

**References**

1. Apatskij, V.N. (2006). Basic theory and techniques of brass musical performing arts. Kiev: NMAU im. P.I. Chajkovskogo [in Russian].
2. Apatskij, V.N. (2010). History brass and woodwind musical performing arts. Kiev: Zadruga [in Russian].
3. Bujanovskij, V. (1971). French horn. Moskva: Muzyka [in Russian].
4. Viskova, I.V. (2009). Ways to expand the expressive possibilities of woodwind music of the second half of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Moskva: MosSC [in Russian].
5. Ljubymova, A.Ja. (2010). "Ariadne's Thread" in the work of Valentina Martyniuk: genre interpretation of cross-cutting theme music. Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny, 5, 34-44 [in Ukrainian].
6. Marcenjuk, Gh.P. (2013). Ukrainian trombone performing in the context of European wind music. Kiev: Inform.-analit. aghentstvo [in Ukrainian].
7. Mutuzkin, I.A. (2009). Experimental flute music of the XX century (for example on the works by foreign composers for flute solo). Extended abstract of candidate's thesis. Nizhnij Novgorod: NizhSC [in Russian].
8. Mukha, A. (2004). Composers of Ukraine and the Ukrainian Diaspora. Kiev: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
9. Nazajkinskij, E.V. (2003). Styles and genres of music. Moskva: VLADOS [in Russian].
10. Nesterov, S.I. (2009). Ways of sonatas for solo violin in the context of style, genre and performing music of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Rostov-na-Donu: RostSC [in Russian].
11. Ovcharova, S.V. (2009). The skills of emotional thinking bandura executive (for example performing the analysis chamber-dramatic vocal and instrumental works for the bandura V. Martyniuk). Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny, 4, 234-244 [in Ukrainian].
12. Cepkolenko, K. (2008). Formation of student-composer (main principles of teaching methods in the class composition). Odesa: Druk [in Ukrainian].
13. Shhitova, S.A. (2005). Symphonic works of composers of Dnepropetrovsk on the edge of the millennium. Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny, 1, 34-44 [in Ukrainian].

УДК 781.1/78.072

**Іонов Володимир Ілліч**

кандидат мистецтвознавства, доцент  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв

**КАТЕГОРІЇ ЖАНРУ І СТИЛЮ У КОНТЕКСТІ ІСТОРІОГРАФІЧНОГО  
ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНО-ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ**

У статті розкриваються взаємини жанру і стилю як основних аспектів музики, узгоджуються їх проєкції в простір діалогу як розуміння, результатом якого стає той або інший перебіг музичної інтерпретації, весь обсяг виразного матеріалу музики. Виявляється своєрідність досліджень, присвячених проблемі музично-виконавської комунікації у її зв'язку з жанрово-стильовою природою музики. Аналізуються важливі наукові уявлення про будову музичного жанру і формування жанрової семантики, визначаються підходи до виконавського професіоналізму.

*Ключові слова:* жанр, стиль, діалог, музична поетика, композиторська творчість, музично-виконавська інтерпретація.

*Іонов Владимир Ильич, кандидат искусствоведения, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Категории жанра и стиля в контексте историографического исследования музыкально-творческого процесса**

В статье раскрываются взаимоотношения жанра и стиля как основных сторон музыки, согласовываются их проекции в пространство диалога как понимания, результатом которого становится тот либо иной ход музыкальной интерпретации, весь объем выразительного материала музыки. Обнаруживается своеобразие исследований, посвященных проблеме музыкально-исполнительской коммуникации в ее связи с жанрово-стилевой природой музыки.

*Ключевые слова:* жанр, стиль, диалог, музыкальная поэтика, композиторское творчество, музыкально-исполнительская интерпретация.

*Ionov Volodymyr, Ph.D. (Art Studies), National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

**Categories genre-style in the context of historiographical study musical creative process**

Article is devoted to the problem of genre – style as pair category of musicology. Material of the article is scientific research of the last for years, including, dissertation works. They allow to assert that all the questions about musical sense and music semantics are related to its genre nature. Musical senses form groups in existing genre borders

and are adequate to them. Therefore semantic determinations of music are included in the wide range of its genre determinations. The essential task of genre semantics and problem of programming becomes a substantial task in music. The latter opens up from the point of view of historical and compositional co-operation of synthetic and clear, transitional and autonomous genres in music.

