості тут є ритм. У чому ж полягає особливість цієї впорядкованості, і чому Г. Шохман [182] пише про ритм, як про найбільш традиційний елемент музики композитора?

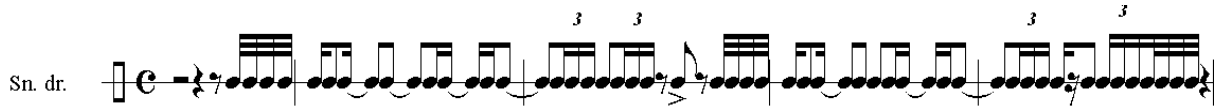
У класичній теорії музики склалось стійке поняття «метроритм», де метр є не лише системою координат, а й певним шаблоном, який полягає у періодичному чергуванні акцентів, і ця жорстка система акцентної ієрархії розповсюджувалась як на елементарні, так і на відносно більш масштабні частини форми. У класико-романтичній музиці ця періодичність зумовлена ще й мелодико-гармонічною стороною (яскравим прикладом такого тісного взаємозв'язку метроритмічного і гармонічного розвитку є період). Коли ми розглянемо «Іонізацію», то побачимо, що в цілому композитор зберігає тактометричну систему, і не тільки як спосіб запису. В ритмічних побудовах Вареза відчувається потреба в регулярності акцентів (тут варто лише згадати маршові ритми у малого барабана). В. Холопова виділяє два основні моменти в ритмічній класифікації: акцентність і регулярність [169]. У Е. Вареза основним принципом є наявність регулярної схеми та її порушення. Фактично порушення і встановлення відчутної метричної регулярності є основою ритмічної динаміки «Іонізації».

Важливою є і сама наявність тактів. За словами М. Харлапа, «тактова риска позначає не акцент, а нормальне місце акценту і цим характер реальних акцентів…» [166, с. 571]. Отже, такий спосіб запису відображає мислення композитора, і є певною умовністю, яку Е. Варез приймає як належне. У даному разі постійне «нормативне» чергування акцентів ми можемо почути і в реальному звучанні – в «акомпанементі», який супроводжує тему малого барабана (ц. 1). В самій же темі (мається на увазі ритмічна послідовність у партії малого барабана) сильний метричний акцент є на початку кожної з двох фраз (по 2 такти), після якого автор уникає «нормативного» акцентування за допомогою синкоп, ніби відтягуючи появу сильної частки (яка стає лише більш жаданою). В результаті досягається неперервність кожної фрази, її динаміка (рух до акценту), а також підкреслюється періодична структура теми (2+2). Але якщо спочатку (експозиція) «нормальне місце акценту» знаходить своє підтвердження і в реальному звучанні, то у кінці твору (ц. 13) ця відповідність майже повністю зникає, і 4/4 після тривалого «розхитування» і втручання перемінного метру залишається лише на папері (але все-таки залишається!).

Варто додати, що традиційний метр потрібен композитору і з чисто практичної, виконавської сторони. Метр (а тим більше регулярний) – це чіткий орієнтир для всіх учасників ансамблю (а 4/4 – найбільш зручний і звичний у цьому сенсі як для диригента, так і для виконавців). З іншого боку, це ще й гарний спосіб запису, який дає візуальне відчуття впорядкованості, своєрідної краси, що має далеко не останнє значення для композитора, пов’язаного з європейською традицією (адже «написана» музика – це європейський феномен).

Отже, існує тема, яка певним чином розвивається, і стає одним з головних конструктивних елементів композиції. Темою, в даному разі, є чотиритактова ритмічна послідовність у малого барабана (ц. 1) – це найбільш стійка ритмічна структура, яка кілька разів повторюється протягом твору (в різних варіантах). Вона чітко ділиться навпіл, при цьому другі два такти є варіантним повторенням перших двох, отже, вже тут є певна періодичність. Перший (і

головний) акцент кожної з частин (сильна частка) підкреслюється затактом з чотирьох тридцятьдругих. Класична чіткість проявляється і у стійкому метрі 4/4 (фактично маршова ритміка). Заокругленість побудов досягається елементами дзеркальності, як у кожній фразі, так і в усьому реченні, де центром можна вважати вісімку ***sf*** на третій частці другого такту, виділену паузами і підкреслену ударом інших інструментів. Ця тема, перш за все, гарно виглядає, адже вся ця симетрія і краса конструкції вухом сприймається гірше, що зайвий раз дає нам привід згадати про особливість і дієвість європейської письмової традиції:

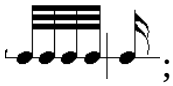


Далі пропонуємо безпосередньо прослідкувати як Варез вибудовує форму цього вже за визначенням «ритмічного» твору.

Перші вісім тактів, які цілком можна вважати вступом, дають нам початковий ритмічний імпульс, кінетичний заряд, який поки що не знаходить продовження, оскільки ще не сформований певний порядок ритмічного руху: фігура у малого і двох великих барабанів (яка, до речі, у загальних рисах дуже нагадує ритмічний малюнок початкових тактів «Октандру» – твору для ансамблю з восьми інструментів, написаного Е. Варезом ще до «Іонізації») поєднується з фоном у решти інструментів, в якому ритм не грає провідної ролі, це своєрідні ударні педалі – нашарування звучань різних інструментів, тремоло, а також ледве чутних сирен. Це дійсно початок, ніби становлення порядку з хаосу. Формально існує розмір 4/4, але у реальному звучанні він, поки що, не проявляється. В дев'ятому такті (ц. 1) з'являється чітко структурована тема і ритмічно визначений супровід, який хоча і є внутрішньо неоднозначним (тричасткова ритмоформула (або), повторювана у розмірі 4/4), але в цілому вписується у регулярну схему. Відчуттю стабільності сприяє і те, що початок кожної частки позначений

ударом у кількох інструментів, інакше кажучи, тему супроводжує регулярна послідовність акцентів, яка і є уособленням метру. У другій секції знову з'являються «педалі» з сиренами, а за ними – уривок теми. Таким чином, Е. Варез у стислому вигляді поєднує здобуте в попередніх розділах. Ц. 3 дає нам нову фактуру – це переклички, в яких можна впізнати розвиток теми.

За характером ритмічний рух тут можна поділити на два типи:

1. Ритмоформули, які базуються на русі до метричного акценту, і по суті являють собою варіанти фігури  ;

2. Синкопи, які теж були характерною особливістю теми.

В ц. 4 Е. Варез повторює тему у малого барабана. При цьому перша її половина (2 такти) проходить фактично у первозданному вигляді, а друга – ускладнена численними контрапунктами і за рахунок цього розширена до трьох тактів (на початку – 2 т.). Це проведення теми розпадається на дві контрастні частини, які можна схарактеризувати як сталість і розвиток (або розхитування цієї сталості). Далі, починаючи з ц. 5, відносна стабільність поступово розмивається – з'являється перемінний розмір, але в цілому п'ята і шоста секції являють собою розвиток теми. Так, в т. 33 (ц. 6) відновлюється розмір 4/4, але в його рамках метрична сітка ніби частішає, а ритм набуває «заклинального» характеру. Цей ефект досягається за допомогою короткочасного, але інтенсивного руху («тяжіння») не лише до частки, а і її частини, підкреслюючи, таким чином, загальний поділ на «2». Така інтенсифікація ритмічного пульсу змінюється першим кульмінаційним вибухом (ц. 7), де вперше на передній план виходять тріолі – це варварське скандування, яке домінує над елементами теми (варто подивитися хоча б на співвідношення кількості інструментів).

Секція 8 – це друга кульмінаційна хвиля, яка продовжує почате у 5-й секції. Вона побудована переважно на квінтолях (разом з тріолями), а якщо додати ще й нерегулярний метр (3/4, 5/4, 3/4, 5/8, 4/4), то маємо цілковите порушення регулярності і квадратності поділу, тієї чіткості періодичної

пульсації, яка характеризувала тему. На шляху до кульмінації зростає не лише загальна напруга, а й змінюється характер ритмічного руху. Розвиток позначений посиленням «нервовості» ритму. Порівняно з темою, яка є досить урівноваженою і «передбачуваною», поступово відбувається певна «хаотизація» ритмічного малюнку в комплексі з ущільненням ритмічного простору, або, точніше, з інтенсифікацією ритму. Довівши розвиток до певного логічного завершення, Е. Варез знову повертається до того, з чого починав – «завислих» звучань там-тамів і тарілок, об'єднаних тихим завиванням сирен (ц. 9), а потім спорадичними відголосами тематичного матеріалу (ц. 10) готує вступ самої теми (ц. 11). Реприза (порівняно з експозицією) ускладнена різними елементами: це і «ритмічні контрапункти», і «педалі», і звучання сирен, а вся секція розширена вже до шести тактів. Дванадцята секція продовжує репризу – вона являє собою динамізований варіант секцій 2 та 3 (тт. 66 – 31 відповідають 2-й, а тт. 72 – 74 – 3-й секції). Кода (ц. 13), синтезуючи різні елементи усього твору, разом з тим дає новий результат – з'являється звуковисотність, і це показово, адже дзвони, дзвіночки і фортепіано вступають лише в кінці, жодного разу не з'являючись раніше. Окрім того у їхньому виконанні звучить лише один звуковий комплекс, а у партії фортепіано він поєднується з кластером в межах двох з половиною октав.

Отже, як бачимо, розвиток відбувається за принципом: від порядку до його порушення, а потім до встановлення нового, більш ускладненого, внутрішньо конфліктного порядку. Тема уособлює певну метроритмічну гармонію, вона стає острівцем стабільності, який дедалі зменшується.

Ц. 1 – встановлюється певна регулярність і стабільність (хоча основна тема синкопована, але:

1. Акцентується сильна частка кожного двотакту;

2. Є регулярні акценти у інших інструментів.

3. Потреба в регулярності акцентів відчувається, тому це сприймається як його уникання (синкопованість) – свідчить про певну стійкість метру.

Потім ця стабільність розхитується (перемінний метр, поділ чверті на 5, більш хаотичний рух, в якому втрачається відчуття постійної метричної пульсації). Ц. 2 – на перший план на кілька тактів виходять сирени (не ритм, а «розмазана звуковисотність»). Сирени тут єдиний інструмент без чіткої атаки звуку (не ударний по суті), вони ніби аритмічні. Далі – знову відновлення ритмічності (проходить частина теми).

Розвиток – складніші відносини регулярності та нерегулярності метру, теми та менш індивідуалізованого матеріалу (тема має помітно чіткішу ритмічну організацію), організованого і слабо організованого. Але в цілому – наростання ритмічної (і метричної) дисгармонії, що виливається у дві кульмінаційні хвилі (секції 7, 8), де на перший план виходить фоновий матеріал.

Реприза – внесення дисгармонії (як результату розвитку) в початковий матеріал: поліритмічна багатошаровість, втручання нерегулярного метру, нерівномірна інтенсифікація руху.

Кода – ритмічна тема ніби розчиняється у не індивідуалізованому матеріалі. Відновлюється розмір 4/4, «розбавлений» одним 2/4-ним і двома 3/4-ними тактами, але при цьому втрачає свою реальну силу (вже не сприймається на слух).

Можна розглядати форму цього твору і з дещо іншої точки зору, а саме – в рамках опозиції «ритм – тембр». Е. Варез відразу представляє нам ці дві протилежні сфери. Вступ (тт. 1 – 8) пов’язаний зі сферою ***тембру*** і містить лише зародження ритмічності (короткі поспівки-імпульси). Ударні демонструють тут переважно свою тембральну сторону, і тут варто звернути увагу на те, яким інструментам автор надає перевагу. Тарілки (звичайні та підвісні), гонг, а тим більше там-там – перш за все колористичні інструменти з менш яскравою атакою і яскравим «постефектом». Тому для них характерні й відповідні прийоми гри – одиночні удари або тремоло. Також Е. Варез використовує сирени, які не можна віднести ні до ударних, ні до звуковисотних інструментів – вони характерні саме своїм тембром. Зовсім інша картина

відкривається нам у наступних чотирьох тактах (секція 1). Тут, безумовно, панує ***ритм***. Відразу впадає у вічі чіткість метроритмічної організації. З колористичних інструментів залишаються лише ті, які добре підкреслюють ритм (маракаси, турецькі тарілки). Тема проходить у малого барабана – інструмента з сухою і чіткою атакою (сам звук швидко затухає, а тому сприймається фактично лише його початок). Набір інструментів строго обмежений, і кожен з них має свою послідовну лінію. Візуально в партитурі це відображається в перевазі лінеарності. Поступове зростання ролі ритмічного досягає свого апогею в кульмінації (ц. 7, 8), після чого знову на поверхню виходить тембр (ц. 9). Ритм, який відновлюється у своїх правах у фіналі фактично поступається темброві за рахунок включення у коді звуковисотних інструментів. Акорди (точніше, одне співзвуччя), які з'являються в ц. 13, теж підкоряються функції тембру (колористична роль), а ще більш «тембральним» можна вважати кластер у фортепіано. Для Е. Вареза, очевидно, важливою є сама поява інструментів з визначеною висотою тону, а також їхній тембр.

Загалом у будові твору також грають значну роль опозиції «ритм – звуковисотність» (ударні – сирени, фортепіано), «регулярність – нерегулярність», а в більш глобальному сенсі – «порядок – хаос», але – усе це при домінуючій ролі ритму, а, отже, «впорядкованості». Можна говорити про певний ритм форми, який полягає у зміні (чергуванні) цих протилежностей, їхній взаємодії, та синтезі в кінці твору. Також існує загальний ритм формотворення – від передікту на початку до ікту в кінці.

Загалом ритмічна організація у Е. Вареза має такі характерні риси:

– наявність стійких ритмічних структур, яка повторюються протягом твору та мають об'єднуюче значення на різних рівнях формотворення;

– використання традиційної метричної сітки, яка передбачає очікування регулярних акцентів;

– використання синкоп та ритмоформул, побудованих на швидкому русі до ритмічного акценту;

– застосування опозиції між ритмом та звуковисотністю як композиційного прийому.

Недаремно сам Е. Варез говорив про ритм у своїх творах як про елемент стабільності. Це та сила, яка тримає всю конструкцію «Іонізації». З одного боку, ця строгість організації, наявність чіткого метру, навіть чисто зорова впорядкованість, що теж важливо, свідчать про те, що ритм, за словами Г. Шохмана, – «“пуповина”, яка пов’язує його [Вареза – Д. Щ.] з попередньою музикою…» [182, с. 122]. Тобто в самому способі організації музичного часу композитор відштовхується від європейської традиції. З іншого боку, Е. Варез відомий як яскравий новатор, першовідкривач «нових світів» в музиці, і це нове чи не найбільш показово проявилось в «Іонізації». Уже сам факт створення композиції для ансамблю ударних є надзвичайно логічним у творчій еволюції композитора. Звівши гармонію до окремих, не пов’язаних будь-якими функційними зв’язками співзвуч, а мелодію, в деяких випадках, – до одного звуку, єдиним засобом виразності залишився ритм разом з тембром, які Е. Варез доповнив багатством артикуляції, що теж тісно пов’язана з ритмікою, а також наситив звук новою властивістю – інтенсивністю, яка поєднала у собі динамічну, артикуляційну і навіть ритмічну сторону музики. Характерна ритмізація одного звуку з різноманітною артикуляцією і динамікою (тобто використання звуковисотних інструментів у ролі ударних), яка часто зустрічається в творах, які передують «Іонізації» («Октандр» (1923), «Гіперпризма» (1921 – 1923) та ін.) не могла, як нам здається зараз, не вилитись у твір, який би максимально використав ці нові можливості. Таким твором і стала «Іонізація», яка зосередила в собі багато типово «варезівських» рис, а також дала поштовх новій традиції – використанню в композиторській практиці ударних як самостійних, і навіть самодостатніх інструментів.

