

ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В. Стефаника
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені О.І. Нежданової
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Середюк Ірина Мирославівна

УДК 780.616.432:781.6:159.955.4]78.071"XVI/XIX"

ДИСЕРТАЦІЯ

**«Семантика музичного портрету у клавірно-фортепіанній
творчості XVII-XX століть»**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата
мистецтвознавства (доктора філософії)

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

_____ **Середюк І.М.**

Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, професор
Серганюк Любов Іванівна

Одеса – 2021

АНОТАЦІЯ

Середюк І.М. «Семантика музичного портрету у клавірно-фортепіанній творчості XVII-XX століть».

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса. 2021.

У дисертації здійснено розгляд багатогранного і багаторівневого явища – музичного портретування, основи та провідні тенденції якого були закладені ще у XVII столітті та утримуються до нашого часу. Дослідження музичного портрету лежить в площині перетину багатьох наукових дисциплін – філософії, психології творчості, естетики, культурології, історії мистецтва, герменевтичного аналізу, теорій стилів, інтертекстуальності, пам'яті культури та ін.

У дослідженні підсумовано численні напрацювання в окремих аспектах комплексу досліджуваних явищ, здійснено їх узагальнення, систематизацію і класифікацію на прикладах клавірної та фортепіанної творчості митців різних національних композиторських шкіл і епох, жанрів і стилів. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю знаходження тих найістотніших ознак і складових творчого арсеналу, котрі забезпечують унікальність відтвореної в жанрі музичного портрету «постаті» через комплекс стилістично і семантично виразних прикмет на тлі індивідуального чи історичного стилю, їх класифікації як системи тих універсальних ознак мистецького почерку, що творять ефект пізнаваності образу в певному контексті.

Для аналізу було відібрано тільки ті твори, в яких зафіксовано конкретний образ. Зважаючи на величезну кількість таких опусів, контекстом виступає камерна клавірна і фортепіанна творчість відповідно XVI–XVII і кінця XIX – початку XX століть. За врахування особливостей

та закономірностей «портретування», специфічні й типологічні ознаки на певному історичному етапі, редукція фортепіанної літератури була спрямована на виокремлення композицій з різних, зокрема стильових, зрізів. Це твори верджиналістів і клавесиністів XVI – XVIII століть як найбільш ранні зразки звернення до «музичного портрету» (Дж. Булл, Ф. Куперен, Г. Т. Муффат), а також – представників кількох стильових напрямів і національних шкіл кінця XIX – початку XX століття (С. Рахманінова, Е. Вілли-Лобоса, Ж. Дандло і А. Казелли). Аналізована творчість декларує межі дослідження: нижня – появою творів, у яких портретування набуває значення визначальної складової змісту музичного твору та вказує на тенденцію до окреслення жанроформуючої тенденції, а верхня визначається показовістю створених зразків в аспекті оперування засобами різних стильових систем, трактованих крізь призму власного творчого методу в узгодженні з конкретним творчим задумом.

Сфокусована мета даного дослідження – конкретизація і систематизація найістотніших різновидів, засобів, функцій і методів мистецького портретування в музичному творі, – спонукала до вирішення таких завдань, як аналіз наукової літератури в аспекті портретування та автопортретування в музичній творчості; узагальнення положень обраних джерел, де визначаються функції стилістичних прийомів на семантичному та естетичному рівнях; диференціація та конкретизація відповідно до стильового контексту засобів музичного портрету в творчості останньої третини XVI – першої половини XVIII ст.; аналіз шляхів оновлення семантичного поля в жанрі музичного портрету на матеріалі творчості наступних періодів; конкретизація теорії музичного портрету в аспекті обґрунтування ролі семантичних аспектів текстологічного аналізу. Теоретичну базу дослідження склали праці у галузі естетики і філософії творчості, семантики, семіотики, музикознавства як галузі, що синтезує здобутки семантики, герменевтики та інших галузей гуманітаристики,

стилю (зокрема, музичної творчості ХХ ст.), музичного жанру, фортепіанної творчості на різних етапах розвитку інструментального мистецтва та виконавської інтерпретації, психології творчості, рефлексії. Комплексний підхід до відтворення образу композитора в музичному опусі зумовив використання аналітичного, ретроспективного, структурного, історико-компаративного, культурологічного, біографічного, жанрового та текстологічного методів дослідження.

В дисертації поглиблено комплексну теоретичну основу як методологічний базис вивчення музичного портретування; здійснено аналіз відмінностей індивідуального стилю та семантичного поля образу композитора у музичному портреті в межах європейської інструментальної традиції; систематизовано методи формування персоніфікованої семантики на відміну від символічної системи маркування образу композитора в музичному портреті; досліджено мотивацію цитування і самоцитування; розкрито вплив культурологічного контексту та певних історико-стильових традицій на засоби різних видів портретування. В роботі також уточнені музикознавчі поняття, котрі є доцільними для диференціювання текстологічного вивчення зразків музичного портрету та методика семантичного аналізу співвідносно до предмету дослідження.

