

### ЖАНРОВО-СТИЛЬОВЕ МОДЕЛЮВАННЯ В СТРУКТУРНОМУ АНАЛІЗІ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

*Запропонована стаття є спробою системного розгляду поєднання жанрових та стилістичних особливостей музичних творів. Різноманітні, часто непрості переплетення жанрових та стилєвих ознак спонукають до створення систематизації музично-художніх явищ, які суттєво відрізняються від вже існуючих точок зору про жанр чи стиль. У роботі розкривається зміст поняття «жанрово-стильової моделі» і специфіка форм її використання.*

**Ключові слова** : стиль, модель, жанр, структура, аналіз.

Поняття «жанр» і «стиль», будучи тісно пов'язаними між собою, завжди знаходилися в центрі уваги науковців, зокрема, музикознавців. Теорії обох категорій є дуже розвиненими й багатоаспектними.

Багатозначність поняття «жанр» загальновідома і походить від можливості різного тлумачення цього терміна (рід, вид, манера, звичай, смак...). У цьому полягає першопричина, що пояснює ту розгалуженість змістовної піраміди (від найбільш конкретних уявлень до узагальнюючих концепцій), яка побудована на основі розбіжності в розумінні поняття «жанр» у процесах поступового розвитку музикознавчої науки.

Існує незаперечна численність смислових сфер використання поняття «жанр» у музикознавстві, що відображено у працях: В.Цуккермана [12], А. Сохора [11], Т.Лейє [4] та інших. Існує певна кількість фундаментальних праць, присвячених загальним проблемам стилю у музичному мистецтві. Серед них монографії С.Скребкова [9], М.Михайлова [7]. Жанрові й стилєві явища, будучи тісно взаємозв'язаними, в наукових дослідженнях, як правило, розглядаються окремо.

Метою публікації є розгляд поєднання жанрових та стилістичних ознак музичних творів, які об'єднуються поняттям жанрово-стильова модель.

Аналіз існуючих визначень жанрових явищ підштовхує до висновку, що ми постійно маємо справу з великою кількістю площин жанрової диференціації музичних явищ, кожна з яких відповідає певній сукупності граней побудови та функціонування музично-художніх творів. XX століття «узаконило» поліжанровість як характерну рису художньої творчості. Здається ймовірним запропонувати гіпотезу про виникнення у XX ст. нового типу художнього мислення, яке можна назвати історизуючим, тобто таким, що спирається на синтез жанрових уявлень різних епох. Стає зрозумілим, що існуючі у багатьох джерелах визначення поняття «жанр» акцентують різноплановість і навіть деяку неузгодженість між різними аспектами його функціонування. У зв'язку з цим виникає потреба вибору одного з численних варіантів систематизації жанрових явищ, який є найбільш оптимальним.

Полістилістика, як і поліжанровість, є характерною рисою музичної культури XX століття і сучасності. Але ієрархічність співвідношень стилєвих явищ від епохальних до індивідуальних приводить, в умовах полістилістики, до більш складних ситуацій. Історизм художнього мислення, який спостерігається в поліжанровості та в полістилістиці, ускладнюється. Він (історизм) може бути значно більш конкретним в образному плані, оскільки викликає асоціації не тільки загальнокультурологічні (епоха, напрямок), але й з цілісними образними уявленнями відносно творчості того чи іншого видатного митця. Системні взаємовідносини між різними рівнями стилєвих явищ з більшою або меншою чіткістю можуть бути простежені у творчості будь-якого композитора. Їх інтерпретація у кожному випадку стає підґрунтям для виникнення нового особистого стилю певного ступеня оригінальності.

Музичні стилі тісно пов'язані з процесами розвитку жанрової системи. Загалом логічним буде твердження щодо взаємозв'язаності стилю і жанру як двох аспектів опису та характеристики музично-художніх явищ. У ході історичних процесів здійснюється постійний взаємовплив між стилями й жанрами. Поява нових жанрів стає підґрунтям формування нових стилів, а в їх контексті, у свою чергу, розвивалася, збагачувалася й змінювалася жанрова система.