Загалом ритм, незважаючи на всю його значимість (особливо у даному випадку), не був для Е. Вареза об’єктом виняткової уваги. Можливо тому він і залишився «найбільш традиційним» в музичній мові композитора. Він був насамперед необхідною організаційною силою, а тому його формотворчу роль

важко переоцінити. Проте, важлива увага до тембру та інтенсивності, адже, як свідчить сам Е. Варез, «недостатньо говорити про ритм. Ритм – не більше, ніж константа пульсу. Потрібно інше. Ударні повинні промовляти, повинні мати свою кровоносну систему, у них повинно бути своє власне биття. Їхня потужність має передаватись усьому оркестрові» [66, с. 129].

2.6 Нове розуміння музичного звуку: тембр та інтенсивність у їхньому поєднанні з традиційною логікою музичної організації.

Варезівські ідеї «просторової музики» та «звільнення звуку» виникають як реакція на те, що тривалий час поза увагою і композиторів, і музикознавців залишався сам «природний матеріал» музики, як називає звук Є. Назайкінський. Зокрема, як вважає дослідник, причиною недостатньої уваги до звуку стали часовість музики як мистецтва і «безтілесність» звуків, адже «вони є факт енергії, а не речовини» [109, с. 8], а також опосередкованістю звучання від задуму композитора через виконавця та музичні інструменти. Є. Назайкінський висловлює слушну думку, яка є дуже важливою для розуміння проблеми, а саме: «Музика набагато сильніше, ніж інші мистецтва, спирається на відносини, а не на об’єкти відносин», і далі, як приклад, наводить звуковисотні способи музичної організації, адже, «в мелодії для композитора важливі не стільки власне звуки, скільки інтервали-інтонації. Основна матерія в гармонії – звуковисотні відносини» [109, с. 10].

Змінити цю ситуацію на користь первинної «енергії», тобто самого звуку, одним з перших в історії музики XX століття намагався саме Едгар Варез. Ця ідея, а також бажання радикально змінити підходи до створення музики, виражені в його висловлюваннях, біографічних свідченнях і, власне, у музиці. Причиною консерватизму в музиці він, зокрема, вбачав у європейській традиції, пов’язаній з писемною культурою, яка розділила композитора і виконавця, регламентувала їхні ролі та використання звуків у музиці: «Тепер освіта, яку отримують більшість композиторів, не сприяє культивуванню синтетичної уяви. Ніщо у навчанні не робить їх достатньо обізнаними щодо того, наскільки

важливий для музики звук. Швидше, їх навчають думати про музику з погляду нот: ноти на папері та ноти, які відтворюють інструменти» (лист від 6 січня 1937 року) [цит. за: 91, с. 46].

Е. Варез усвідомив звук у всіх його властивостях ширше, ніж розуміли його музиканти того часу і вперше пов'язав його з шумом. Обидва ці явища він трактував як музичні, адже вони поєднуються через поняття тембру: «Музика може бути названою шумом <…> Але шум – це звук у процесі створення» [цит. за: 91, с. 45]. Саме звідси бере початок розуміння музики як «організованого звуку». Передумовами для формування таких поглядів стало захоплення композитора фізикою, зокрема, фізикою звуку – акустикою. Детальніше концепцію «організованого звуку» Е. Вареза аналізує С. Сігіда [135]. Ми ж пропонуємо розглянути як за рахунок зростання ролі таких властивостей звуку як тембр та інтенсивність, недооцінених у класико-романтичній музиці, може бути змінена логіка побудови цілого, власне підхід до створення музики.

Тембр

Тембр у Е. Вареза – це не просто «фарба», як прийнято його трактувати в класичній теорії музики або у класичному підході до композиції. У розділі, присвяченому «просторовій музиці» ми вже говорили про значення тембрових знахідок Е. Вареза у цьому аспекті. Але необхідно зосередитись на цій проблемі окремо. Композитор виходить з розуміння тембру як окремої фізичної якості звуку, яка має свою виразність. Тембр – це та якісна характеристика, що є як у музичних звуків, так і в шумів, тобто об'єднує увесь звуковий світ, а, отже, і є тим параметром, який дозволяє вирватися за межі «академічного європейського» звучання, збагатити і розширити можливості музичної виразності. Саме тому Е. Варез ставить в один ряд і звучання традиційних інструментів, і електронні звуки, і природні шуми, бо всі вони є елементами «музичного космосу», а точніше – поєднані однією його невід'ємною властивістю – тембром. Він хотів щоб тембр був підвладний творчій фантазії так само, як і інші елементи музичної мови. Е. Варез хотів творити,

конструювати тембр. Про свої пошуки в сфері тембру він говорить так: «Я шукаю таких результатів:

а) отримати чисті безобертонові звуки;

б) отримати нові тембри за допомогою накладання на них серії обертонів;

в) експериментувати з отриманими звуками, вводячи два чи більше діафонів [електронний інструмент, винайдений у 1927-28 роках Рене Бертраном – Д.Щ.], які могли б таким чином стати одним комбінованим інструментом;

г) розширити регістр інструментів для того, щоб отримати високі частоти, яких не може дати із задовільною інтенсивністю ніякий інший інструмент» [75, с.25].

Тобто йдеться фактично про концепцію електронної музики. Хоча, то були лише мрії Е. Вареза, в дійсності ж композитор змушений був працювати з тими інструментами, які на той час існували. І тому, за словами О.Мессіана, «Варез вже для звичайних інструментів створював “електронну” музику» [182, с.119].

Він сперечався з позицією футуристів, які теж виступали за збагачення тембрової палітри і почали вводити в музику побутові шуми. Варез же хотів піднятися над повсякденністю і самому стати творцем тембру: «Навіщо ви, італійські футуристи, відтворюєте лише метушню нашого повсякденного життя з усім, що э в ньому поверхневого і недолугого? Я мрію про інструменти, що слухаються думки, які, привносячи барвистість неочікуваних тембрів, виявляться здатними до комбінацій, які мені захочеться їм приписати, і підкорятися потребам мого внутрішнього ритму» [182, с.116]. Електронні інструменти композитор мислив лише як засоби для розширення тембрової палітри, вважаючи, що «електронні засоби не мають на меті викликати пошану, ігноруючи засоби, які застосовують вже багато десятиліть, але вони повинні бути прийняті як додаткові фактори. <…> Що стосується композитора, якого надихають електронні засоби (не зважаючи на їхній радикально відмінний вигляд), його проблеми залишаються переважно тими ж – за винятком, звичайно, того, що дає нова техніка» [75, с.50].

Е. Варез не заперечує існування традиційного оркестру, але вважає, що для нової музики це умовність, яка обмежує уяву композитора. Створення нових тембрів – лише технічне розширення діапазону можливого, а не самодостатнє явище, яке б кардинально міняло спосіб мислення композитора.

Тут треба сказати яким з традиційних інструментів Е. Варез віддає перевагу і чому. Теоретично вибір музичного інструментарію в своїх творах композитор пов'язує з розумінням обертонового ряду як основи нової музичної мови. Таким чином, він хоче мати можливість штучно моделювати тембр, і для цього йому більше підходять духові інструменти, які, як відомо, мають меншу кількість обертонів, ніж струнні. З іншого боку, Е. Варез має велику пристрасть до ударних і широко їх застосовує. І тут виникає певна суперечність, адже обертоновий спектр ударних густий і слабо організований. Проте, для композитора важливі інші їхні якості – нетемперованість, широта динамічного діапазону, різноманітність атаки і артикуляційні можливості, багатство тембру, відсутність мелодичних якостей: «Що стосується звукового єства, ударні володіють такою життєвою силою, якої не мають інші інструменти. Перш за все вони наділені об'ємом, якого немає у інших інструментів, їхній звуковий аспект більш живий. Атака звуку відчувається більш чітка, більш швидка» [75, с.39].

Для демонстрації ролі тембру, взаємодії «шумового» та «музичного» в межах акустичного інструментарію (без застосування електронних звучань) та поєднання традиційних підходів з новим ставленням до музичного звуку, пропонуємо аналіз **«Гіперпризми»** Е. Вареза. «Гіперпризма» – це твір, у якому звукове полотно розділене на дві частини – ударну та духову. Це відразу помітно в партитурі, адже, читаючи її, ми, вслід за автором, об'єднуємо інструменти за групами графічно, створюючи умовні цілісності всередині неї. Саме таким чином ми можемо зіставити графічне зі звуковим з більшою ефективністю, і автор, розташовуючи інструменти за традицією, допомагає нам у цьому. Серед ударних – усі з невизначеною висотою тону (різні барабани, тарілки, шумові, є навіть «левиний рик»), виділяється у цій групі лише сирена,

яка має іншу звукову природу, а саме – на межі шуму і музичного звуку, тобто звуку традиційного. Цей інструмент Е. Варез використовує і в іншому своєму творі, що аналізувався вище, – «Іонізації». Там, як уже зазначалося, сирена разом з фортепіано та дзвіночками є острівцем звуковисотності серед панування ритмічно-шумового начала. Тут же вона стає посередником між двома началами – дискретним, з чіткою атакою, але без визначеної висоти звучанням ударних та континуальним, висотно фіксованим духових.

Ці начала, представлені окремими групами в партитурі, є не лише способом графічного оформлення, але їх взаємодія є одним з принципів, за якими будується твір. Шум і звук, які доповнюють одне одного або демонструють свою відмінність, ритм та звуковисотність, які представлені то разом, то ніби окремо, ударні, які «намагаються» продовжити свій звук за рахунок тремоло, і духові, які стають схожими на ударні за рахунок фрулато чи ритмічного стакато – це все способи, якими цей простий базовий принцип втілюється в життя. Не лише сирена є третім, іншим у цьому розмежуванні та взаємопроникненні висотного та ритмічного, але і невеликі відрізки мелодичних ліній і навіть їхніх поєднань, які з'являються у кількох місцях (5 т. цифри 2 у флейти; 2 т. цифри 5 у флейти, кларнета, труб та тромбонів; соло у тромбона, ц. 8). Все решта, якщо розглядати горизонтальну координату, складається або з ритмічно чітко окреслених, але тією ж мірою висотно знівельованих побудов (у духових скандування на одній висоті або на двох-трьох звуках), або ж із витриманих звуків з акцентом на їхнє тривання на певній висоті і з певною інтенсивністю, тобто ритмічно незначущих (в партіях ударних – це всілякі тремоло та шумові ефекти, які також не несуть внутрішньої ритмічної інформації).

Коли ж розглянути партитуру в суто вертикальному розрізі, нашу увагу привертають звукові комплекси, основу яких складають велика септіма, малі нона та секунда. Так перше співзвуччя, яке ми зустрічаємо у творі – це велика септіма *d – cis*[1] (5 такт), на ньому побудовані перші 7 тактів, далі звук *cis*

[1] Знову звук cis – своєрідний знак, який походить з дитинства композитора, про який ми вже згадували.

заміняється на *des*, а до нього долучається *c* – маємо інтервал тієї ж великої септіми *des – c*, яке має спільний звук *cis (des)* з попереднім. Далі, в ц. 2 з'являється чергова велика септіма – f – e у тромбонів, хоча цього разу вона виступає як нижній інтервал складнішого співзвуччя, верхнім же залишається той же витриманий *des – c.* Власне співзвуччя складається з 8-ми звуків різної висоти, які належать до хроматичного звукоряду в межах ч. 5 (*h – fis*). Верхній та нижній інтервали, як було вже сказано, в. 7, всередині ж зм. 4 (за фонізмом в. 3) на відстані ч. 5 від нижньої септіми та ще дві в.3 підряд (тобто зб. тризвук на відстані зм.4 від попередньої зм. 4). Наступний інтервал – зб. 8 *es – e* у труби та флейти, яка за фонізмом є м. 9 – фактично оберненням в. 7. (ц. 3). Далі знову з'являється в. 7 *b – a* у труби та флейти пікколо (до речі, ці звуки ще не з'являлися у співзвуччях). У ц. 4 ми вперше бачимо гармонічний комплекс, який складається з двох частин, кожна з яких побудована з м. 2 та м. 9 (м. 9 *g – as* у тромбонів та м. 2 + м. 9 *e – f – ges* у валторн).

Слід зазначити, що тут у акорді з'являються звуки, які замикають хроматичний ряд – *g – as.* Власне акорд – це хроматичний кластер, рамками якого є тритон *e – as*. У цьому місці композитор завершує викладати всі 12 звуків шляхом поступового їх уведення в акорди, це своєрідна звуковисотна експозиція твору. Далі інтервали в. 7 та м. 9 (зб. 8) також відіграють важливу роль і в гармонічному, і в мелодичному розвитку, тому складається враження, що Е. Варез обрав їх основою звуковисотності усього твору. Кульмінацією цього розвитку є унісон трьох валторн у кінці (ц. 10) та акорд (кластер) з дев'яти звуків різної висоти слідом за ним відповідно у дев'яти духових інструментів, задіяних у творі. Тобто мінімум і максимум звуковисотності, який може існувати для цього інструментального складу. Цікаво і те, як подана інтервальна структура останнього акорду твору, адже тембровими засобами автор виділяє ті інтервали, які до цього грали важливу роль – зм. 8 через октаву (фонізм в. 7) у тромбонів, зб. 1 (фонізм м. 2) у труб, в. 3 (була в структурі акордів на початку твору) у кларнета та флейти пікколо, а також мінорний секстакорд *c – e – a* у валторн, ніби у одному дисонантному співзвуччі

протиставляючи дисонантні та консонантні побудови. Хоча власне акорд виглядає так: H – b – c^{1} – e^{1} – a^{1} – es^{2} – f^{2} – fis^{2} – g^{4}. Варто зауважити і те, що останні шість тактів (ц. 10) звучать майже винятково духові інструменти (континуальне і висотне начало) – лише тарілка, трикутник і там-там створюють ефект відлуння наприкінці.

Окремо слід сказати про ритмічну сторону партитури, яка відіграє важливу роль не лише з огляду на кількість використання ударних інструментів, але ще й тому, що ритм тут пов’язаний з формотворенням. Саме завдяки йому поєднується звучання духової та ударної груп, а також досить чітко розрізняються межі побудов. Початок дає нам два основні різновиди ритмічного малюнку – регулярне чергування однакових тривалостей (восьмих, тріолей восьмими, чвертей та ін.) та нерегулярний рух, групи, які мають у собі якийсь акцент, створюють імпульс. До цього додаються педалі, які уособлюють собою ідею аритмічності. Загалом ці ритмічні типи поєднані за принципом неодночасності, що створює враження вільного і різноманітного руху. Так продовжується аж до ц. 4 (за винятком епізоду з соло флейти, де з'являється дещо більш індивідуалізований ритм). У ц. 4 усі партії вишиковуються у єдину ритмічну вертикаль. І саме тут розташований момент закінчення звуковисотної експозиції, про яку йшлося раніше, тобто автор підкреслює межу розділів, поєднуючи зміни в ритмічній та звуковисотній складових музичної тканини.

Починаючи з ц. 5 відбувається розвиток ритмічних елементів, представлених раніше, але тут загальний малюнок виразніший, а виклад упорядкованіший. Є місця, де поєднуються кілька ритмічних пластів одночасно (ц. 4 – чотири ритмічні пласти у духових), рух регулярніший і стабільніший аж до повернення ситуації, подібної до початку твору (4 т. до ц. 8). Цей розділ можна вважати репризою, хоча дослівного повторення або тематичного немає, адже і теми у класичному розумінні не існує. Повторюється тільки принцип поєднання голосів, характер звучання, а також чергування епізодів – як в кінці експозиції є унісон валторн, так і в кінці твору, перед заключним акордом він з'являється знову, хоча й з іншим матеріалом. Проте музичний матеріал тут не

відіграє ролі константи, як у музиці тематичній, тут він увесь час змінний, хоча й має спільні висотні та ритмічні риси протягом усього твору. Композитор розділяє музичну тканину на дрібніші складові, створюючи таким чином нову цілісність, а також узагальнює розвиток, обумовлюючи його не тематичними чинниками, а принципами викладу, побудови музичної матерії, такими як ритмічна, звуковисотна, темброво-артикуляційна організація.