Co-operation dialogue definite interaction of genre-style in music is realized by composition decisions. The very intermediate link form serves as the key to the semantic riddles of music. Music as an art of the intoned sense and as a subject of intonation arises up, foremost, in the initially-applied genres. They become the basic carriers of stylish intonation that can advance as a prototype of much more later authorized composer intonation. History of composer work can be exposed as a dialogue of authorial "I" with that stylish contents of music, that gained a foothold in certain genre forms. A performing form becomes an important mediator in this dialogue. It needs to be determined as passing of temporal organization of the musical sounding to normative logic of spatially-texture coordinates of music.

The article also reveals, that in music genre typification equals to a "sign". The very sounding is a basis of musical sign. Genre terms assist transformation of this sounding in to a language, as to create the necessary stereotypes of connection of intonation and socially important event of valuable relation too. Genres are more constant than styles by their role of semantic determinant of music. They create the final borders of contextual changes of musical sense.

However in music, as well as in verbal arts, the fates of styles can seem to be more bright and important, than genres. They cover them, up and do not give to be considered in multiplicity of musical image of the genre performer role. Semantic typology of music is also more often perceived as a style.

Strengthening of attention to musical nature genre is contributed by the actual musically-performing range of problems. It appears closely connected with the problem of performer out dialogue. The latter is a part of that conditional semantic dialogue that designates the higher aim of artistic action. At the same time a performer dialogue appears to be the most noticeable exterior and initial condition of musical art. It directs all next phases of dialogue influence of music.

The study of performing means is needed for determination of pragmatic side of genre. It gives an opportunity to judge about the semantic functions of this genre, to call to the functional loading of performing stylistics. O. Filatova studies typological properties, nature and functions of performing dialogue in the context of chamber vocal cycle, lights up the phenomena of genre and performer dialogue in their mutual relationship, develops a concept about performing pragmatics and sets interrelation between pragmatics of genre and performing semantics at the level of stylistic analyses.

O. Filatova considers that in connection with chamber vocal forms it is necessary to talk about the unfolded genre definition lyrics in music. Features of display lyrics in music are linked with the use of poetic word, id est with the synthesis of two kinds of art. The very music and poetry are the highest forms of lyrics.

Category of genre – style become basic in the research of G.Zhuk about the phenomenon of performing professionalism. Performing professionalism means a certain code to composer's language. It also creates the additional factors of interrelation between genre and style aim of music. Concepts about a genre and style in research of G.Zhuk acquire significance of universals of the musical thinking. They are continuously related to genesis of musically-performing form. The works of V.Zaderatskiy, I.Kiyanovskoy, V.Moskalenko, confirm this idea too.

The actual and effective criteria of genre-stylish processes going today in Ukrainian composer' work are revealed in the researches of I.Verbitskoy-Shokot. On their basis the author finds the phenomenon of world musical culture in work of the Ukrainian composers, suggests the new factors of systematic study of the Ukrainian musical art. The researcher singles out the genre form of "Ukrainian requiem" determines composer's individually-stylish features. Verbitska-Shokot creates the original approach to structure-functional conformity with the law of requiem determines, originality of composer interpretations of liturgical canon also, states the varieties of requiem in Ukraine nowadays.

In the dissertation of O. Khaleeva on the example of the historical coming into being of one genre, that is west-European motet, all history of music is reflected. This dissertation is the example of musicology praceology. The significance of musical practice is proved to be an universal of culture.

On the whole, development of categories of genre-style as a supporting analytical instrument of modern Ukrainian musical historiography allows to find their main application: – when the studying musical form;

- the integrative approach to musical poetics;
- while opening the processes of canonization and innovation of musical expression (text); – while determining the ways and facilities of musical symbolizing content; – at the exposure of constant and discrete properties of musical material; – studying the voice reality of music and written forms of its reflection.