Розмаїття визначень та формулювань понять «жанр» і «стиль», їх тісний взаємозв'язок у різноманітних історичних контекстах зробили актуальним введення нового об'єднуючого поняття – «жанрово-стильова модель».

Зупинимося на головній складовій цього поняття – «модель». Більшості галузей наукових досліджень є притаманний процес моделювання. Різні теоретичні питання цього процесу розглядаються у філософських працях, культурологічних, психологічних. З розвитком загальної інформатики та кібернетики моделювання як музикознавчий метод набув великого значення у мистецтвознавстві. Діапазон питань, що розглядаються, охоплює естетичні аспекти, загальному мистецтвознавчі та досить конкретні. Накопичений досвід дозволяє дійти висновку, що майже будь-яке теоретичне питання певного рівня зіштовхується з проблемами моделювання.

Визначаючи поняття «модель», М.Кондаков підкреслює штучність моделей, їх відповідність реально існуючому явищу й можливість за допомогою моделей вивчати явища й оперувати ними, – коли це не можливо безпосередньо [1, 313]. Серед різних типів моделей автор особливо виділяє розумові форми, як найбільш складні і які характеризуються значною віддаленістю моделі від оригіналу. Цю думку розвиває А.Синицький, який указує, що «об'єктом моделювання, тобто оригіналом може бути і твір мистецтва, зокрема, музичний». Він пише: «Художній твір є художня модель. Естетична, що описує цей твір – модель понятійно-категоріальна, символічна, знакова, тобто специфічний різновид наукової моделі» [9, 237].

Беручи за вихідні визначення понять «модель» і «моделювання», що були надані М.Кондаковим та А.Синицьким у вищезгаданих працях, можна запропонувати таке визначення: жанрово – стильова модель – це поняттєво-категоріальний різновид наукової моделі, створення якої спрямоване на штучне виділення жанрово-стильової основи музично – художнього явища для з'ясування особливостей її інтерпретації автором.

Слід зауважити також, що зображення (схема, таблиця) й опис жанрово – стильових моделей можуть широко варіювати залежно від особливостей залученого до аналізу матеріалу і необхідності конкретизації отриманих результатів. Запропонована концепція жанрово-стильової моделі спирається на систему жанрового визначення, згідно з якою вихідною позицією є розподіл жанрів на первинні й вторинні.

- Первинні: марш, пісня, танок та їх різновиди;
- Вторинні відрізняються засобом, типом музикування (прелюдія, fuga, фантазія, токато...) й умовами музикування (ноктюрн, серенада, речитатив...).

Обидві площини (жанрова й стильова) стають основою поняття жанрово-стильової моделі, яке хоч і зустрічається у різних музикознавчих контекстах, але потребує окремого розгляду, виходячи з найбільш узагальненого його визначення як штучного утворення, котре є необхідним інструментом проведення цілісного аналізу музичних творів.

Для процесу утворення жанрово-стильових моделей можливе використання будь-яких музично-художніх явищ і різних за належністю певного рівня стилетворення, наприклад, формування загального уявлення про прелюдію може базуватися на стильових ознаках раннього класицизму (*стиль епохи*), німецької поліфонічної *школи* (XVII – початок XVIII ст.) і *індивідуального стилю* Й.-С. Баха. Важливо, що зміна будь-якої складової у моделі суттєво змінює її. Якщо звернутися до прелюдій Д. Шостаковича, то стильове підґрунтя моделювання цього явища буде спиратися на ранній класицизм (стиль епохи), неокласицизм (стиль напрямку) і власний стиль Й.-С. Баха. Власні ж прелюдії Д. Шостаковича виступають вже як об'єкт дослідження з використанням певної моделі. В цьому випадку працює також визначення прелюдії як вторинного жанру, який відрізняється за типом музикування. До того ж ще додається аналітичний матеріал щодо проявів у тому чи іншому творі ознак первісних жанрів.