Мистецтво музичного портретування на етапі виникнення і кристалізації основних закономірностей щільно взаємодіє як із живописом, так із театром. У центрі уваги – не стільки індивідуальності, скільки поширені типажі і характери, внаслідок чого експерименти з автопортретуванням у композиторській творчості виявляються одиничними. І при цьому автопортрет спирається на цілком очевидні жанрові і стилістичні стереотипи, індивідуалізація яких забезпечується навіть незначними відхиленнями від них або поєднанням контрастних якостей, які в умовах типової естетики свого часу виявляються практично несумісними.

Загалом період XVI–XVIII представляє величезний інтерес з точки зору нарощення семантичних особливостей музичного портрету як самостійного, наповненого персонологічними, семантичними аспектами жанру. Врешті, навіть усталення принципу представлення портретів у межах принаймні кількочастинних циклів зберігає своє значення до сьогодні. Те, що творчість клавесиністів і верджиналістів (зокрема – у майстерності портретування) не обмежила свого впливу межами XVI–XVIII століть, свідчать відповідні численні опуси, особливо й передусім – у фортепіанній музиці XX ст.. Представлений музичний портрет у межах кінця XIX і початкового п'ятнадцятиліття XX століття достатньо багатий і різноманітний, наповнений багатю палітрою барв, колористичних відтінків, виконаний у різних техніках і тому значною мірою візуалізований. Кожен з композиторів, які зверталися до жанру, мав багатий художній досвід і сміливо відтворював його у власних музичних візіях. Властиво, сам цей період був позначений підвищеним впливом візуальних мистецтв. Але у підході до портретування різних образів особливе значення мали індивідуальне «внутрішнє бачення», уява, здогади про сутність втілюваного образу, який, подібно до полотен прихильників символізму чи супрематизму, повинен був досягнути кожен слухач вже відповідно до власного естетичного і творчого досвіду.

Кожен з представлених творів є мініатюрою, що тільки зрідка тяжіє до середніх форм. Це посилювало значення звукопису і прийомів, які легко співвідносились і з масками, і з національно запрограмованими фігурами в контексті зорво організованого простору, із творчим «портретом» того чи іншого композитора. У всіх випадках інтелектуально-раціональний чинник відігравав важливу роль, забезпечуючи значну об'єктивність інтерпретацій і дозволяючи «змальовувати» традиційні чи й старовинні образи новітніми для того часу засобами.

Музичний твір, в якому об'єктом постає інший композитор, несе в

собі символіку подвійного кодування, наявність творчого діалогу, комунікативну складову. Адже авторське звернення до слухача у випадку музичного портретування доповнене «присутністю» іншого митця, персоналії, маски і т. і., прагненням сформувати виразні ознаки чи символічне маркування їх впізнаваних образів крізь призму власного мистецького бачення. Цей процес має безліч підстав, форм прояву і способів виразу. Всі композитори у їх «портретах» продемонстрували прагнення до збереження своєрідної національної сутності прототипів за допомогою застосування характерних прийомів у інтонаційності, моделюванні фактури, ладо-гармонічному розвитку тощо. При істотності в загальному культурно-мистецькому процесі не тільки жанру музичного портрету, але й такого його різновиду, як маска (варіант – лялька), образи композиторів у такій загальній «галереї» виявляються настільки персоніфікованими, що питання про візуальну відповідність навіть не виникає.

Дослідження підтвердило, що створення різних типів музичного автопортрету чи відтворення образу іншого митця мають відмінні мотивацію, завдання, цілі, методи і типи комунікації з адресатом.

За підставу для аргументації положень дослідження взято показові приклади творчого доробку тих композиторів, які продемонстрували послідовне прагнення маркування власної присутності у своїх опусах (як в одиничних випадках, так і тих, котрі виявили це як ознаку індивідуального стилю) або тяжіння до залучення символічного чи семантичного комплексу ознак, які зумовлюють асоціативні ряди до образів інших митців. З цих позицій в процесі дослідження проаналізовано значний корпус творів різних жанрів митців з відмінними естетико-стильовими установками, які представляють композиторські школи кількох європейських країн.

В роботі також спроектовані подальші перспективи наукової розробки аналізованої тематики, як у бік розширення поля музичного матеріалу, так

і в бік поглиблення культурологічного аналізу. Можливість глибшого усвідомлення мотивації, шляхів і цілей відтворення у творчому процесі образу композитора в хронотопі творчості певної епохи сприятиме новому осмисленню векторів пошуку та глибшому розкриттю місця і творчого методу митця-постмодерніста сьогодення.