*Keywords:* genre, style, dialogue, musical poetics, composer creativity, musical performing interpretation.

Питання про можливі жанрово-семантичні номінації, їх класифікації, як і фундаментальне питання про жанрово-семантичну типологію музики, залишається за межами нашого дослідження. Для нас важливіше інше: довести, що музичні смисли, виникаючи, групуються в існуючих жанрових межах і адекватні саме їм; виявити, як семантичні визначення музики входять у широке коло її програмних тлумачень. Суттєвою передумовою завдань даної статті є те, що проблема музичної семантики виявляється дотичною до проблеми програмності в музиці. Остання ж може бути розкрита з погляду історичної та композиційної взаємодії синтетичних і чистих, перехідних і автономних жанрів у музиці.

Отже, за різних підходів до питань музичної семантики загальним і постійним залишається одне: умовність (конвенціональність) музичної мови виникає насамперед як жанрова, тому у формуванні стилю (як композиторського, так і стилю напрямку, школи, епохи тощо) визначальну роль віді-

грають жанрові переваги. На перетинанні жанру та стилю – у їх єдності – музичні звучання здобувають смислову повноту та визначеність; галузю безпосереднього змикання жанро- і стильотворчих факторів стає музична форма, зрозуміла як єдність процесуального становлення музичного смислу і його структурної речовності. Діалогічна взаємодія жанру-стилю в музиці реалізується за допомоги конкретних композиційних рішень. Саме ця проміжна ланка – форма – дозволяє знайти сфери "збігів" та "незлагод" у названому жанрово-стильовому діалозі та служить ключем до семантичних загадок музики. Однак саме такий цілісний смисловий взаємозв'язок жанру – форми – стилю ще не досліджений в достатній мірі. Проте деякі з існуючих теоретичних положень можуть бути корисні для розвитку даного напряму музично-історіографічного методу.

Спираючись на дослідження М. Арановського, В. Бобровського, В. Медушевського й деяких інших [1; 2; 5; 6], можна прийти до наступних узагальнень. За допомоги уявлень про жанр (жанри) раніше всього відокремилися технологічні структурні норми музичної творчості, однак саме вони послужили вихідними стильовими межами для семантичних (ціннісно-смислових) орієнтацій музики. У зв'язку з тим, що жанри в музиці ведуть до диференціації структурних ознак, вони сприяють семантичній конкретизації. Однак, на відміну від В. Медушевського, ми не можемо вважати, що жанровий зміст позбавляє духовний досвід музики його цілісності; навпроти, він створює можливість його послідовної організації, що реалізується в стилі, тому система жанрів певної епохи виступає як один з її загальних стильових показників; музика як мистецтво інтонаваного смислу і як суб'єкт інтонації виникає, насамперед, не в авторських опусах, а в первинно-прикладних жанрах. Останні стають й основними носіями стильової інтонації, що може виступати як прототип більше пізньої авторизованої композиторської інтонації. Щодо цього можна сказати, що історія композиторської творчості виявляється діалогом авторського "Я" з тим стильовим змістом музики, що відлився в певні жанрові форми і закріпився в них. Подвійність жанру-стилю, що реалізується в подвійності музичної форми, стає вираженням історично обумовленої подвійності буття музики як процесу живого інтонування – осмислення та переосмислення звучання – способів структурно-граматичної, автономно-текстуальної фіксації цього звучання. Цю подвійність можна визначити і як взаємодію естетичної форми музики, художнього тексту в повному обсязі цього поняття – і композиційно-структурної форми, зокрема, нотного тексту, як народження реального музичного діяння з передумов образної інтерпретації: як перехід виконавсько-часової організації музичного звучання в нормативну логіку просторово-фактурних координат музики.

У контексті форми як способу композиційного (текстуального) завершення (вичерпання) задуму перші два шляхи пов'язані з типізацією прийомів формоутворення і посиленням канонічних функцій музичної мови, третій і четвертий – з відновленням, індивідуалізацією структурно-поетичних правил композицій, із превалюванням неповторного у музичних значеннях.