З еволюційної точки зору цікавим видається ще одне спостереження – з огляду на контрастність музичного матеріалу, його черговість та функції, структура «Гіперпризми» нагадує сонатну форму. За сумою ознак музичний матеріал твору можна поділити на три групи (їх можна порівняти з партіями у сонаті), а всю форму на три розділи – експозиційний, середній (розвиваючий, розробковий) та заключний (репризний). Так, експозиція, яка триває до ц. 5, характеризується поступовим представленням усіх типів ритмічних, звуковисотних, фактурних, артикуляційних та динамічних засобів, які фігурують в усьому творі. Як було вже сказано вище, тут закінчується і звуковисотна експозиція твору. Всередині цього розділу можна виділити три менших побудови. Перша (до *Tres calme* ц. 1), яку можна порівняти з головною партією, полягає у ритмізованому скандуванні звуку *cis*, потім з педаллю *d*, до якого додаються різні ритмічні фігури в ударних. Це розділ, де панує ритмічне начало (умовно «ритмічна тема»).

Далі, після невеликої зв’язки (педаль і знову «скандування» у духових, але цього разу в акордовому викладенні) починається контрастний матеріал у флейти соло з делікатним супроводом ударних (5 т. ц. 5, *Calmato a tempo*). Його можна умовно назвати побічною партією. Тут вперше з'являється відносно розгорнута мелодична лінія (умовно «мелодична тема»). В кінці експозиції композитор дає «резюмуючий» матеріал – це акордове скандування у валторн і тромбонів з елементами мелодичних ліній (варто зауважити – ритмічний унісон), яке завершується унісоном валторн (ц. 4) – «заключна партія». Побудований він, як і заключна партія в сонаті, на матеріалі головної. Наступний розділ (від ц. 5) має розробковий характер, адже у ньому

розвиваються елементи, подані в експозиції. Спочатку це «мелодична тема», які можна відрізнити за типом викладу (горизонтальні лінії), подібними мелодичними ходами, хоча звичну тематичну подібність у строгому розумінні тут віднайти важче. Далі знову з'являється матеріал «ритмічної теми» (ц. 6) лише у духових, які змінюють ударні. Ц. 7 є розвинутим варіантом ц. 6. Її можна вважати завершенням розробкового розділу. За один такт до ц. 8 з'являється повторюваний, а потім витриманий звук *fis* у тромбона, так як на початку «мелодичної теми» в експозиції, тому подальший мелодичний відрізок у тромбона соло можна розглядати як її варіант. Подібність тут виявляється у характері мелодичного руху, але якщо у початковому соло флейти був завуальований висхідний хроматичний рух, то тут – низхідний. Після короткочасної появи «скандувального» матеріалу звучить «заключна партія» – унісон валторн з характерним ходом на зм. 8 у кінці (як наприкінці експозиції). Завершується реприза тутійним акордом, про який уже йшлося.

Отже, наявні арки музичного матеріалу, черговість його експонування, контрастність, розвиток обох основних «тем» у середньому розділі створюють подібність до сонатної форми. Звісно, форму цього твору не можна назвати сонатною у строгому розумінні цього слова, хоча б тому, що немає звичних тем, а тим більше тональностей, а музичний матеріал побудований за іншими принципами, проте віднайдений «релікт» сонати дозволяє нам стверджувати очевидність рис сонатного мислення композитора у цьому творі. У цьому творі залишаються сліди, які свідчать про пам’ять сонатної форми.

У контексті творчості Е. Вареза «Гіперпризма» видається чимось середнім між «Октандром» та «Іонізацією», адже її ударна частина нагадує «Іонізацію», а духова – «Октандр», написаний, як ми вже зазначали, для ансамблю, де крім духових є тільки контрабас, а ударні відсутні повністю. Звуковисотна експозиція, про яку ішла мова, має аналогію в «Октандрі», і навіть деякі епізоди з «Гіперпризми» нагадують його (пор. ц. 8 та II ч. «Октандру»). Чіткість структури «Гіперпризми», логіка її побудови виходить із взаємодії звуку і шуму, використанні тембру як важливого формотворчого

чинника. Все це реалізується за допомогою класичних акустичних інструментів симфонічного оркестру, підібраних композитором в ансамбль за тембровими властивостями. Різноманітністю виділяється лише група ударних та шумових, розширена за допомогою екзотичних інструментів.

Проте, є твори, де композитор обійшовся без ударних інструментів. До них належить «Октандр», написаний для дерев'яних, мідних духових та контрабаса. Виникає запитання: чому, адже він був занадто прихильним до них? Відповідь можна знайти у певній традиційності підходу, зокрема, в тому, що тут Варез послуговується засобами звичної для попередників тембрової драматургії. В «Октандрі» композитор застосовує принципи згущення і розрідження тембрової палітри, об'єднання та розділення тембрів, протиставлення і єдності груп інструментів. Кожна з частин твору починається або *solo* якогось інструменту (I, II ч.), або двома інструментами (III ч.), що є найменшою тембровою концентрацією. Потім він поступово додає інші інструменти, накопичуючи темброву масу. Так протягом всього твору Варез створює динаміку-драматургію інструментального розвитку, згущуючи та розріджуючи концентрацію тембрів на окремих ділянках музичної тканини. Цей принцип співвідноситься і з розвитком форми. Так, в I ч. від 1-го до 15-го такту відбувається накопичення тембрів – від одного інструменту (гобой) в першому такті до восьми в 15-му такті (експозиція). Далі – різке розрідження (*solo* фагота) з поступовим згущенням, яке призводить до кульмінації *tutti* (*Tempo I*, ц. 2, т. 7-8). Останні три такти – знову соло гобою (реприза).

Е. Варез користується і контрастами tutti-solo (I ч., 15 т.; ц. 3, т. 4), і протиставленням груп інструментів, диференціюючи таким чином пласти фактури. Так, в III ч., ц. 2, труба протиставляється всім іншим інструментам. В ц. 5 групи мідних та дерев'яних духових функційно диференційовані, при цьому кожна з них є монолітною і в ритмічному, і в регістровому відношенні, створюючи самостійний тембровий пласт. Третя лінія – це акцентовані витримані ноти у фагота і контрабаса в низькому регістрі, де вони сприймаються як близькі за тембром, і теж існують як самостійний тембровий

пласт. В деяких випадках окремі інструменти виступають в ролі тембру-стрижня, навколо якого всі інші. Приклад такого «тембрового акценту» знаходимо в І частині (ц. 1), де флейта у високому регістрі з повтором однієї ноти є ритмічною і тембровою константою, яка забезпечує цілісність музичного розвитку.

Варто звернути увагу і на використання композитором різних регістрів протягом невеликого відрізка часу, намагання начебто охопити увесь звуковисотний і тембровий діапазон інструментів. Таких прикладів у партитурі «Октандру» безліч. В І ч. (тт. 8-9) у гобоя висхідний мелодичний хід заповнює всі регістри інструменту – від нижнього (***e*^{1}**) до найвищого (***g*^{3}**), показуючи таким чином різні відтінки його тембру. Подібний приклад бачимо в партії флейти в ц.1 – за один такт долається відстань від ***e*^{1}** до ***cis*^{4}** (теж майже увесь діапазон інструменту).

Знову звернемося до І частини і розглянемо тембровий розвиток у його традиційному значенні. Важливим тут є тембр гобою *solo*, який є уособленням початкової музичної ідеї і обрамляє всю частину з однаковим тематичним матеріалом. Отже, твір розпочинає соло гобою, до нього додається кларнет і контрабас з флажолетом – звуком, близьким до дерев'яних духових, який не порушує тембрової однорідності. З ц.1 гобой втрачає своє домінуюче значення, передаючи «тембровий акцент» флейті у високому регістрі (теж дерев'яний духовий). Після *tutti* в 6-му т. ц. 1 – *solo* фагота, інструмента темброво близького гобою (завдяки подвійній тростині), але він відразу спускається в низький регістр, де ця схожість майже нівелюється. Фагот, у свою чергу, передає ініціативу валторні, яка найбільше з усіх мідних споріднена з групою дерев'яних духових (і особливо саме з фаготом). В кульмінації *tutti* основна мелодична побудова вже у труби (3 т. до ц. 3). Далі знову тема у валторни (ц. 3), а після *tutti* (4 т. ц. 3) залишається гобой *solo*.

Таким чином, можна прослідкувати поступовий тембровий перехід від гобоя до труби і назад. Повернення до тембру гобою сприймається як темброва реприза (вона співпадає з тематичною) і надає завершеності формі І ч. В ІІ ч.

гобой відіграє цілком підпорядковану роль, а в III ч. знову з'являється *solo*, експонуючи тему, яка далі канонічно імітується (ц. I, Anime et jubilatoire, = 100). Труба в III частині на кульмінації (ц. II, Subitement Tres vif et nerveux, чверть = 132) виступає з тим же тематичним матеріалом і в тій же ролі, що і в I ч. (I ч., 3 т. до ц. 3, Tempo I), протиставляючись решті семи інструментам. Флейта в I ч. (ц.1) і мала флейта на початку II ч. виступають в схожій ролі – в I ч. повтори однієї ноти, в II ч. – повтори однієї ноти з форшлагами. Отже, можна говорити про певні драматургічні зв'язки між частинами у використанні одних і тих же тембрів в однакових функціях.

Майже всі *tutti* в «Октандрі» побудовані за принципом гомофонного протиставлення. Голос, який є носієм основного мелодичного матеріалу, Варез ставить у вигідні теситурні та динамічні умови. Так, в III ч. (ц. 2) труба, яка є в ролі солюючого інструменту, знаходиться вище всіх інструментів, навіть флейти, особливо великий теситурний відрив від валторни та тромбону, бо вони однорідні з трубою. В той час, коли всі інструменти знаходяться в середньому або низькому регістрі, труба – у високому з основним мелодико-тематичним матеріалом.

Підсумовуючи сказане вище, можна побачити, що Варез за допомогою тембрових контрастів і протиставлень окреслює різні плани і лінії, доповнюючи ефект просторовості. Разом з тим, тембровий розвиток допомагає і в розгортанні форми твору як процесу. Певна інструментальна логіка, описана нами в «Октандрі», дозволяє підкорити темброву драматургію побудові цілого. Як бачимо, ця логіка показує нам, що при всій новизні зовнішніх проявів музика «Октандру» на рівні способу тембрового мислення зберігає незаперечний зв'язок з традиціями.

Інтенсивність

Тембр у Е. Вареза тісно пов'язаний з інтенсивністю. Сам композитор говорив, що у своїй творчості він працює із «звуковими тілами», які мають свою масу, об'єм, а також інтенсивність. При такому підході до звукового

матеріалу інтенсивність набуває окремого, самостійного значення. Це та енергетична насиченість, якою характеризується звук. Ця властивість звукової матерії може бути пов'язана з різними елементами музичної мови, такими як динаміка, ритм, артикуляція, тембр.

Інтенсивність – це один з тих параметрів звуку, які Е. Варез відкрив для музики XX ст. Використання не просто динамічних градацій, а саме інтенсивностей звучання стало характерним для творчості композитора. Цей параметр пов'язаний з варезівською ідеєю просторовості, він допомагає створювати ефект глибини, хоча частково тут можуть допомагати висота і тембр. В той час, коли кожен звук чи звуковий масив стали доволі самостійною «звуковою подією», інтенсивність надає ваги, повноцінного життя цій музичній одиниці. Завдяки цій якості один звук чи співзвуччя проживає своє коротке, але повноцінне життя, стає окремим «звуковим об'єктом» в музичному просторі. В I ч. «Октандру», ц.2, т.4 у труби , тромбона і контрабаса бачимо приклад такого «звукового життя». За короткий відрізок часу відбувається затухання і велике посилення звучання – ***sf>p<sfff***. Варез протягом такту може неодноразово змінювати гучність, крім того ці зміни можуть бути від ***fff*** до ***pppp***, як це відбувається в т.4 ц.3 I частини. Взагалі, таке *crescendo* до кінця звуку, як в ц.3 III частини (***p<sff***), є дуже типовим для творчості Вареза. Цей прийом, який, здавалося б, родить звук антиприроднім (не атака і затухання, а навпаки), насправді слугує активним динамізуючим фактором музичного розвитку, створює інтенсивні динамічні імпульси. Саме за допомогою таких різних інтенсивностей Варез робить фактуру диференційованою «за глибиною». Наприклад, в I ч. (2 т. до ц. 3) на першій долі у флейти, гобоя, кларнета ***mf***, у фагота – ***mp***, у валторни та тромбона – ***p***, у труби та контрабаса – ***fff***, і ці характеристики не статичні, вони постійно змінюються.

Інколи Е. Варезу не вистачає інтенсивності звучання акустичних інструментів. Це виявляється в тому, що він пише таку гучність, яка неможлива у відповідних регістрах інструментів, як, наприклад, в II ч., ц. 2 – ***ff*** у флейти на ***fis^1; ff*** у малої флейти на ***g^2*** (II ч., ц. 3, 2 т.); ***fff*** у контрабаса на звуці ***h*** малої

октави (по звучанню) – крайній його регістр (II ч., ц. 2, т. 3). Брак реальної інтенсивності звучання в деяких регістрах (особливо у високому) – одна з причин пошуків Е. Варезом нових, електронних звучань. Він хотів отримати безобертонові звуки достатньої інтенсивності у всіх регістрах, щоб за допомогою них моделювати нові тембри, експериментувати зі звуком.

Можна говорити й про ритмічну інтенсивність у Е. Вареза, під якою ми розуміємо частоту і активність ритмічного руху. Така ритмічна інтенсивність стосується більше окремих ліній чи пластів з уніфікованим ритмом, на відміну від «ритмічної щільності» (термін В. Задерацького), яка стосується кількості «ритмічних подій» у всій фактурі (її можна назвати «ритмічною густиною»). Як і динамічна інтенсивність, ритмічна виступає в ролі «енергетизуючого» фактору, вона надає життєвої активності звуковій матерії. Наприклад, сплеск ритмічної інтенсивності спостерігаємо в кульмінаційній зоні Іч. (ц.2, т.4) в партії валторни – це виявляється в зростанні імпульсивності руху, появі дрібних тривалостей. Цей ритмічний малюнок [пр. № 14] являє собою інтенсифіковану версію фігури [пр. № 15], що проходить у кларнета в т.6, Іч. Ця інтенсифікація пов’язана ще й з артикуляцією та динамікою (*staccato* і акценти на початку частки на ***fff***).

Таким чином, інтенсивність – параметр, який може поєднувати різні елементи музичної мови, слугуючи завданню привернення уваги власне до звуку. Тому вона інтегрує тембр, динаміку, артикуляцію, а інколи і ритмічну сторону.

Висновки до розділу 2

Загалом різні параметри композиції у Е. Вареза мають різні зв’язки з традицією та різною мірою містять креативні елементи. Композитор одним з перших почав ставитися до організації музики через розуміння звуку як першоелемента музики. Відповідно, традиційний підхід до композиції за допомогою засобів виразності, які пов’язані з гармонією, метроритмом, фактурою часто поступається розумінню саме параметрів, які пов’язані зі

звуком. Таким чином, виник параметр інтенсивності, який поєднує гучність з артикуляцією. В гармонії фонізм, «темброве» звучання часто витісняє конструктивні зв'язки та тяжіння. Проте, твори Е. Вареза відрізняються несподіваним поєднанням доволі традиційних елементів мислення з абсолютно креативними підходами.

Гармонія Е. Вареза, як і звуковисотна структура в цілому, спирається на рівноправну дванадцятитоновість та вільне застосування дисонансу, які Ю. Холопов та В. Ценова вважають загальними законами гармонії XX століття [151, с. 126–127]. Проте, у ній не вистачає такої впорядкованості, систематизованості, яка б передбачала наявність «центрального елементу», за Ю. Холоповим [151, с. 129]. І цим вона відрізняється від багатьох інших композиторських систем того часу. Звуковисотність Е. Вареза занадто строката і різноманітна. І це пояснюється тим, що вона не відіграє ролі основного структуротворчого чинника, хоча подекуди є дуже важливою. Адже коли тембр, артикуляція, інтенсивність звуку виходять на перший план, гармонічні утворення все більше наближаються до темброві за своєю функцією у музичній тканині, стають барвою для звукового об'єкта. Пізнішим результатом цієї тенденції є сонористика та електронна музика, у яких звуковисотність інколи повністю підпорядковується тембру, а не навпаки, як у класико-романтичній традиції. У Е. Вареза це не виражено так радикально, але гармонічні комплекси і звуковисотні відносини не стають основним «скелетом» і, звісно, не підпорядковані ані ладовій, ані будь-якій іншій струнній системі. При цьому певну конструктивну логіку прослідкувати можна, хоча й не можна звести її до системності або виявити універсальні закономірності, які дозволяли б говорити про гармонію Е. Вареза як окреме цілісне явище. Цьому заважає індивідуалізованість вибору звуковисотних засобів композитором.