Жанрово-стильові моделі можуть бути використані і при вивченні також циклічних творів різноманітних типів. З цієї точки зору особливу увагу привертає мікроцикл прелюдія і fuga, котрий може існувати як окремо, так і в якості одиниці великих циклів. Кожна з цих форм досить стабільна, що закріплено багатовіковою історією європейської музичної культури. Розглянемо з цієї точки

зору цикл з шести прелюдій та фуг М. Скорика. Звернення відразу до великого циклу дозволяє взяти до уваги більш широке коло проблем моделювання.

Як відомо, цей жанр має багату історію від бахівських часів до сьогодення. XX століття відзначається ренесансом зацікавлення композиторами циклом «прелюдія і fuga». П.Гіндеміт, Д.Шостакович, Р.Щедрін, І.Асеев – далеко неповний список авторів, що зверталися до цього жанру. Л.Кияновська в книзі про М.Скорика, детально аналізуючи його «Прелюдії і fugи», практично здійснює їх розгляд за всіма параметрами жанрово-стильового моделювання [2, 164]. Протягом всього розділу, що присвячений прелюдій та фугам М.Скорика, присутня орієнтація на цей мікроцикл як на стабільний жанр епохи Бароко. Симптоматично, що сама дослідниця називає бароковий варіант цього жанру моделлю, яка постійно знаходиться у центрі уваги композитора. Не менш чітко зазначені Л.Кияновською стильові орієнтири. Бароковість – як стиль епохи, неокласицизм та неофольклоризм – стилі певних напрямків. Співіснування двох напрямків в межах жанрово-стильової моделі навіть одного твору авторка пояснює так: «Для Скорика поняття стильової гри взагалі напрочуд органічне протягом всього його творчого шляху, від перших творів, таких, як симфонічна поема «Вальс», фортепіанні «Бурлеска» чи «Блюз», попри переплетення джазових та фольклорно-гуцульських інтонацій в творах періоду «нової фольклорної хвилі», попри специфічність його неокласичних пошуків до останніх опусів можна спостерігати постійне намагання «розімкнути рамки» будь-якого обраного провідного типу мистецького вислову, доповнити його іншими, переважно контрастними за сутністю, і внаслідок того досягнути принципово нового художнього результату» [2, 154].

З індивідуальних стилів перш за все, звичайно, згадується Й.-С.Бах. Підсумовуючи свої спостереження щодо індивідуально-стильових характеристик прелюдій та фуг М.Скорика, Л.Кияновська пише: «... кожен з мікроциклів являє собою своєрідний ракурс трактування можливостей поліфонічної техніки на основі здобутків неокласичних тенденцій нашого сторіччя. Разом з тим, одним з найяскравіших вражень, які залишаються після знайомства з цим поліфонічним циклом, одним з небагатьох в українській професійній школі, залишається «сюжетність», «белетристичність» музики, що вкрай незвично для такого «інтелектуального» жанру. Прелюдії і fugи Скорика представляють один з найсвоєрідніших зразків тлумачення поліфонічного циклу з позиції «стильової гри» [2, 167].

Останнє свідчення перекидає арку від генетичних першоджерел цього музично-художнього явища до індивідуального прояву композиторського мислення. Серед них спостерігається переосмислення жанру, драматургії цього мікроциклу, тонального підпорядкування музичного матеріалу. Два моменти тут є найбільш суттєвими: значення прелюдії як більш-менш самостійної музично-естетичної одиниці і дванадцятиступенева діатоніка як основний принцип організації музичного матеріалу у цього композитора.