Отже, у музиці жанрова типізація дорівнює "знаковості" звучання, є головним засобом перетворення цього звучання в мову, оскільки створює необхідні стереотипи зв'язку інтонування і соціально важливої (для автора) події, ціннісного відношення. У зв'язку із цим можна частково погодитися із твердженням М. Арановського, що музична мова – на відміну від вербальної – є незнаковою семіотичною системою, оскільки – як жанрово-обумовлена вона (як мова) цілком залежить від контекстуальних зв'язків внутрішньомузичного смислу, не тільки історично, а й текстуально мінлива. Жанри є більш сталими за стилі саме в силу їх ролі семантичних детермінант музики. Вони створюють останні межі контекстуальних змін музичного смислу, а тому вони й представляють єдино "готовий набір значущих одиниць" (М. Арановський) у музиці, включаючи в цей набір – що не так властиво іншим видам мистецтва – всі прийоми логіки у тому числі й такі, як спосіб звуковидобування (артикуляцію), розподіл музичного матеріалу в часі (періодичність метро-ритму), вертикальні й горизонтальні співвіднесення звуків (типи фактури), співвіднесення повторюваного (подібного), уподібнення та нового, контрасту (форму у вузькому сенсі слова) і таке інше.

Так жанр відкриває можливість руху музичної ідеї від форми до смислу і далі – до стилю, дозволяючи останньому стати більш "духовним" й "ширшим", ніж сам жанр. У цьому одна із причин того, що у музиці, як у словесних мистецтвах, долі стилів можуть здаватися яскравішими й значнішими за жанрові, заслоняти їх, не давати розглянути в смисловій множинності музичного образу режисерську роль жанру, а семантичну типологію музики примушувати бачити як стильову за перевагою.

Як композиційно-логічна умова смислової завершеності музичного висловлення, жанр провокує обмеження тексту й у тексті; як носій семантично значущих одиниць музики, він відкриває безмежність можливостей стильового прочитання тексту. Як звернений до формальних правил, структурно-мовних (граматичних) норм, жанр регламентує стиль, змушуючи автора винаходити нові

стильові способи розуміння музичної форми; як адресований смислово самовизначенню музики – відкриває перед автором широку стильову історичну панораму культури, змушуючи вибирати і конкретизувати її духовні інтереси, ними шліфуючи механізм художньої інтерпретації.

Логіка семантичної інтерпретації в музиці виявляє себе як прирівнювання й розрізнення функцій жанрової та стильової сторін звучання, однак її результат парадоксальним образом пов'язаний з композиційною ізоляцією задуму – з "відмовою", індивідуалізацією, учудненням музичної ідеї, тобто із принциповою відмовою від подальшої логіки порівняння, з обривом контекстуальних зв'язків образа – заради його теперішньої самодостатності, що стає важливим приводом для нового розуміння даної ідеї, стимулює розширення її смислового контексту.

Враховуючи все сказане, не дивує те, що проблема жанру постає також серед найбільш актуальної музично-виконавської проблематики і виявляється тісно зв'язаною з проблемою виконавського діалогу. Останній є частиною того умовного смислового діалогу, що позначає вищу мету художнього діяння, впливу. Одночасно виконавський діалог виявляється найбільш помітною, зовнішньою стороною і вихідною умовою музичної творчості, що направляє усі наступні фази діалогічного впливу музики.

Отже, вивчення виконавських засобів як необхідної прагматичної сторони жанру дає можливість з достатньою підставою судити й про семантичні функції даного жанру, а також звертатись до функціонального навантаження виконавської стилістики. Актуальність зазначених проблемних напрямків підсилюється тим, що все ще дискусійним залишається сам феномен виконавської стилістики. Хоча низка авторів визнає її цілком самостійне змістовне значення, функціональні аспекти виконавської стилістики, як обумовлені загальною природою жанру, мало вивчені, що особливо ускладнює оцінку творів сучасних композиторів, у багатьох з яких виконавська драматургія утворює провідний план форми.