У вибудовуванні композиції творів Е. Варез послуговується рештками старих, класико-романтичних форм у поєднанні з загальною «некласичністю», несиметричністю, відсутністю традиційного музичного синтаксису. Проте, ми можемо спостерігати, наприклад, тричастинність побудов у завуальованому,

небуквальному трактуванні і навіть сліди сонатної форми. Також треба відзначити наявність музичних фраз, які виконують тематичну функцію, але виконаних варіативно, зі зміною звуковисотності, їх інтервального складу. Попри цю варіативність, у Е. Вареза здебільшого можна чітко вказати на наявність теми, або основного тематичного матеріалу та підпорядкованого, узагальненого. На варіативному повторенні такого матеріалу можна робити висновок про наявність реприз, тематичних арок, але все-таки не у буквальному, а в узагальненому вигляді, орієнтуючись на ритмічну структуру, напрям звуковисотного руху у поєднанні з подібною інтервалікою та тембровим викладом. Таким чином, композитор використовує традиційні елементи музичної логіки з креативними, останні з яких спираються на нове розуміння тембру, звуковисотності та артикуляції.

В ритмічній сфері композитор використовує традиційну метроритмічну основу, але оновлює і адаптує її для досягнення потрібних ефектів. Часто в музиці Е. Вареза прослідковуються ознаки традиційних фраз саме завдяки їх ритмічній будові. Наприклад, в «Іонізації» темою є ритмічна фігура, яка не має звуковисотності, але зберігає ознаки, характерні для звичних синтаксичних побудов і завдяки цьому залишається острівцем упорядкованості. З іншого боку, переносячи увагу на звук, його тривання, Е. Варез урізноманітнює ритм або зменшує його регулярність і відсуває його організуючу функцію на другий план.

Найбільшим проявом креативного у творчості Е. Вареза є все, що пов’язане з утіленням його власної концепції «просторової музики» та «звільнення звуку», описаної в багатьох висловлюваннях та лекціях композитора. З нею пов’язане і нове розуміння звучання, яке наближається до пізнішого терміну «звукове тіло» або «звуковий об’єкт». Тут Е. Варез виводить звук з його характеристиками на чільне місце в композиції та вносить акустичне його розуміння до музичного. Звідси і безпрецедентне зростання ролі тембру, артикуляції та динаміки, і поява нового параметру музичного звучання – інтенсивності. Твори Е. Вареза ще не є цілковито «тембровою

композицією», проте він заклав її основи. Адже, за словами, Я. Ксенакіса, Е. Варез був першим у музиці, пов’язаній з дослідженням звукових явищ та шумів [73, с. 17]. Він розпочав реалізацію принципів конструювання тембру та його емансипації, що, в результаті, призвело до появи електронної та електроакустичної музики, а також вплинуло на розвиток техніки композиції у XX столітті загалом.

ВИСНОВКИ

Творчість Едгара Вареза займає особливе місце в історії музики. Вона значною мірою креативна і радикально евристична, майже не визнана сучасниками, адже містить багато новітніх ідей, які були «завчасними», незрозумілими і виявились неможливими для повної реалізації композитором. Також його музичні опуси, якщо розглядати їх і в історичному контексті, і з погляду техніки композиції, містять у собі достатньо суперечностей, пов'язаних з певною інерційністю та традиційністю у поєднанні із зазначеною високою креативністю підходів. Це спонукало до пошуку в дослідженні відповідних ракурсів та підходів, які дозволяють найвиразніше виявити унікальність творчого методу композитора та зрозуміти значення його творчості для музики XX століття. Для цього були застосовані та обґрунтовані поняття «традиційне», із залученням теорії культурної пам'яті, та «креативне», яке дозволяє розкрити новаційно-творчу сторону творчості композитора.

Фактор традиції залишається недооціненим у дослідженні музики XX-XXI століть. Приклад вивчення творчості Е. Вареза демонструє, як цей чинник може впливати на формування творчого методу композитора не лише шляхом збереження стереотипів, але і у ролі каталізатора змін. Традиція саме у такому випадку використовується як точка протиставлення, на відміну від розповсюдженої, але не зовсім коректної думки про її антиномічність до новацій та змін загалом.

Незважаючи на протиставлення західноєвропейській музичній традиції як уособленню консерватизму, творчість Е. Вареза зберігає іншу її сторону, яка забезпечується збереженням базових елементів нормативного композиторського мислення. Це і дає дивне поєднання абсолютно нових, креативних і евристичних підходів, які проявляються у розумінні звуку як основного і самостійного елемента музичної тканини, з традиційним використанням елементів синтаксису, метро-ритмічних та формотворчих засобів. До традиційного належить і застосування повторюваних прийомів та

інтонаційних шаблонів як авторського знаку, підкреслених проявів індивідуального стилю, присутніх у більшості творів Е. Вареза.

У зв’язку з тим, що метою роботи було виявлення закономірностей та визначення специфіки творчості Едгара Вареза у контексті взаємодії традиційного та креативного, у роботі вирішено ряд завдань:

– Проаналізовано музично-історичну ситуацію, в якій формувалась композиторська індивідуальність Е. Вареза. Вплив європейського, насамперед французького, мистецького середовища, навчання у професійних музичних закладах, спілкування з відомими музикантами, літераторами та художниками – стали основою, початковою традицією, яку, з одного боку, композитор пізніше заперечував та якої хотів позбутися, а з іншого – зберіг на рівні культурної пам’яті, стереотипів музичного мислення та мимоволі використовував, що проявилось у феномені «традиційного» в його творах. Помітних зв’язків з іншими традиціями у Е. Вареза немає, а вибір американського середовища був способом уникнути західноєвропейської академічної традиції. У зв’язку з цим вказується значення американської музичної культури для початку креативного періоду у творчості Е. Вареза. Американський музичний ґрунт став для композитора можливістю відірватися від європейських коренів і почати свою творчість, як він сам був переконаний, tabula rasa.

– У роботі систематизовано загальнотеоретичні підходи до вивчення традиції і традиційного та виявлено закономірності розгляду «традиційного» у переломні часи в історії музики. Такий ракурс дослідження «традиційного» відображає специфіку творчості Е. Вареза.

– У зв’язку з цим доведено доцільність застосування теорії «культурної пам’яті», звернення до якої розширює та конкретизує поняття «традиційне», що дозволяє виявити елементи, які забезпечують музично-культурну ідентифікацію та спадкоємність у творчості композитора при видимій відсутності традиції.

– Обґрунтовано введення поняття «креативне», яке забезпечує виявлення специфіки творчого методу Е. Вареза. Поняття «креативне» характеризує

евристичність творчого методу композитора та відображається у новаційності музичної організації його творів.

– Систематизовано та узагальнено музикознавчі концепції дослідження традиції, традиційного та новаційного, враховуючи різні смислові та термінологічних варіанти. Дослідники цієї проблематики переважно використовують діалектичну пару «традиційне-новаторське», а також спираються на теорію «художнього канону». Деякі з них особливу увагу приділяють контексту ХХ століття, що відповідає представленій у нашому дослідженні проблемі вивчення взаємодії «традиційного» та «креативного».

– Виявлено особливості індивідуального стилю Е. Вареза, які проявляються, насамперед, у використанні певних повторюваних прийомів і засобів, та продемонстровано їх на прикладі аналізу творів композитора («Октандр», «Іонізація» та ін.). Серед таких засобів характерні нервово-ритмічні, нерівномірно-акцентовано пульсуючі повторення одного звуку, динамічні «роздування» та постійні зміни гучності протягом звучання однієї ноти або акорду, побудова мелодичних ліній навколо одного, центрального тону тощо. Ці та інші найяскравіші риси індивідуального стилю композитора пов’язані, насамперед, з виокремленням тембрових і динамічних характеристик музичного звуку (зокрема, застосуванням параметру «інтенсивності») та використанням його як самостійної формотворчої одиниці.

– Проаналізовано реалізацію концепції «просторової музики» Е. Вареза в його творчості та прослідкований її зв’язок з науковими дослідженнями просторовості в музиці. Просторові уявлення підвищені композитором у ранг структуротворчо та композиційно важливих. Креативне проявляється тут у зміщенні акцентів у підходах до композиції – те, що було на периферії уваги композитора, виходить на перший план. До загальноприйнятих (традиційних) принципів утворення вертикалі та горизонталі, композитор додає повноцінну глибину як третій вимір музичної тканини за рахунок особливої уваги до темброво-артикуляційної та динамічної сторони композиції. Таким чином, Е. Варез розширює музичний простір у своїх партитурах. Експерименти з

реальним акустичним простором стали доступними йому лише в «Електронній поемі», де вони реалізовані за рахунок аудіо-технічних можливостей, що з'явилися до того часу.

– Продемонстровано особливості мислення Е. Вареза, відображені у традиційних підходах до композиції та трактуванні усталених музичних засобів у його творчості. На прикладі «Октандру» виявлено традиційні риси музичної організації, які полягають у використанні тематичних елементів у формотворенні, нормативних способах роботи з мелодикою, збереженні принципу опорності як елемента ладового мислення тощо.

– Виявлено закономірності ритмічної організації, її роль у побудові музичного цілого у творах композитора, прослідковано її традиційні аспекти та взаємодію з «креативним». Загалом ритм, незважаючи на всю його значимість, не був для Е. Вареза об'єктом виняткової уваги. Це одна з причин, чому він залишився одним з досить традиційних елементів у музичній мові композитора. При цьому він має значення «генератора форми», за висловом самого Е. Вареза. За відсутності гармонічних зв'язків та конструктивних звуковисотних рішень, ритм став необхідною організаційною силою, чим зумовлена його формотворча роль.

– Проаналізовано новий підхід до звуку у творчості Е. Вареза та визначено його як основне креативне досягнення композитора, а також виявлено його унікальність у контексті часу та з позиції розвитку композиторської техніки XX століття. Джерелом цих знахідок композитора стало його зацікавлення науковими дослідженнями, насамперед у галузі акустики. Таким чином, він долучився до народження ще однієї тенденції в сучасному мистецтві, яка полягає у використанні наукових результатів як чинника творчого процесу. Встановлено особливості поєднання креативних елементів, які відображають новий підхід до звуку, з традиційними засобами музичної організації у творах композитора.

У зв'язку з тим, що у дисертації визначено підходи для виявлення специфіки, притаманної творчості композиторів радикально новаційного

спрямування загалом, результати дослідження можуть бути застосовані не лише для аналізу інших творів Е. Вареза, але і до музики композиторів XX та XXI століть.

У роботі сформульовано креативні риси творчості Е. Вареза та їхнє значення для розвитку музики XX століття. Адже такі його евристичні досягнення, як концепції «звільнення звуку» та «просторової музики», розуміння музики як «організованого звуку» отримали своє продовження у музиці наступних поколінь композиторів і стали визначальними для творчості багатьох із них. Е. Варез заклав підвалини композиторських підходів, спрямованих на музичний звук як першооснову і джерело всієї композиції. Його творчість виявилась художньо-естетичною та ідейно-технічною базою, на основі якої виникли цілі напрямки у музиці XX століття, такі, як електронна та електроакустична музика (включаючи просторові експерименти), а також, наприклад, сонористика (або «техніка звукових мас»). Таким чином, результати дослідження заповнюють прогалини у докладному вивченні музики XX століття та можуть бути використані у майбутніх теоретичних та історичних розробках.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдуллаева С. А. Теоретические подходы к изучению дивергентного мышления будущих психологов // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Психолого-педагогические науки, 2015. №4 (33). С. 21–25.
2. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 255 с.
3. Акопян Л. О. Музыка как отражение человеческой целостности // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. Ред.-сост. М. Г. Арановский. Изд. 2-е. Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 70–81.
4. Акопян Л. О. Эдгар Варез // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы / ред. М. Г. Арановский, А. А. Баева. Москва : Музыка, 2000. Вып. 3. С. 3–97.
5. Акопян Л. Эдгар Варез (1883–1965) // Израиль – XXI. Музыкальный журнал. [Електронний ресурс]. URL : http://www.21israel-music.net/Varese.htm (дата звернення: 08.02.2018).
6. Акопян Л. Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, вип. 80. Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи. Зб. наук. статей. Київ, 2009. С. 52–70.
7. Алпатова А. С. Музыка как память культуры: подход современного композитора // Вестник Челябинской академии культуры и искусств. 2012, № 4. С. 90–98.
8. Арановский М. Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. Ред.-сост. М. Г. Арановский. Изд. 2-е. Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 10–43.
9. Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального

мышления : сб. статей, составитель и редактор М. Г. Арановский. Москва : Музыка, 1974. С. 252–271.

10. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с. (Серія «Зміна парадигми» ; Вип. 15).
11. Ассман Я. Культурная память : Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М. М. Сокольской. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 368 с. (Studia historica).
12. Бенюк О. Б. Поняття «експеримент» в логіці мистецьких подій кінця XIX – першої третини XX століття. Автореферат дис. на здобуття наук. ст. кандидата філософських наук. Київ, 2004, 26 с.
13. Бескова И. А. Как возможно творческое мышление? Москва, 1993. 198 с.
14. Богоявленская Д. Б., Сусоколова И. А. К вопросу о дивергентном мышлении // Психологическая наука и образование. 2006. № 1. С. 85–96.
15. Боровинская Д. Н. Зарубежный опыт исследований креативности в XX в. // Вестник Томского государственного университета, 2011. №348. С. 42–46.
16. Булез Пьер Вопросы наследия // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 144–146.
17. Бычков Ю. Н. Целостный анализ музыкального произведения и формы проявления активности музыкального сознания : лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» Москва : Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1984. 56 с.
18. Варез Эдгар Документы к биографии, перевод Л. Акопяна // Израиль – XXI. Музыкальный журнал. [Електронний ресурс]. URL : http://www.21israel-music.net/Varese_documents.htm (дата звернення: 09.10.2017).
19. Варез Э. Освобождение звука. Перевод А. Маклыгиной // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Сост. Т. С. Кюрегян,

В. С. Ценова. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 7–17.

20. Васильев А. Г. Традиция и культурная память в контексте социальных инноваций // Человек и культура. 2015. № 1. С. 72–91. [Електронний ресурс]. URL : http://e-notabene.ru/ca/article_14767.html (дата звернення: 09.04.2018).
21. Верхоланцева П. В. Музыкальный фестиваль как форма сохранения культурной памяти // Культурная память и культурная идентичность : материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции молодых ученых (XI Колосницынские чтения). Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2016. С. 44–46.
22. Винайдення традиції / За ред. Е. Гобсбаума та Т. Рейнджера; Пер. з англ. М. Климчука. 2-ге вид., випр. Київ : Ніка-Центр, 2010. 448 с.
23. Вовчук А. [Маклыгина А.] «Интегралы» Эдгара Вареза глазами Джона Строна (американский исследователь об американском композиторе) // Musiqi Dünyasi. 2010, № 3. С. 64–67.
24. Выжлецов Г. П. Креативность культуры: ценность и отчуждение // Международный журнал исследований культуры, Санкт-Петербург : Эйдос. 2014. №4 (17). С. 82–94.
25. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учебное пособие. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440 с., нот.
26. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. Перевод М. П. Стафецкой. Москва : Искусство, 1991. С. 266–323.
27. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. Москва : Прогресс, 1988. 704 с.
28. Галахова Т.О. Креативні індустрії: теоретично-методологічні підходи вивчення // Науковий вісник Херсонського державного університету. 2014. №1. С. 9–12.