Відносно другого, то тут можна говорити про послідовне художнє втілення власної теоретичної концепції про дванадцятиступеневу діатоніку, як то було у Й.-С.Баха з приводу рівномірної темперції, а у П.Гіндемита – акустичної спорідненості тонів. Всі викладені вище позиції вказують на те, що жанрово-стилістична модель набуває певних стабільних ознак і може бути представлена у такому вигляді:

Конкретний музичний твір як об'єкт дослідження

*Жанрова* характеристика за наведеною вище класифікацією;

*Стильова* характеристика за трьома рівнями її визначення: епоха, напрямок, композитор;

*Індивідуальні жанрово-стильові риси авторської художньої концепції.*

Можливий діапазон використання цієї моделі у якості аналітичного інструменту досить широкий. У процесі вивчення художньо-музичного твору йде постійне занурення у все більш глибокі верстви композиції, і всюди ми знаходимо і загальне підґрунтя цього явища і наслідки творчих пошуків композитора. Так, у згаданій вище роботі Л. Кияновської даються узагальнені жанрово-стильові характеристики кожного мікроциклу, але їх можна уточнювати, торкаючись все більш конкретних моментів композиційного цілого (тематизм, форма, гармонічна система, поліфонічна техніка тощо).

З цих прикладів стає очевидним, що зв'язок із неокласицистичними тенденціями базується тут на добре відчутній, але й досить умовній ритмо-інтонаційній алюзії. Прояв індивідуального стилю самого М.Скорика проявляється у даному випадку через особливості ладової організації. Це можна встановити завдяки існуванню теоретичної роботи композитора – «Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття» [8].

Ця структура добре прослуховується як у прелюдії, так і у фузі: більш чітко в експозиційних розділах і дещо порушується у процесі розвитку. Завжди такі порушення пов'язані зі зміною ладового центру. Можна сказати, що Прелюдія і fuga in C є у певному значенні ілюстрацією до теоретичної концепції М.Скорика, якими були також ДТК Й.-С.Баха та «Ludus Tonalis» П.Гіндеміта. Разом з досить постійним викладом основних структурних складових дванадцятиступеневого діатонічного ладу у розглянутому творі зустрічаються також традиційні записи хроматичного звукоряду, що у даному контексті повинно вже виводити на співвідношення діатоніки та хроматики. Спостереження за ладо-інтонаційною організацією музичної мови цієї Прелюдії та фуги спрямовані на доказ широких можливостей евристичної функції жанрово-стильової моделі.

Так ми бачимо, як стильові паралелі між Й.-С.Бахом і М.Скориком, П.Гіндемітом і М.Скориком ініціювали останнього до пошуків у сфері теорії та практики ладової організації музичної мови.

Аналогічно це стосується особливого значення прелюдій в мікроциклах композитора, цілеспрямовано порушуючи традиційну єдність прелюдій і фуг, яка базується на вступній ролі прелюдій і функціонально підсумовуючій – у фугах. У прелюдіях М.Скорика з'являється головний образно-емоційний план, а фугам відводиться передусім саме завершальна функція. Особливо це помітно у прелюдіях та фугах D, Es, E та F.

У структурі жанрово-стильової моделі зазначені вище аналітичні спостереження можуть бути представлені у такому вигляді:

Прелюдія і fuga (головна *жанрова орієнтація* вторинного плану)

Бароко \_\_\_\_\_ (*стиль епохи*)  
 Неокласицизм, неофольклоризм \_\_\_\_\_ (*як стильові напрямки*)  
 Бах, Гіндеміт, Шостакович \_\_\_\_\_ (*Індивідуальний стиль*)

(*Індивідуальна власна концепція*)  
 Ладова організація, динамізація мікроциклу  
 за рахунок підсилення контрасту між прелюдіями та фугами та ін.

Так на прикладі Прелюдій та фуг М.Скорика була показана дійовість жанрово-стилістичної моделі як аналітичного інструменту. Запропонована методика дозволяє кожне музично-художнє явище розглядати на дуже різних рівнях (від загальноестетичних до конкретно музично-мовних) залежно від завдань дослідження.