Визначення жанрової презумпції виконавського діалогу і, одночасно, залежності жанрової форми від виконавських засобів, як правило, ґрунтується на виборі і аналітичному розгляді якогось одного жанрового напрямку. Так, О. Філатова [7] виявляє типологічні властивості, природу і функції виконавського діалогу в контексті камерно-вокального циклу, висвітлює явища жанру й виконавського діалогу в їх взаємній обумовленості, розвиває поняття про виконавську прагматику і установлює взаємозв'язок між прагматикою жанру і виконавською семантикою на рівні стилістичного аналізу.

Нею робиться спроба аналітичного розгляду музичного жанру як виконавського феномена та жанрової обумовленості виконавського діалогу, відкривається взаємозалежність, у тому числі історична, жанрової форми та виконавських функцій у музиці. Новим виявляється обраний у дослідженні шлях від визначення жанрових аспектів виконавського діалогу до тих властивостей виконавської стилістики, що здобувають особливе символічне призначення у формі вокальної мініатюри, ширше – у структурно-семантичних можливостях камерно-вокального циклу. Визначаються реальні та умовні форми виконавського діалогу, шляху та мета їхньої взаємодії, форми, етапи й типи виконавського діалогу в камерно-вокальній творчості, як такі, котрі актуальні й в інших жанрових сферах музики. З позиції "культури діалогу" Філатова пропонує оцінку творчості сучасних українських композиторів.

У праці О. Філатової виявляється, що як культурний феномен музичний жанр припускає історичне походження та визначені умови побутування, тобто постійну взаємодію традиційного, канонічного, інваріантного й новаторського, евристичного, мобільного, що, у кінцевому рахунку, забезпечує довгострокове існування жанру, що в однаковій мірі потребує і самоповторень, і руху вперед. З погляду на діалог "композитор – слухач" надзвичайно важливою є опора на жанровий матеріал як на сукупність норм, відомих прийомів, на звичне, знайоме, що дозволяє розраховувати на доступність і певний характер сприйняття звукового образу. Доступними реаліями музики є саме первинні музичні жанри, якщо врахувати, що саме явище жанрової первинності в музиці також історично рухливе. Незмінним залишається одне: за допомогою жанрів, що здобувають значення базових первинних музичних структур, забезпечується усвідомлення музичного звучання і смислове пізнання музики в процесі сприйняття. Отже, якщо жанр генерує виконавську практику, узгоджуючи соціокультурний ангажемент з музичними звукообразами, то й виконавська традиція може розглядатися як важливий фактор жанрового формування та розвитку музики. Розгляд жанрово-стильових процесів у музиці з погляду виконавської семантики дозволяє знайти їх важливі спільні властивості.

Виявляється, що виконавський знаковий прошарок, незалежно від ступеня його фіксованості в нотному тексті, завжди несе глибинну музичну семантику. Виконавські знаки виражають взаємодію між внутрішньою та зовнішньою формою музики, між іманентним (тільки зсередини обумовленим) стильовим і декларативно-презентативним жанровими колами. Тільки підходячи з такою широтою до проблеми виконавського діалогу можна пояснити перехід жанрової прагматики в жанрову семантику, тобто пояснити, яким чином певні сфери виконавства придбали стійкі, властиві саме їм, музичні форми та структурні закономірності.

О. Філатова вважає, що саме у зв'язку з камерними вокальними формами варто говорити про розгорнуту жанрову дефініцію ліричного в музиці. Інтерес до останнього підсилюється тим, що саме дані форми пропонують зустріч двох визнаних родів ліричного в мистецтві – музики та поезії – за досить яскраво вираженої авторизованості кожної з них.

Можна дійти висновку, що діалог у музиці як специфічна форма спілкування організується на жанровому рівні і передбачає спрямованість в "простір" соціалізованої слухацької свідомості, разом з нею – у коло контекстних умов формування даної свідомості, що визначають її приналежність до того або іншого культурно-історичного типу. Відтак, жанровий рівень виконавського діалогу в музиці представляє історичну детермінованість, контекстуальну залежність комунікативних функцій музики, прагматизм музично-творчого досвіду.