29. Гармель О. «Два диалога с послесловием» В. Сильвестрова в аспекте памяти культуры // Музичне мистецтво : зб. наукових статей. Вип. 4. Донецьк : Юго-Восток, 2004. С. 152–159.
30. Гармель О. В. Феномен діаспори в аспекті пам'яті культури (на прикладі творчості Вірка Балея) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2018. Вип. 121. С. 7–18.
31. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: Сб. статей. Составители: И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. Киев: Музична Україна, 1998. С. 27–33.
32. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи // Нина Герасимова-Персидская. Музыка. Время. Пространство / Ред. Ирина Тукова. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 250–263.
33. Герасимова-Персидская Н. О. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке // Питання організації художньої цілісності музичного твору. Зб. статей. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 51. Київ, 2005. С. 3–8.
34. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности. 2-е изд., доп. Москва : Языки славянских культур, 2007. 560 с.
35. Гобсбаум Е. Вступ: винаходження традицій // Винайдення традиції / За ред. Е. Гобсбаума та Т. Рейнджера; Пер. з англ. М. Климчука. 2-ге вид., випр. Київ : Ніка-Центр, 2010. С. 12–28.
36. Головашина О. В., Линченко А. А., Аникин Д. А. Динамика культурной памяти как предмет исследования: подходы и решения // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки. Тамбов, 2018. Т. 23, № 174. С. 191–202.
37. Гоменюк С. Музичний хронотоп: предмет та явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці. Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мист. : спец. 17.00.01. Київ, 2006. 18 с.

38. Горюхіна Н. Еволюція періоду. Київ : Музична Україна, 1975. 95 с.
39. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы [изд. 2-е, доп.]. Киев : Музична Україна, 1973. 308 с.
40. Григоренко О. Г. Джон Кейдж і музична культура США XX століття. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : спец.17.00.03. Київ, 2010. 19 с.
41. Грязнова Е. В. Социальная память как элемент культуры // Человек и культура. 2015. № 5. С.92–106. [Електронний ресурс]. URL : http://e-notabene.ru/ca/article_16366.html (дата звернення: 09.04.2018).
42. Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. Москва : Советский композитор, 1982. 256 с.
43. Дмитрюкова Ю. Разочарование первооткрывателя // Музыкальная академия. 2003. № 2. С. 91–96.
44. Драч Г. В. Социальная креативность культуры // Международный журнал исследований культуры. 2014. № 4 (17) С. 53–64.
45. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства : спец.17.00.03. Київ, 2005. 38 с.
46. Дружинин В. Н. Психология общих способностей. 3-е изд. Санкт-Петербург : Питер, 2007. 368 с. : ил.
47. Дубов В. Вселенная Э. Вареза // Музыкальная жизнь, 1999. № 3. С. 39–42.
48. Загайкевич А. Технологічний радикалізм сучасної музики в контексті мистецької автономії // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник / Держ. центр театр мистец. ім. Леся Курбаса, Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистец. України. Київ : Музична Україна, 2004. Вип. 1. С. 19–27.
49. Задерацкий В. Музыкальная форма В 2-х вып. Вып. 1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. Москва : Музыка, 1995. 544 с.

50. Земсков В. Б. Дисбаланс в системе взаимодействия пластов культуры как фактор культурной динамики / Цивилизации. Вып. 7. Диалог культур и цивилизаций / отв. ред. А. О. Чубарьян. Москва : Наука, 2006. С. 82–91.
51. Зінькевич О. Пам’ять культури і сучасна композиторська творчість // Мистецькі обрії’ 2001–2002 : Альманах. Науково-теоретичні праці та публіцистика. Київ, 2003. С. 149–154.
52. Зинькевич Е. С. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 80-х годов). Киев : Музична Україна, 1986. 184 с.
53. Зинькевич Е. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: Сб. статей. Составители : И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. Киев: Музична Україна, 1998. С. 96–102.
54. Зинькевич Е. С. Методологические аспекты проблемы традиции и новаторства // Исторические аспекты теоретических проблем в музыкознании : сб. научн. трудов. Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1985. С. 65–80.
55. Зинькевич Е. Пути обновления украинской симфонии // Новая жизнь традиций в советской музыке: статьи и интервью. Составители Н. Шахназарова, Г. Головинский. Москва : Советский композитор, 1989. С. 52–114.
56. Зинькевич Е. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (70-е – начало 80-х гг.) : дисс. на соискание ученой степени докт. искусств. : спец. 17.00.02 КГК им. П. И. Чайковского. Киев, 1986. 324 с.
57. Золозова Т. В. Симфонизм Андре Жоливе в свете традиций и новаторства : Автореф. дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствовед. : спец. 17.00.03. Киев,1980. 23 с.

58. Илларионов Г. А. Социально-философский анализ «традиционалистского проекта»: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. : спец. 09.00.11. Красноярск, 2014. 151 с.
59. Искусство // Большая советская энциклопедия в 50 томах. Т. 18. Москва : Большая советская энциклопедия, 1953. С. 507–509.
60. История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие. / Сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. Москва : Музыка, 2005. 576 с.
61. Исхакова С. «Неклассическое» звуковое пространство: музыкальная композиция начала XX века в контексте идей времени. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02. Москва, 1998. 25 с.
62. Йейтс Ф. Искусство памяти. Санкт-Петербург : Фонд поддержки науки и образования «Университетская книга», 1997. 480 с.
63. Каракулов Б. И. Симметрия музыкальной системы (о мелодии). Алма-Ата: «Наука» Казахской ССР, 1989. 130 с.
64. Карнак А. Н. О гармонии числового универсума в «Ионизации» Эдгара Вареза // Музичне мистецтво: традиції, досягнення, перспективи. Зб. статей. Донецьк, 1998. С. 40–44.
65. Карнак А.М. Традиція експерименту в американській музиці XX століття. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2000. 170 с.
66. Карпентьер А. Эдгар Варез, революционер в музыке // Советская музыка. 1990. № 3. С. 126–130.
67. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Перевод К. Иванова. Москва : «Музыка», 1976. 368 с.
68. Коломиец Е. Ф. Основные направления изучения феномена креативности // Вестник Санкт-Петербургского Университета. 2008. Сер. 12. Вып. 3. С. 381–387.

69. Колотиленко М. Пісенна творчість Ріхарда Штрауса: художній контекст, специфіка перетворення традицій. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Київ, 2016. 198 с.
70. Комлікова А. Українська рок-опера: традиції та аспекти розвитку. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Київ, 2016. 183 с.
71. Конен В. Очерки по истории зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1997. 640 с.
72. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають / пер. з англ. С. Шліпченко. Київ : Ніка-Центр, 2004. 184 с.
73. Ксенакис Я. Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции. Перевод М. Заливадного. Санкт-Петербург, 2008. 123 с.
74. Кузнецова М. А. Творчество как атрибут человеческого бытия. Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук : спец : 09.00.13. Волгоград. 2012, 330 с.
75. Куницкая Р. Французские композиторы XX века: Очерки. Москва : Советский композитор, 1990. 208 с.
76. Курчан Н. «Америки», «Экваториал», «Пустыни»: о принципах эволюции композиционного мышления Э. Вареза // Вестник Российской Академии Музыки им. Гнесиных. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2007. Вып. 1. С. 71–82.
77. Кыштымова И. М. Креативность и нравственность: о детерминантах творческого процесса. // Вестник Бурятского Государственного университета, 2012. Вып. 5, Психология, социальная работа. С. 3–9.
78. Лесовиченко А. М., Прибыткова А. В. Понятие «традиция» и его применение в теории культуры [Електронний ресурс] // URL : http://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-traditsiya-i-ego-primenenie-v-teorii-kultury (дата звернення : 29.05.2018).

79. Липов А. Н. Американский музыкальный экспериментализм в начале XX века. Традиции и инновации [Електронний ресурс] // США и Канада: экономика, политика, культура 2019. Выпуск № 3 С. 112–127. URL: http://ras.jes.su/usa-canada/s032120680004159-8-1 (дата звернення : 01.04.2018).
80. Липов А. Н. Экспериментальная музыка композитора Джона Кейджа и проблемы американского музыкального авангарда XX века // Обсерватория культуры. 2017; Т. 14, №6. С. 702–709.
81. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Сб. статей. Москва : «Наука». Главная редакция восточной литературы, 1973. С. 6–15.
82. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). Санкт-Петербург. : Академический проект, 2002. С.314–321.
83. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Москва : Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. 272 с.
84. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении / Лотман Ю. М. Избранные статьи., Т. 1. Таллинн, 1992. С. 200–202.
85. Лошковська Х. С. Креативні індустрії як сучасний сегмент стратегічного розвитку країн світу // Актуальні проблеми міжнародних відносин. 2014. Вип. 119 (частина II). С. 153–158.
86. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : «Музична Україна», 1973. 326 с.
87. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва : Музыка, 1967. 752 с.
88. Макаров А. И. Феномен надындивидуальной памяти (образы – концепты – рефлексия): монография. Волгоград: изд-во ВолГу, 2009. 216 с.

89. Маклыгина А. А. «Интегралы» Вареза. От радикального к преемственному // Вестник казанского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 2. С. 109–116.
90. Маклыгина А. А. «Реформатор с глубоким осознанием традиции». К вопросу о гармонии в музыке Эдгара Вареза // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. №1 (39). С. 7–14.
91. Маклыгина А. Слово Вареза и о Варезе (из архива композитора в Фонде Пауля Захера) // Журнал Общества теории музыки: Вып. 2017/3 (19). С. 40–50.
92. Маклыгина А. Теоретические проблемы музыки Эдгара Вареза. Диссертация на соиск. ученой степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2018. 318 с.
93. Максимова А. С. Формирование второго центра западной музыки в США // Проблемы музыкальной науки. 2015, №4. С. 132–137
94. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. Москва : Изд. группа «Прогресс», «Культура», 1992. 415 с.
95. Манулкіна О. Б. Американские композиторы XX века: Учебное пособие. Санкт-Петербург, 2007. 175 с.
96. Манулкіна О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с., ил.
97. Мегилл А. Историческая эпистемология: Научная монография / Перевод Кукарцевой М., Катаева В., Тимонина В. Москва : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2007. 480 с.
98. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: Сб. статей. Составители: И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. Киев : Музична Україна, 1998. С. 5–18.
99. Мелик-Пашаева К. Л. Традиции и новаторство в симфоническом творчестве О. Мессиана. Автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. Искусствоведения : спец. 17.00.03. Москва, 1976. 17 с.

100. Мешкова А. С. Формы существования музыки в культуре европейской традиции и их проявления во второй половине XX века. Автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. Искусствоведения : спец. 17.00.02. Екатеринбург, 2007. 25 с.

101. Мёрдок Джордж П. Фундаментальные характеристики культуры. / Перевод В. Г. Николаева / Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретация культуры. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. С. 49–56.

102. Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. Ленинград : Музыка, 1982. 149 с.

103. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.

104. Михеев С. Гармония освобожденного звука: Эдгар Варез: курс. работа / Musica theorica-9 / науч. рук. М. И. Катунян. М.: Московская консерватория, 2003. [Електронний ресурс]. URL: http://gromadin.com/rmusician/archives/1871 (дата звернення: 29.05.2018).

105. Мозгот С. А. Специфика исследования пространства в музыке: к проблеме включения аналитического метода // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия Филология и искусствоведение. Майкоп, 2007. Вып. 2. С. 311–319.

106. Мороз В. В. Обзор зарубежных теорий креативности // Вестник Оренбургского государственного университета 2016, № 12 (200). С. 35–41.

107. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. уч. пособие. Киев : ТОВ Типографія «Клякса», 2012. 272 с.

108. Назайкинская О. Музыка и память: Автореферат дис. на соискание уч. ст. кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02. Москва, 1992. 23 с.

109. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.

110. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

111. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 384 с.

112. Нестьев И. Аспекты музыкального новаторства / Проблемы традиций и новаторства в современной музыке : сб. статей. Москва : «Советский композитор», 1982. С. 11–30.

113. Новая жизнь традиций в советской музыке: статьи и интервью. Составители Н. Шахназарова, Г. Головинский. Москва: Советский композитор, 1989. 392 с., ил.

114. Новикова Т. В. Традиции и новаторство в музыке рубежа XX-XXI веков (на примере фортепианных произведений отечественных композиторов). Автореферат на соиск. уч. степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2016. 25 с.

115. Овчинников Н. Ф. Структура // Философский энциклопедический словарь. 2 изд. Москва : Советская энциклопедия, 1989. 815 с.

116. Овчинников Н. Ф. Принципы сохранения. Москва : Наука, 1966. 329 с.

117. Павлишин С. Американська музика. Львів : БаК, 2007. 316 с.

118. Пелипенко А. Идентичность художественного сознания как культурно-психологический феномен // Искусство и цивилизационная идентичность [отв. ред. Н. А. Хренов] ; Науч. совет РАН «История мировой культуры». Москва : Наука, 2007. С. 143–167.

119. Петрова В. Н., Плетнева Е. Н. Антропологическая теория творчества и креативности // Психология способностей: современное состояние и перспективы исследований: Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 60-летию со дня рождения В. Н. Дружинина, ИП РАН, 25–26 сентября 2015 г. Москва : Изд-во «Институт психологии РАН», 2015. С. 162–166.

120. Полозов С. Информационный подход в исследовании музыкального искусства: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Саратов, 2015. 49 с.

121. Полонская И. Социокультурная традиция: онтология и динамика: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук : спец. 09.00.11 «Социальная философия». Ростов-на-Дону, 2006. 58 с.

122. Поппер К. Предположения и опровержения: рост научного знания. Москва : ООО «Издательство АСТ»: ЗАО НПП «Ермак», 2004. 638 с.

123. Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. Сост. А. М. Гольцман, общая редакция М. Е. Тараканова. Москва: Советский композитор, 1982. 232 с.

124. Прохоров М. М. Теории креативности: фундаментальные абстракции // Международный журнал исследований культуры, 2014, №4 (17). С. 31–42.

125. Рикёр П. Память, история, забвение / Пер. с франц. Москва : Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.

126. Рябуха Н. О. Онто-сонологія звукообразного мислення Дж. Кейджа // Культура України. Вип. 54. 2016. С. 202–213.

127. Рощенко Е. Г. Историко-социальные типы функционирования музыкально-культурного наследия в композиторском творчестве. Дис. на соиск. уч. степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02. Киев, 1988. 196 с.

128. Свешников А. В. Искусство как потребность. Анализ проблемы с точки зрения концепции Целостности. Москва : Логос, 2011. 180 с.

129. Северинова М. Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років ХХ ст.: дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.01. Київ, 2002. 202 с.

130. Семикин В. В., Чернецкая Н. И. К вопросу об определении креативности относительно творческого мышления // Психология способностей: современное состояние и перспективы исследований: Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 60-летию

со дня рождения В. Н. Дружинина, ИП РАН, 25–26 сентября 2015 г. Москва: Изд-во «Институт психологии РАН», 2015. С. 172–174.

131. Сергиенко П. Развитие креативности у студентов композиторских отделений музыкальных вузов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. Екатеринбург, 2013. 23 с.

132. Сергодеева Е. А. Традиции в современном обществе: особенности конструирования идентичности. [Електронний ресурс]. URL : http://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-v-sovremennom-obschestve-osobennosti-konstruirovaniya-identichnosti (дата звернення: 12.05.2018).

133. Сигида С. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности : очерки. Москва : Издательство «Композитор», 2012. 504 с.

134. Сигида С. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности. Автореферат диссертации на соискание уч. ст. доктора искусствоведения : спец. 17.00.02. Москва, 2012. 58 с.

135. Сигида С. Ю. Эдгар Варез и его концепция «организованных звуков» // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки : Статьи. Исследования. Переписка. Вып. 2. / ред.-сост. В. Н. Юнусова. Москва : Московская консерватория, 2011. С. 135–172.

136. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 231с., с. ил.: ноты.

137. Солдатова Е.Л., Чипеева Н.А Эмоциональный интеллект и креативность в структуре способностей // Вестник ЮУрГУ. Серия «Психология». 2017. Т. 10, № 2. С. 5–14.