Простежимо тепер за допомогою жанрово-стильового моделювання як інтерпретується мікроцикл «Прелюдія і fuga» у якості окремого твору. Одним з таких прикладів може бути «Прелюдія та фугета» Р.Сімовича. Перш за все то не є спробою написання масштабного циклу прелюдій та фуг, як спостерігалось це у попередників композитора. Але в Прелюдії та фугеті зберігаються всі основні ознаки цього жанру, який належить до першої підгрупи вторинних жанрів (за засобом музикування). Характер фактури, імітаційні прийоми в прелюдії однозначно вказують на зв'язки з традиціями бавхівської поліфонії, що дозволяє говорити про неокласичні тенденції творчості Р.Сімовича у цьому творі. Fuga – контрастна відносно прелюдії і виконує функцію завершення всього мікроциклу. Енергійність теми, напруженість її розвитку, невпинна спрямованість до логічного завершення надають фузі якостей фінальності.

В цій частині аналізу «Прелюдії та фугети» Р. Сімовича за логікою жанрово-стильової моделі все більш-менш аналогічно тому, що спостерігалось у М.Скорика. Звичайно, цей твір повністю

знаходиться у межах мажоро-мінорної системи, інтонаційний стрій більш консонантний, гармонія чітка у функціональному відношенні, існують явні зв'язки з народною пісенністю, але це вже питання індивідуального стилю композитора. І тут ми зустрічаємося з цікавим рішенням тонального плану мікроциклу. Прелюдія починається у *cis-moll* і завершується у однойменному мажорі. Цим, здається, підкреслюється самостійність прелюдії, її завершеність як окремого твору. Але заключний *Cis-dur* переосмислюється в домінанту основної тональності фугети – *fis-moll*, яким і закінчується весь мікроцикл. Таким рішенням досягаються тонально-функціональний зв'язок між прелюдією та фугетою, ладовий контраст мажору та мінору між ними і певна драматизація всього твору, що забезпечує його підвищену динамічність від початку до кінця.

Отже, Р. Сімович, відштовхуючись від барокових традицій (стиль епохи), неокласичних тенденцій ХХ століття (стиль напрямку) і здобутків поліфонічної майстерності Й.-С.Баха (індивідуальний стиль), створив оригінальний твір, котрий відрізняється явним пошуком динамізації мікроциклу.

Таким чином, жанрово-стильове моделювання як аналітичний апарат спрямовано на розкриття найрізноманітніших аспектів художньо концепційних рішень як у окремих творах так і при необхідності розгляду творчості окремого композитора, має достатню гнучкість трансформування залежно від об'єкту дослідження. Разом з тим його універсальність дозволяє припустити можливість подальшого вдосконалення і широкого використання в музично-культурологічних і суто музично-технологічних дослідженнях.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Кондаков Н. Логический словарь. – М.: Наука, 1971.
2. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998.
3. Котляревський І.А. До проблеми моделювання музично-теоретичних систем // Питання методології радянського теоретичного музикознавства. – К.: Музична Україна, 1982. – С. 26–36.
4. Лейе Т. Музыкальные жанры, их значение в симфоническом творчестве Д.Шостаковича: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1971. – С. 8.
5. Лосев А. Музыка как предмет логики. – М., 1972.
6. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976.
7. Михайлов М. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1982.
8. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. – К.: Музична Україна, 1983.
9. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973.
10. Синицький А. Мистецтво моделювання. – Київ: Мистецтво, 1973.
11. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. – М.: Музыка, 1968.
12. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М.: Музыка, 1964.
13. Шваб Ю. Психологические модели целеполагания. – К.: СтилоС, 1997.
14. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. – К.: Заповіт, 1998.

#### Switlana Saldan

##### GENRE-STYLISH DESIGN IN STRUCTURAL ANALYSIS OF PIECES OF MUSIC

The offered article is the attempt of system consideration of combination of genre and stylistic features of pieces of music. The varied, often not simple interlacings of genre and stylish signs induce to creation of systematization of the musically-artistic phenomena which substantially differ from the already existent points of view about a genre or style. In work maintenance opens up concept of «genre-stylish model» and specific of forms of its use.

**Key words:** style, model, genre, structure, analysis.