Вихідні комунікативні зусилля жанру, зв'язані з позначенням виконавської прагматики музики, обертаються тим чи іншим ступенем стильової семантичної самостійності та ініціативності музики, що включають і вираз виконавської волі; остання парадоксальним чином обумовлена формуванням знаково-фіксованої сторони виконавської форми в музиці, тому що саме наявність стійкої, оголошеної, позначеної, такої, що претендує на інваріантність, галузі музичних звучань і виконавських прийомів робить виконавську інтерпретацію свідомим, цілеспрямованим, художньо осмисленим процесом, тобто, власне, уможливорює інтерпретацію як особливий виконавський феномен.

Проблема виконавського діалогу суттєво оновлює структурно-функціональний підхід до музики у зв'язку з розширенням дослідницького масштабу, коли на одному кінці – історичний досвід культури, з властивим йому характером жанроутворення, а на іншому – особистісне сприйняття, авторизована оцінка семантичних властивостей музики. При безпосередньому підході до головного предмета дослідження Філатова зазначає, що історія камерного вокального циклу як самостійного жанру нової європейської музики почалася саме тоді, коли, по-перше, підійшов до своєї логічної межі поділ вокальних (змішаних) і інструментальних (чистих) музичних форм і стилів; по-друге, коли інтерес до поетичного слова взагалі, до поезії в цілому, що завжди сусідує розвитку музичного мистецтва, змінився на інтерес до конкретного авторського слова, до оригінального, особистісного у поезії, до долі поета в поезії; по-третє, період формування жанру камерного вокального циклу збігся з періодом найвищої стабільності тих внутрішньостильових закономірностей європейської музики (насамперед структурно-композиційних), що ми сьогодні називаємо класичними [7].

Методологічно ґрунтовними постають підходи до виконавського професіоналізму в його значенні певного коду до композиторської мови, а також проєкція понять про жанр та стиль у їх взаємоперехідності на процес професіоналізації української інструментальної творчості у дослідженні Г. Жук [4]. Авторка наполягає на тому що саме "спілкування з інструментом" в процесі виконання (навіть опосередковане – в ансамблевій грі) визначає своєрідність композиторської поетики в певній жанрово-стильовій галузі, а концертність постає жанровим різновидом виконавської діяльності, стимулом до її подальшої еволюції.

Взагалі жанр та стиль – з погляду на подальший розвиток концепції дисертації Жук – представляються провідними універсальними музичного мислення, нерозривно пов'язаними с генезисом музично-виконавської форми (про що свідчать й праці В.Задерацького, Л. Кияновської, В. Москаленка, В. Холопової та ін.).

У цілому робота Жук привертає увагу панорамним баченням шляхів становлення української камерно-інструментальної творчості, хоча й з наголосом на її регіональних особливостях. З іншого боку, створення картини буття української музики потребує ретельного промальовування її специфічних регіональних складових – без цього вона залишається теоретичною абстракцією. Тому такими важливими здаються дослідження, що відкривають нові можливості усвідомлення та відтворення української регіональної музичної історії.

Отже, дослідниця, по-перше, вивчаючи віолончельну творчість В. Барвінського як автономну жанрово-стильову галузь, визначає її контекстні стимули, тобто формує кола її зумовленостей і сягає досить далеких чинників, як то: загальний рівень культурного життя в Україні, перипетії особистісної долі, вплив європейських композиторських шкіл тощо. По-друге, формулювання теми та об'єкта роботи свідчать про інтерес дисертантки до української музики першої половини ХХ століття без регіональних обмежень, тому стає природною оцінка впливу на творчість Барвінського східноукраїнських композиторських шкіл або зворотного впливу – методу та стилю композитора на ці школи, що сприяє остаточній оцінці значення Барвінського для становлення єдиної української віолончельної школи, тобто в єдиній українській віолончельній традиції. По-третє, спроба відтворити концепцію віолончельної педагогіки Барвінського веде в бік більш докладних висновків теоретико-методичного характеру – в бік виконавської теорії з конкретними пропозиціями до виконавців щодо вибору та інтерпретації віолончельних творів Барвінського, щодо формування концертно-філармонічних програм, національно-стильового збага-

чення репертуару тощо. По-четверте, дисертантка вказує, що в період зрілості Барвінський тяжіє до українського фольклорного неоромантизму та неофольклоризму, тому виникають передумови прояснення питань про "академізацію фольклору" та "фольклоризацію академічної музичної традиції" (названі дві тенденції розглядалися у праці Р. Станкович-Спольської, присвяченій фольк-опері Є. Станковича "Цвіт папороті"); виникає можливість також запроваджувати поняття "нефольклорного романтизму".