138. Сохор А. Н. Музыка // Музыкальная энциклопедия, т. 3. Москва : «Советская энциклопедия», 1976. С. 730–751.

139. Стародубцева Л. В. Пам’ять і забуття в історії ідей: мнемонічна герменевтика культури. Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня доктора філософських наук : спец. 09.00.04. Харків, 2004. 37 с.

140. Столетов А. И. Сущность креативности и её типы // Международный журнал исследований культуры. 2014. №4 (17). С. 43–52.

141. Стравинский И. Диалоги с Робертом Крафтом : избранные места / Пер. с анг. В. А. Линник. Москва : Libra Press, 2016. 257 с. (Uncommon books).

142. Стравинский И. Хроника моей жизни. Москва : Композитор, 2005. 464 с.

143. Суханцева В. К. Музыка как мир человека (От идеи Вселенной - к философии музыки). Глава II. Музыка: Диалектика времени и смысла. [Електронний ресурс]. Киев : Факт, 2000. 176 с. URL: http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm2.htm (дата звернення: 09.10.2017)

144. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття. Київ, 2004. 119 с.

145. Сюта Б. О. Музична творчість 1979–1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006. 256 с.

146. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения Москва, 1999. 286 с.

147. Тараканов М. Новая жизнь национальной традиции в современной советской музыке (опыт постановки вопроса) // Новая жизнь традиций в советской музыке: статьи и интервью. Составители Н. Шахназарова, Г. Головинский. Москва: Советский композитор, 1989. С. 9–51.

148. Тараканов М. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального) // Методологические проблемы музыкознания : сб. статей. Москва : «Музыка», 1987. С. 31–71.

149. Тараканов М. Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы) // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке : сб. статей. Москва : «Советский композитор», 1982. С. 30–51.

150. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Пер. з пол. В. Корнієнка Київ : «Юніверс», 2001. 368 с.

151. Теория современной композиции: Учебное пособие. Отв. редактор В. Ценова. Москва : Музыка, 2007. 624 с., нот.

152. Тимошенко А. А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02. Санкт-Петербург, 2004. 28 с.

153. Ткаченко Л. І. Креативність і творчість: сучасний контент // Освіта та розвиток обдарованої особистості. 2014. №9–10 (28/29). С. 32–35.

154. Торшина К. А. Современные исследования проблемы креативности в зарубежной психологи // Вопросы психологии. 1998. № 4. С. 124–133.

155. Традиція і національно-культурний поступ: збірник наукових праць. Укладачі П.Г. Черемський, О.Г. Романовський. Харків: НТУ «ХПІ», 2005. 336 с.

156. Традиции и современность: вопросы армянской музыки. АН АрмССР. Институт искусств. Сб. статей. Составители : Г. Геодакян, М. Рухкян. Ереван : Издательство АН АрмССР, 1986. 250 с.

157. Традиционное и новое в музыке XX века: материалы Международной научной конференции. Кишинев: «GOBLIN», 1997. 152 с.

158. Трач Ю. В. Креативні індустрії як міський феномен: можливості та перспективи // Культура України. 2018. Вип. 62. С. 116–123.

159. Трубецкая М. А. Канон в музыкальной культуре: к проблеме единства традиции. Диссертация на соиск. уч. степени кандидата культурологии : спец. 24.00.01. Саратов, 2006. 181 с.

160. Тукова И. О сонорном пространстве // Київське музикознавство: зб. статей, в. 37: Музикознавство у діалозі. Київ, 2011. С. 64–88.

161. Тукова І. Трактовка звука як фактора формування техніки музичної композиції // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2011. №.1 (10). Київ, 2011. С. 72–79.

162. Турський І. Глобальні та регіональні тренди креативних індустрій та перспективи їх розвитку в Україні // Моделювання регіональної економіки. 2017. №2(30). С. 108–127.

163. Українська художня культура : навч. посібник / За ред. І. Ф. Ляшенка. Київ : «Либідь», 1996. 416 с.

164. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. Москва, 2005. № 2–3 (40–41). С. 8–27.

165. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Пер. с фр. и вступ. статья С. Н. Зенкина. Москва : Новое издательство, 2007. 348 с.

166. Харлап М. Метр // Музыкальная энциклопедия. Москва, 1976. Т. 3. С. 567–573.

167. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: Сб. статей. Москва : «Советский композитор», 1982. С. 52–104.

168. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. [Електронний ресурс]. URL : http://www.kholopov.ru/prdgm.html. (Дата звернення 18.05.2018).

169. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века Москва : «Музыка», 1971. 304 с.

170. Холопова В. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2000. 320 с.

171. Хренов Н. Художественная воля в контексте цивилизационной идентичности // Искусство и цивилизационная идентичность [отв. ред. Н. А. Хренов] ; Науч. совет РАН «История мировой культуры». Москва : Наука, 2007. С. 17–119.

172. Цуккерман В. О проблемах новаторства / Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Москва : Сов. композитор, 1970. С. 547–558.

173. Чередниченко Т. Обнадеживающий анахронизм // Музыкальная академия. 1997. № 1. С. 1–5.

174. Чистов К. В. Фольклор. Текст. Традиция: Сб. статей. [Рос. гос. гуманит. ун-т, Ин-т высш. гуманит. исслед., Центр типологии и семиотики фольклора]. Москва : ОГИ, 2005. 271 с.

175. Шамаева Р. Креативность в музыкальной культуре. – дис. на соискание уч. ст. кандидата культурологии : спец. 24.00.01. Челябинск, 2009. 144 с.

176. Шамаева Р. Креативность в музыкальной культуре. – автореферат диссертации на соискание уч. ст. кандидата культурологи : спец. 24.00.01. Челябинск, 2009. 26 с.

177. Шамаева Р. Креативность в музыкальной культуре: монография. Челяб. гос. акад. культуры и искусств. Челябинск, 2010. 171 с.

178. Шамаева Р. Феномен креативности в контексте культуры // Международный журнал исследований культуры. 2014. № 4(17). С. 95–106.

179. Шеффер П. Я потратил свою жизнь впустую… // Музыкальная академия. 2003, № 2. С. 96–98.

180. Шилз Э. О содержании термина «традиция» // Сравнительное изучение цивилизаций : хрестоматия : учеб. пособие для студентов вузов / сост., ред. и вст. ст. Б. С. Ерасов. Москва : Аспект Пресс, 1998. С. 240–245.

181. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Издание второе, дополненное и переработанное. Москва : Музыка, 1970. 576 с.

182. Шохман Г. Эдгар Варез – апостол музыкального радикализма // Советская музыка, 1988. № 11. С. 114–124.

183. Штомпель Л. А. Креативность культуры: время и вневременность // Международный журнал исследований культуры, № 4 (17), 2014. С. 107–113.

184. Эйзенштадт Ш. О неопределенности термина «традиция» // Сравнительное изучение цивилизаций: Хрестоматия: Учеб. пособие для студентов вузов / Сост., ред. и вступ. ст. Б.С. Ерасов. Москва : Аспект Пресс, 1998.— 556 С. 237–240.

185. Элиот Т. Традиция и индивидуальный талант // Элиот Томас Стернз Назначение поэзии. Статьи о литературе. Перевод с английского. Киев : AirLand, 1996. (Citadelle). С. 157–166.

186. Юдкін І. Традиції і питання художнього синтезу // Музична критика і сучасність : Зб. / Упор. О. О. Стельмашенко. Київ : Музична Україна, 1978. С. 76–88.

187. Яцюрик А. О. Аналіз феноменів творчості та креативності в психологічних теоріях та концепціях // Актуальні проблеми психології: збірник наукових праць Інституту психології ім. Г. С. Костюка НАПН України, Том 10, Випуск 23, 2013. С. 857–867.

188. Bernard J. The Music of Edgard Varese / J. Bernard. New Haven and London: Yale University Press, 1987. 272 p.

189. Boulez Pierre Entretiens avec Michel Archimbaud / Pierre Boulez (2016). Editions Gallimard. 220 p.

190. Cage J. Silence. Lectures and writings by John Cage / John Cage. Hanover : Wesleyan University press, 1973. 276 p.

191. The Cambridge History of American Music. Edited by David Nicholls. Cambridge University Press, 1998. 609 p.

192. Glassie Henry Tradition // The Journal of American Folklore, Vol. 108, No. 430, Common Ground: Keywords for the Study of Expressive Culture (Autumn, 1995), pp. 395–412.

193. Griffiths Paul Modern Music and After. 3rd edition / Paul Griffiths. Oxford University Press. 2010, 456 p.

194. Edgard Varèse : composer, sound sculptor, visionary / edited by Felix Meyer and Heidy Zimmermann. A publication of the Paul Sacher Foundation. The Boydell Press Woodbridge, Suffolk 2006, 507 p.

195. Jolivet, H. E. Varese / H. Jolivet. Paris: Hachette, 1973. 206 p.

196. Kendall, G. (2006). Juxtaposition and Non-Motion: Varese Bridges Modernism and Electroacoustic Music. Organised Sound, 11(2), pp. 159–171.

197. McEwen H. A discussion of Xenakis and Varese, metaphor and simile, music and architecture. // South African Journal of Art History, Volume 24, Issue 3 (2009). P. 34–44.

198. Morse, H. William (1981). The music of Edgard Varèse with analysis of Intégrales and Déserts. A Document Submitted to the Faculty of the School of Music In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of musical arts in the Graduate College The university of Arizona. 74 p.

199. The New Worlds of Edgard Varese. A Symposium with papers by Elliott Carter, Chou Wen-Chung, Robert P. Morgan (1979). Edited by Sherman Van Solkema. New York. 90 p.

200. *Ouellette*, *F.* Edgard Varese // tr. by Derek Coltman. New York : Orion Press, 1968. 270 p.

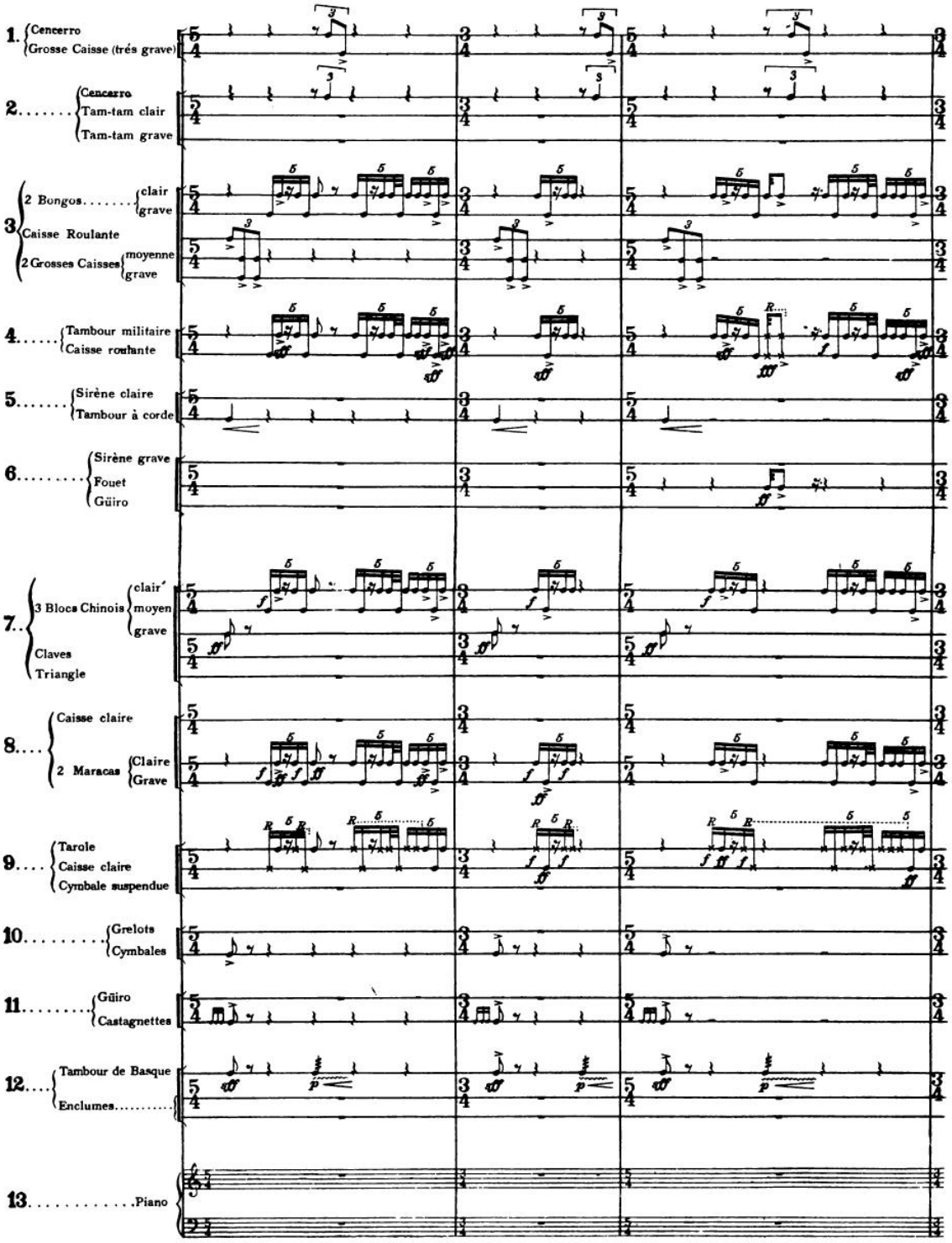
201. Solodovnikova T. / Солодовникова Т. О струнных квартетах № 1-9 Д. Мийо в аспекте традиции и новаторства. Disertační práce. Studijní program: obecná teorie a dějiny umění a kultury. Univerzita Karlova v Praze. 2009. 312 p.

202. Wood R. At the Threshold: Edgard Varese, Modernism, and the Experience of Modernity (2014). CUNY Academic Works. / Robert Jackson Wood. 189 p.