Жанрову спрямованість виявляє і дослідження І. Вербицької-Шокот [3], що береться знайти пояснення, актуальні та дійові критерії жанрово-стильових процесів, що відбуваються сьогодні в українській композиторській творчості і дозволяють вбачати в ній останній феномен світової музичної культури, а в цьому контексті – нові чинники систематизуючого вивчення українського музичного мистецтва. І хоча авторка не вперше в вітчизняній музикознавчій думці висуває такий предмет дослідження, як реквієм – в його загальній двоїстості історико-стильових, прагматичних конфесійних та структурно-семантичних музичних чинників, зосереджуючись на феномені "українського реквієму" в його композиторській індивідуально-стильовій (тобто авторській) іпостасі – Вербицька-Шокот створює цілком оригінальний підхід до структурно-функціональних закономірностей реквієму як до "своєрідності композиторських інтерпретацій літургичного канону", визначає "різновиди реквієму в Україні на сучасному етапі", доводячи принципове методичне значення жанрового вивчення основних тенденцій інтерпретації католицького чину сучасними українськими митцями.

Вже при першому звертанні до тексту дисертації О. Халєєвої [8] впадає в око широта задуму дослідження, що доводить, як на прикладі історичного становлення одного – синкретичного духовного за засадничими ознаками – жанру західноєвропейського мотету стає можливим висвітлювати всю історію музики, і не лише вокально-хорової, а й від давнини до наших днів. Відразу скажемо також, що О. Халєєва доводить такий свій дослідницький задум до логічного завершення і створює справжню панораму переможної музичної ходи мотету крізь століття, а на її основі – власну наукову музикознавчу концепцію мотетної творчої практики, тобто діяльнісної історії мотету – бо одним з заголовних тематичних понять дисертації є поняття "музичної практики", яке відсилає нас до давньогрецького розуміння "практики" як активної діяльності, звідси – й до сучасної праксеології як теорії норм та принципів ефективної правильної діяльності, результативної творчої та перетворюючої праці.

Дисертація О. Халєєвої стає важливим передбаченням можливостей музикознавчої праксеології, першою в вітчизняному музикознавстві спробою доведення значення музичної практики як наскрізної універсальї культури, що спроможна виступати "категорією граничних заснувань" (термін О. Кирилюка) в науково-теоретичному моделюванні культурно-історичного процесу і розкривати особливу місію музичної творчості в формуванні та трансляції культурної семантики – як, насамперед, духовного змісту культури. Значення такого дослідження сьогодні, коли звернення до релігійно-духовних пріоритетів, зокрема композиторське звернення до канонічних богослужбних текстів, стає, з одного боку, виразом могутнього потягу культури до фундаментальної духовної традиції, до відновлення релігійних ідеалів, а з іншого – майже "загальним місцем" і проявом деякого профанного зниження сакральної ідеї, важко переоцінити.

Загалом розробка категорій жанру-стилю як опорного аналітичного інструмента сучасної української музичної історіографії дає змогу знаходити їх головне застосування:

- у вивченні музичної форми як сфери безпосереднього змикання жанро- і стильотворчих факторів;
- в інтегративному підході до музичної поетики, що виявляє взаємозумовленість її технологічного та ціннісно-сміслового рівнів;
- у розкритті процесів канонізації та інновації музичного висловлення (тексту);
- у визначенні шліхів та засобів символізації музичного;
- в обговоренні континуальних та дискретних властивостей музичного матеріалу, звукової дійсності музики та письмових форм її відображення.

### Література

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальных форм : дис. ... докт. искусств. : 17.00.02 / Бобровский Виктор Петрович. – М., 1974. – 391 с.
3. Вербицька-Шокот І. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / І. В. Вербицька-Шокот. – Львів, 2007. – 17 с.
4. Жук Г. Віолончельна творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Г. В. Жук. – Львів, 2005. – 20 с.

5. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 255 с.
6. Медушевский В. О методе музыковедения / В. Медушевский // Методические проблемы музыковедения. – М., 1987. – С. 205–230.
7. Філатова О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О. О. Філатова. – Одеса, 2005. – 16 с.
8. Халєєва О. Мотет у європейській практиці : шляхи розвитку : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О. Халєєва. – Харків, 2007. – 16 с.

### References

1. Aranovskii M. Muzykal'nyi tekst. Struktura i svoistva / M. Aranovskii. – М. : Kompozitor, 1998. – 343 s.
2. Bobrovskii V. Funktsional'nye osnovy muzykal'nykh form : dis. ... dokt. iskusstv. : 17.00.02 / Bobrovskii Viktor Petrovich. – М., 1974. – 391 s.
3. Verbytska-Shokot I. Zhanr rekviemu v khorovii tvorchosti ukrainykykh kompozytoriv porubizhzhia tysiacholit : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / I. V. Verbytska-Shokot. – Lviv, 2007. – 17 s.
4. Zhuk H. Violonchelna tvorchist V. Barvinskoho v konteksti rozvytku zhanru v ukrainkii muzytsi pershoi polovyny XX stolittia : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / H. V. Zhuk. – Lviv, 2005. – 20 s.
5. Medushevskii V. O zakonomernostiakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeistviia muzyki / V. Medushevskii. – М. : Muzyka, 1976. – 255 s.
6. Medushevskii V. O metode muzykovedeniia / V. Medushevskii // Metodicheskie problemy muzykovedeniia. – М., 1987. – С. 205–230.
7. Filatova O. Zhanrovi henezys vykonavskoho dialohu v muzytsi (na materialii kamerno-vokalnoi tvorchosti) : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / O. O. Filatova. – Одеса, 2005. – 16 s.
8. Khalieieva O. Motet u yevropeiskii praktytsti : shliakhy rozvytku : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / O. Khalieieva. – Kharkiv, 2007. – 16 s.

УДК 78.087.68

**Кириленко Яна Олексіївна**  
кандидат мистецтвознавства,  
викладач кафедри "Виконавське мистецтво"  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки  
e-mail: kirilenko.yanina@gmail.com

## ТЕХНІКО-ОРГАНІЗАЦІЙНА ПАРТИТУРА ЯК СКЛАДОВА СЦЕНІЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ Г. СЕГАЛ "ДУШЕ МОЯ"

У статті на основі осмислення хорового доробку Г. Сегал обґрунтовується проблематика сценічної репрезентативності хорового концерту та театралізації концертно-хорового жанру. Запропоновано театральну-хорову експлікацію, розроблено техніко-організаційну партитуру та здійснено авторську сценічно-виконавську інтерпретацію хорового концерту Г. Сегал "Душе моя", написаного на тексти старослов'янських поетів-монахів XVI ст. із збірки "Вірші покаянні". Концерт Г. Сегал не є богослужбовим духовним твором, а репрезентує емоційну реакцію композитора на головну ідею обраних віршів – прагнення до покаяння людської душі у її спілкуванні з Божественним.

*Ключові слова:* хоровий концерт, театралізація, театральну-хорова експлікація, техніко-організаційна партитура.

*Кириленко Яна Алексеевна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры "Исполнительское искусство" Днепропетровской консерватории им. М. Глинки*

**Технико-организационная партитура как составляющая сценически-исполнительской интерпретации хорового концерта Г. Сегал "Душе моя"**

В статье на основе осмысления хорового произведения А. Сегал обосновывается проблематика сценической репрезентативности хорового концерта и театрализации концертно-хорового жанра. Предложена театральну-хоровая экспликация, разработана технико-организационная партитура и осуществлена авторская сценично-исполнительская интерпретация хорового концерта А. Сегал "Душе моя", написанного на тексты ста-