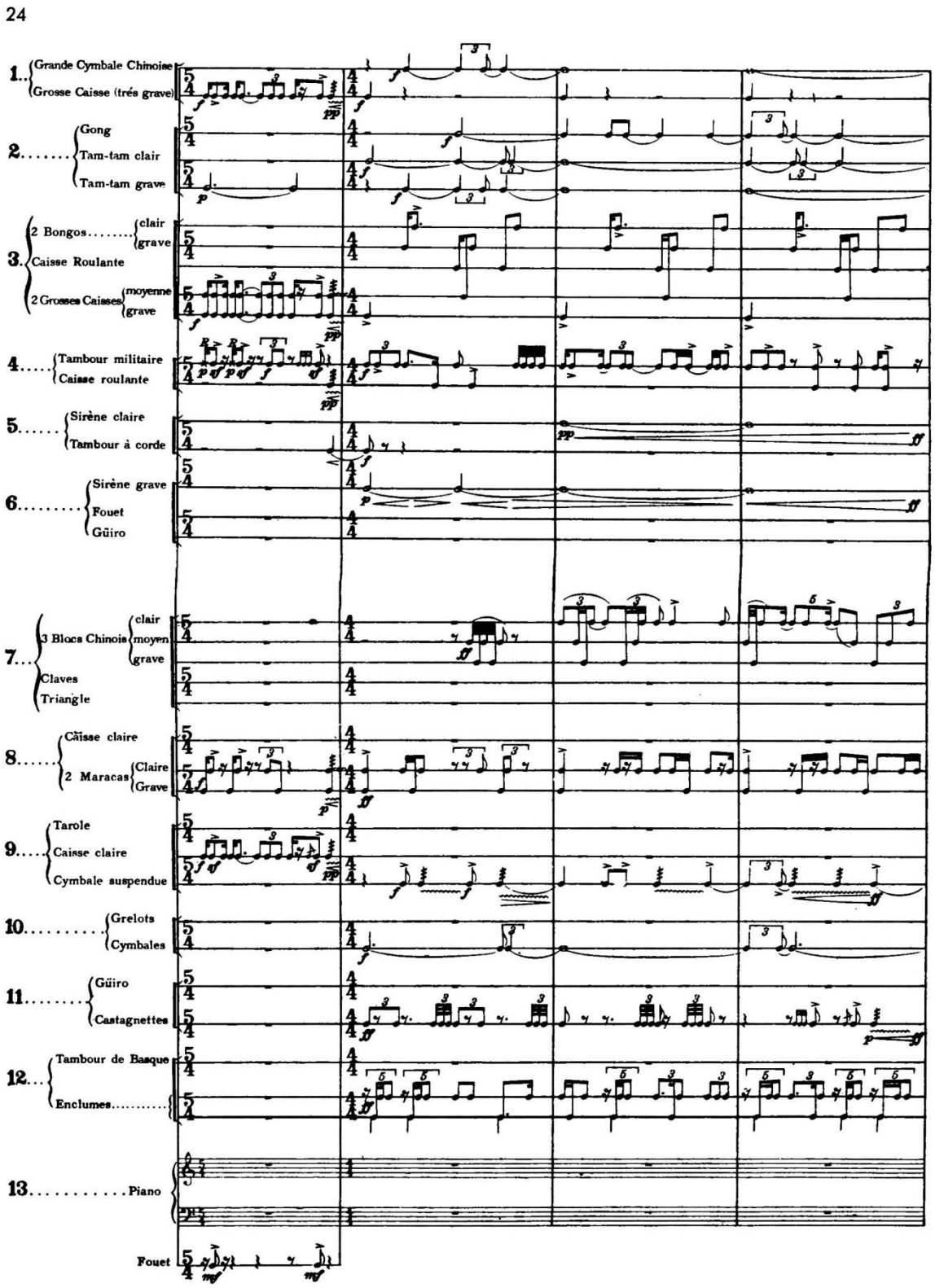
ДОДАТОК А

НОТНІ ПРИКЛАДИ

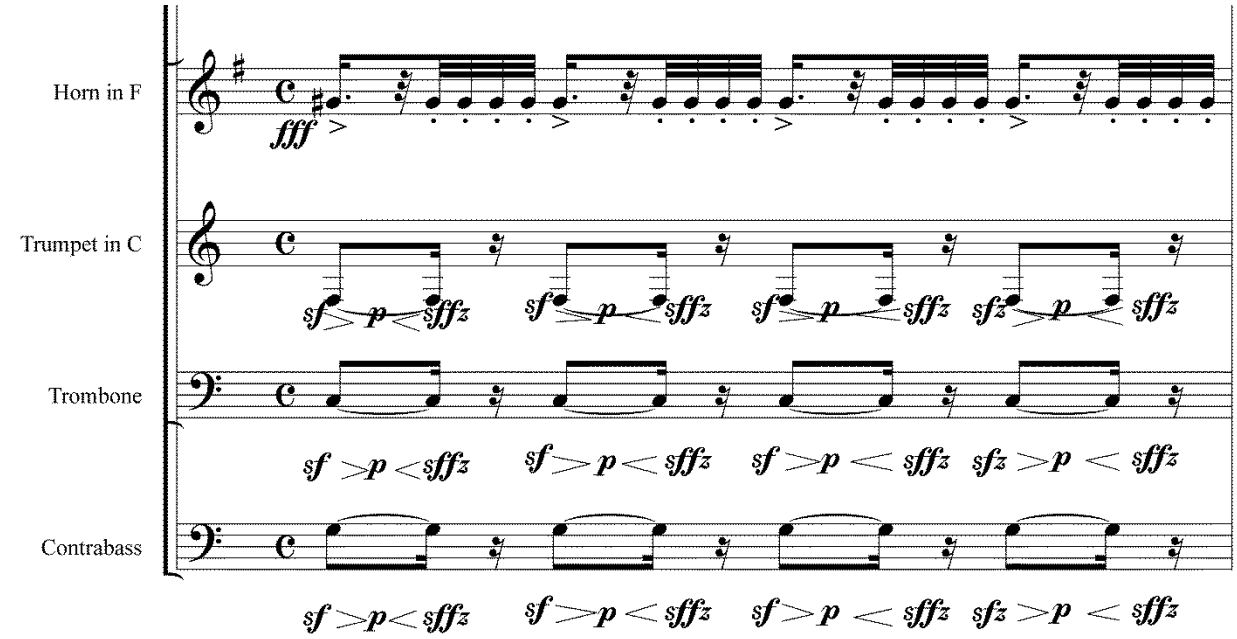
Приклад № 1. «Іонізація».



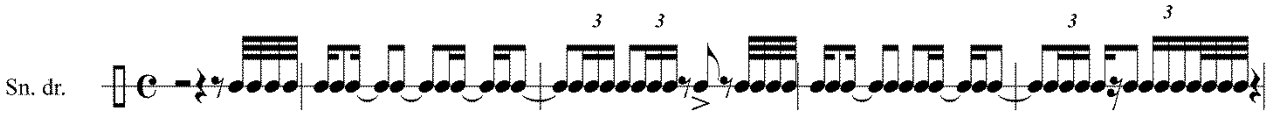
Приклад № 2. «Іонізація».



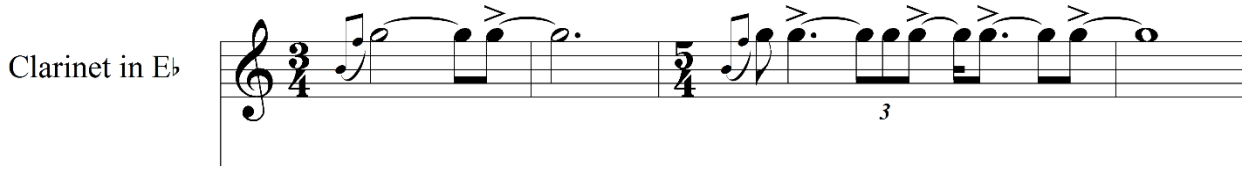
Приклад № 3. «Октандр».



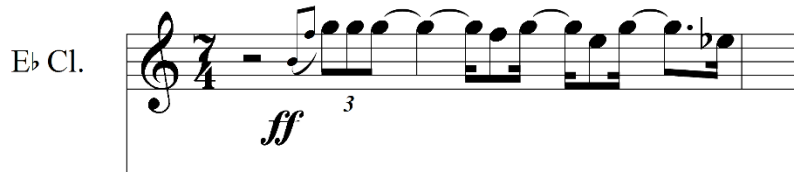
Приклад № 4. «Іонізація».



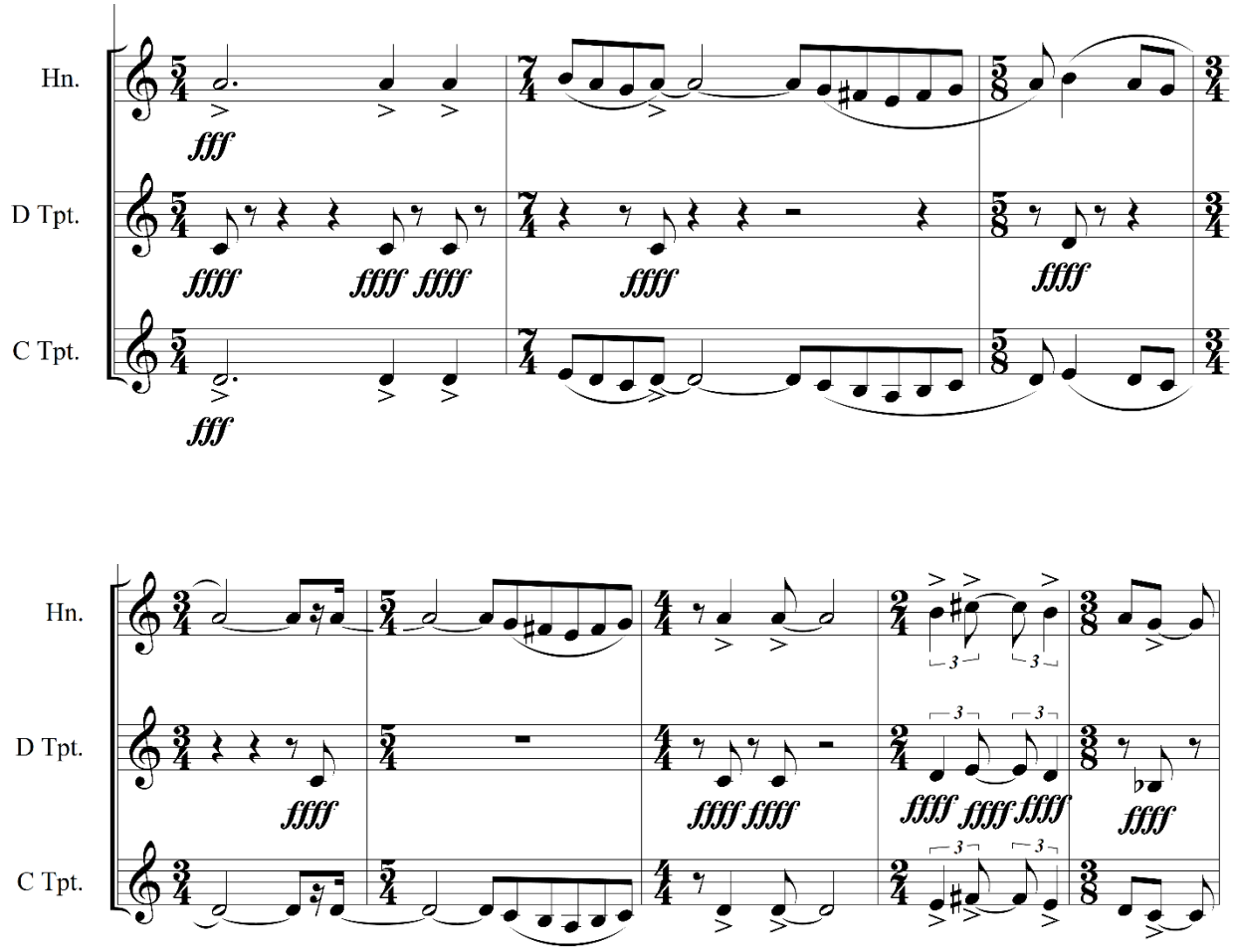
Приклад № 5. «Інтеграли».



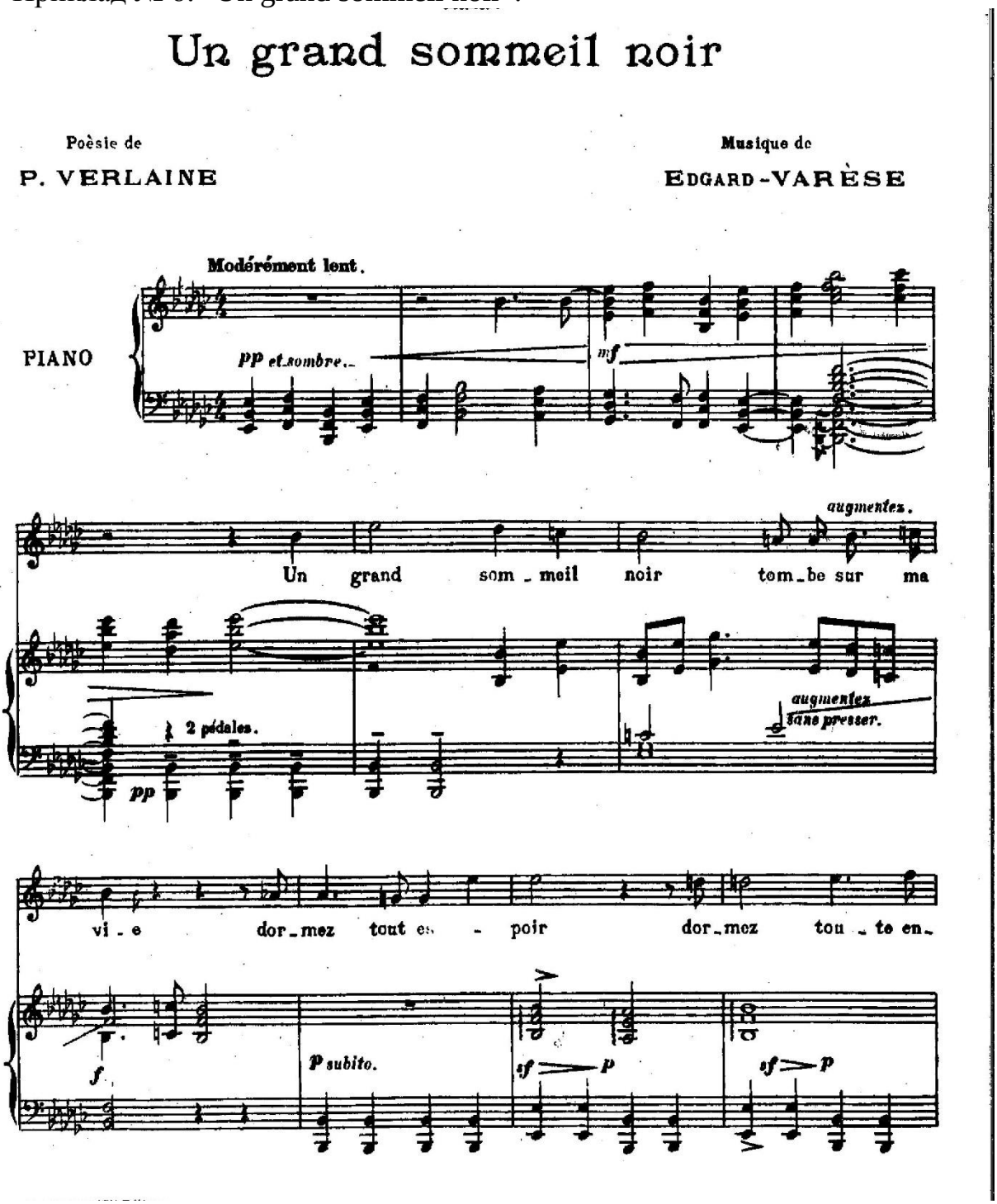
Приклад № 6. «Інтеграли».



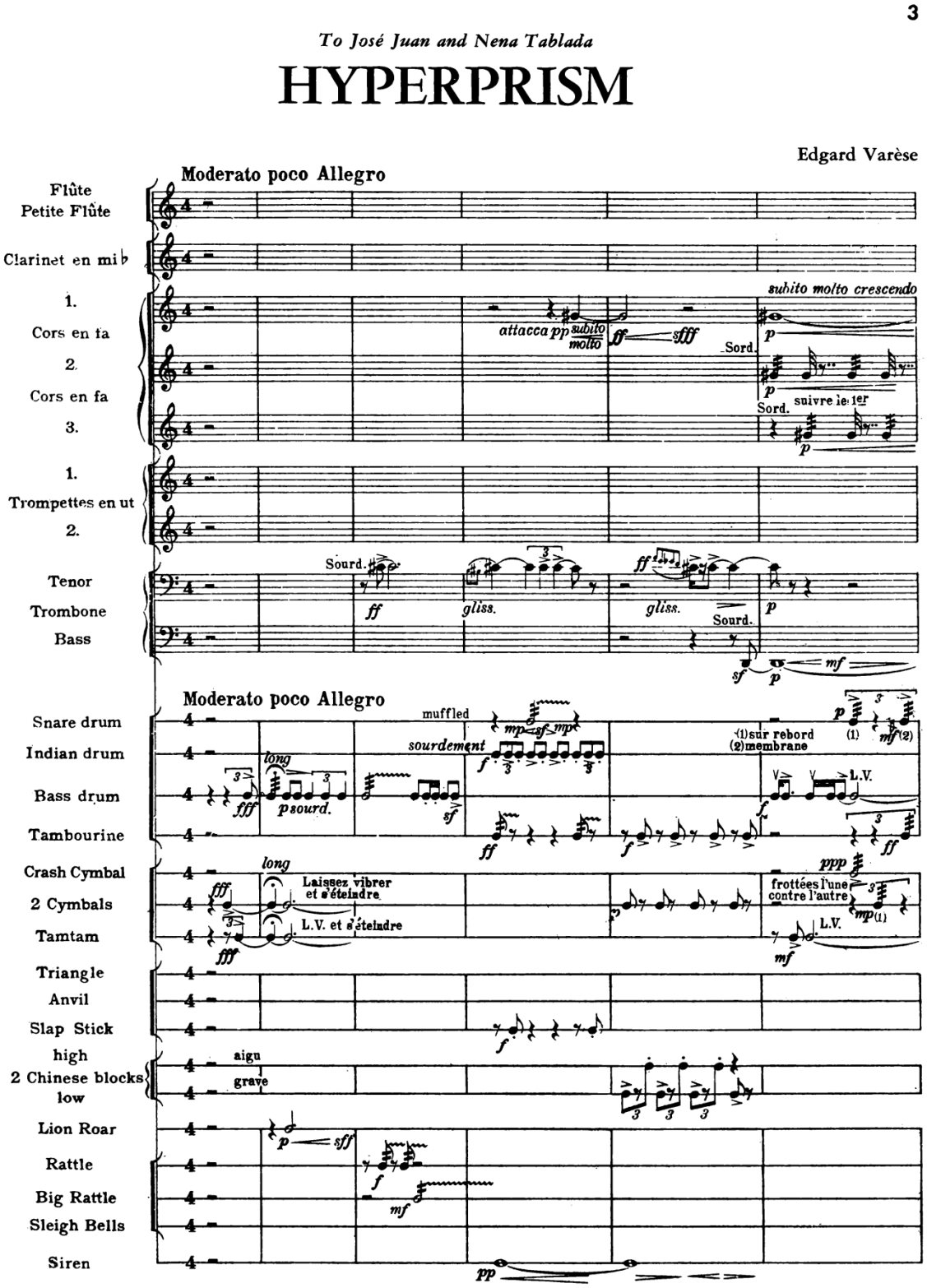
Приклад № 7. «Інтеграли» (фрагмент партитури).

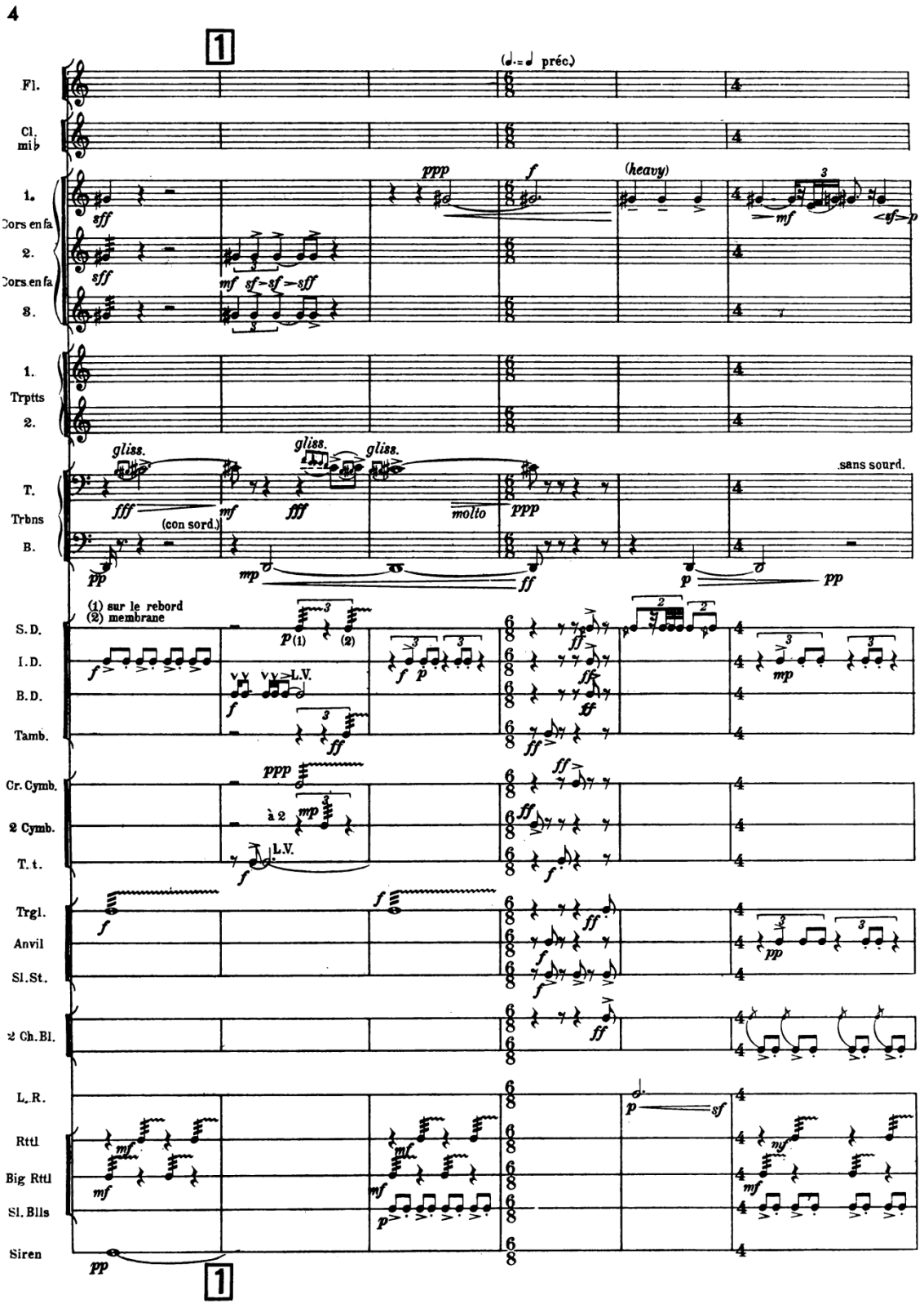


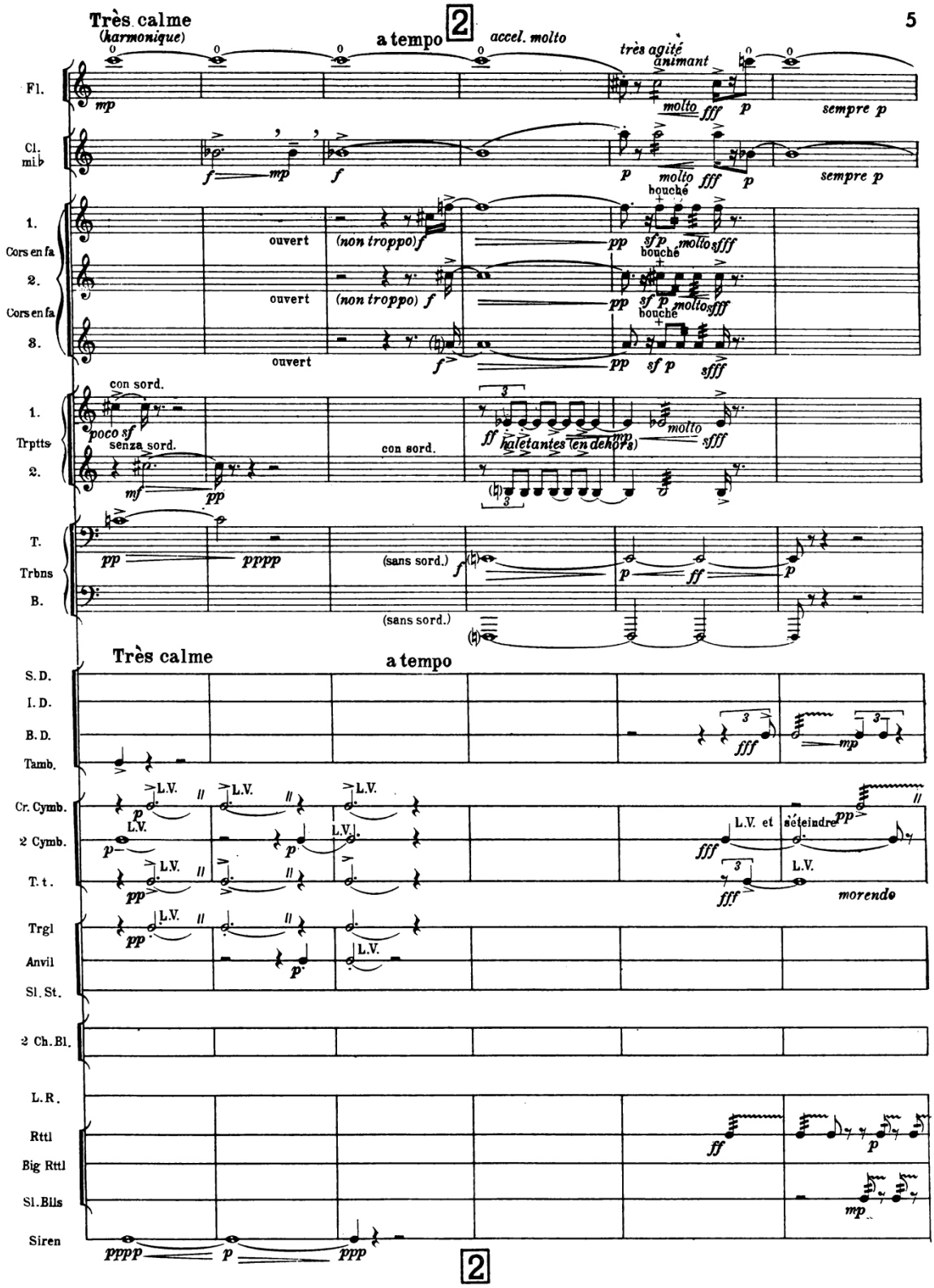
Приклад № 8. "Un grand sommeil noir".



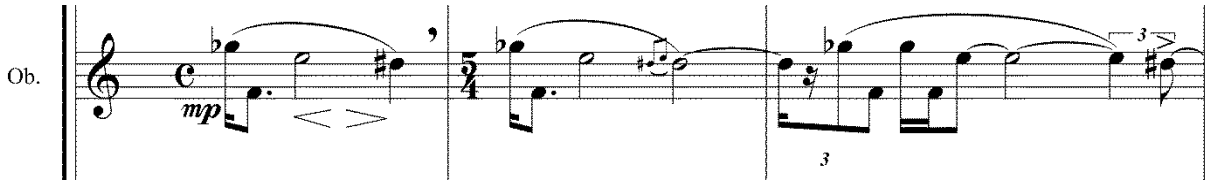
Приклад № 9. «Гіперпризма».



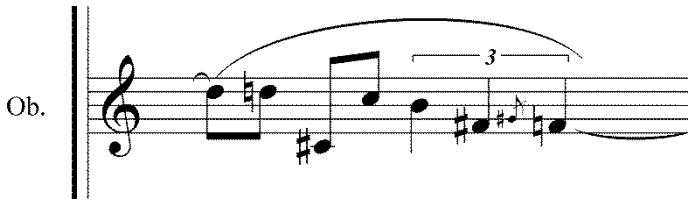

4
1
(♩.=♩ préc.)
Fl.
Cl. mi♭
1.
Cors en fa
2.
Cors en fa
3.
1.
Trptts
2.
T.
Trbns
B.
(con sord.)
sans sourd.
molto
(1) sur le rebord
(2) membrane
S.D.
I.D.
B.D.
Tamb.
Cr. Cymb.
2 Cymb.
T. t.
à 2
L.V.
Trgl.
Anvil
Sl.St.
2 Ch.Bl.
L.R.
Rttl
Big Rttl
Sl. Blls
Siren
(heavy)
1


Très calme
(harmonique)
a tempo
2
accel. molto
très agité
animant
5
Fl.
Cl. mi♭
1. Cors en fa
2. Cors en fa
3.
ouvert
(non troppo)
bouché
molto
sempre p
con sord.
poco sf
senza sord.
1. Trptts
2.
haletantes (en dehors)
T. Trbns
B.
(sans sord.)
Très calme
a tempo
S.D.
I.D.
B.D.
Tamb.
Cr. Cymb.
2 Cymb.
T.t.
L.V.
L.V. et s'éteindre
morendo
Trgl
Anvil
Sl. St.
2 Ch. Bl.
L.R.
Rttl
Big Rttl
Sl. Bls
Siren
2

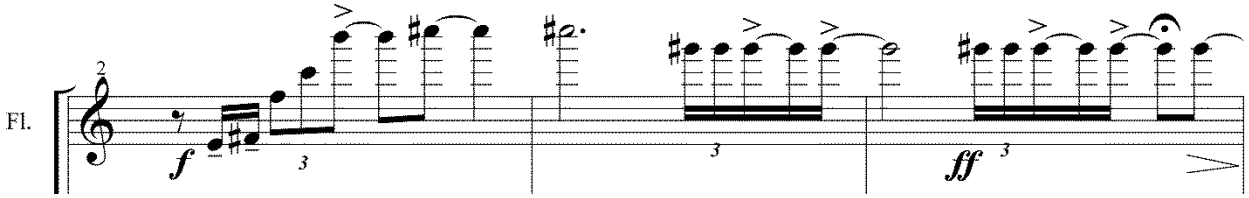
Приклад № 10. «Октандр».



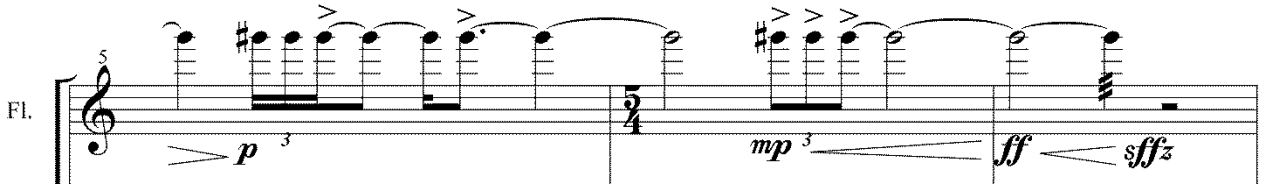
Приклад № 11. «Октандр».



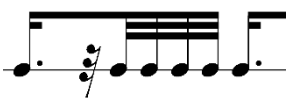
Приклад № 12. «Октандр».



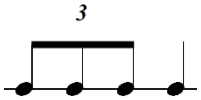
Приклад № 13. «Октандр».



Приклад № 14. «Октандр».



Приклад № 15. «Октандр».



ДОДАТОК В

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Щириця Д. О. Особливості тематичної та звуковисотної організації в «Октандрі» Е. Вареза // Молоде музикознавство : зб. статей, Львів, 2002. Вип. 7. С. 64–70.
2. Щириця Д. О. Індивідуальний стиль Едгара Вареза як втілення музично-естетичних поглядів композитора // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. Київ, 2004. Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 207–214.
3. Щириця Д. О. Постать Е. Вареза у світлі проблеми традиції та новаторства // Музичне мистецтво : зб. наукових статей. Донецьк : Юго-Восток, 2004. Вип. 4. С. 7–15.
4. Щириця Д. Пам’ять музичної форми як засіб збереження цілісності культури // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. Київ, 2005. Вип. 48. Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. С. 91–97.
5. Щириця Д. Ритм та формотворення в музиці Е. Вареза // Українське музикознавство : зб. статей. Київ, 2006. Вип. 35.С. 213–224.
6. Щириця Д. «Гіперпризма» Едгара Вареза як цілісність // Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ : Міленіум, 2018. Вип. № 1 (10). С. 252–258.

Апробація матеріалів дисертації. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедр теорії музики та композиції, інструментовки та музично-інформаційних технологій Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні результати проведеного дослідження оприлюднені у виступах на міжнародних та всеукраїнських конференціях: «Діалог традицій у музичному мистецтві на межі тисячоліть» (Донецьк, ДДМА ім. С. С. Прокоф’єва, 15–16 квітня 2003 року); «Стиль та позастильове у

композиторській та музично-виконавській творчості». IV науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 11–15 листопада 2003); «Феномен художньої цілісності в композиторській, виконавській та музично-теоретичній творчості». П’ята науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 16–20 листопада 2004 року); «Друга конференція з ритмології» (Київ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 11 червня 2004 року); «Наукові читання пам’яті доктора мистецтвознавства, професора Віктора Никифоровича Золочевського» (Київ, Кафедра композиції, інструментовки та музично-інформаційних технологій НМАУ ім. П. І. Чайковського 7 грудня 2011 року); «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях». Міжнародна науково-практична конференція. (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2–3 листопада 2017 року).