Ключові слова: музичний портрет, рефлексія, психологія творчості, авторська інтерпретація в музиці, жанр, семантика, індивідуалізація стилістичних засобів.

SUMMARY

Serediuk I. M. “Musical portrait semantic in piano and pianoforte works of XVII-XX centuries”.

Ph. D. thesis in Art History on specialty 17.00.05 “Music Art”. – A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy, Odesa, 2021.

The thesis considers a multifaceted and multilevel phenomenon – musical portraiture, which foundations and leading trends were established in the XVII century and sustained to this day. Musical portrait study lies in the intersection of many scientific disciplines – philosophy, creative work psychology, aesthetics, culturology, art history, hermeneutic analysis, theories of styles, intertextuality, cultural memory, etc.

The study summarises numerous developments in some aspects of the studied phenomena complex, generalises, systematises and classifies them on the examples of piano and pianoforte works of artists of different national composer schools and epochs, genres and styles. The relevance of the study is determined by the necessity to find the most essential features and components of the creative arsenal that ensure the uniqueness of the “person” reproduced in the musical portrait genre through a set of stylistically and semantically expressive features against individual or historical style background, their

classification as the universal features system of the artistic mannerism that create the effect of image recognisability in a particular context.

We analysed only those works in which a specific image was recorded. Given the huge number of such opuses, the context is chamber piano and pianoforte works respectively of XVI-XVII and late XIX - early XX centuries. Taking into account “portraiture’s” peculiarities and regularities, specific and typological features at a certain historical stage, the reduction of pianoforte literature was aimed at distinguishing musical pieces from different, including stylistic, layers. These are XVI-XVIII centuries virginalists’ and harpsichordists’ works as the earliest examples of appeal to the “musical portrait” (J. Bull, F. Couperin, G. T. Muffat), and works of representatives of several stylistic trends and national schools of the late XIX – early XX century (S. Rachmaninoff, E. Villa-Lobos, J. Dundlo and A. Casella). The analysed creative work declares the study boundaries: the lower – by the emergence of works in which portraiture becomes a defining component of the musical work content and indicates a tendency to outline the genre-forming trend, and the upper is determined by the created samples demonstrativeness in the aspect of operating by means of different stylistic systems, interpreted through the prism of one’s own creative method in coordination with a specific creative idea. The focused purpose of this study – concrete definition and systematisation of the most important types, means, functions and methods of artistic portraiture in a musical work – prompted the solution of such tasks as scientific literature analysis in the context of portraiture and self-portraiture in music; generalisation of selected sources messages, where stylistic devices functions are defined at the semantic and aesthetic levels; differentiation and concretisation according to the stylistic context of musical portrait means in the work of the last third of the XVI – first half of the XVIII century; analysis of ways of semantic field renewal in the musical portrait genre on the material of the succeeding periods creative work; concrete definition of the musical portrait theory in the context of substantiation

of the role of semantic aspects of textual analysis. Works in the field of aesthetics and creative work philosophy, semantics, semiotics, musicology as a field that synthesises semantics, hermeneutics and other fields of humanitaristics, style (including XX-century music), music genre, pianoforte creative work at different stages of instrumental art and performing interpretation development, as well as creative work psychology and reflection constituted the theoretical basis of the study. A comprehensive approach to the composer image reproduction in the musical opus led to the use of analytical, retrospective, structural, historical-comparative, culturological, biographical, genre and textual research methods.

The dissertation deepens the complex theoretical basis as a methodological foundation for the study of musical portraiture; analyses differences of individual style and semantic field of the composer image in a musical portrait within the European instrumental tradition frame; systematises methods of personalised semantics forming in contrast to the symbolic system of the composer image marking in a musical portrait; studies the citation and self-citation motivation; reveals the culturological context and certain historical and stylistic traditions influence on the means of different types of portraiture. The paper also specifies musicological concepts that are appropriate for differentiating musical portraits patterns and methods of semantic analysis textual study in relation to the subject of study.

The art of musical portraiture at the stage of basic laws emergence and crystallisation interacts closely with both painting and theatre. The focus is not so much on individuality as on common types and characters, and subsequently experiments with self-portraits in a composer's work are singular. However the self-portrait is based on quite obvious genre and stylistic stereotypes, the individualisation of which is provided by even minor deviations from them or a combination of contrasting qualities, which in the typical aesthetics of their time are almost incompatible.

In general, the period of XVI-XVIII centuries is of great interest in terms of increasing the semantic features of the musical portrait as an independent genre, filled with personological and semantic aspects. Finally, even the establishment of the principle portraits presentation within at least a few partial cycles remains relevant to this day. The fact that harpsichordists' and virginalists' creative work (in particular in the portraiture art) did not limit its influence to the XVI-XVIII centuries is evidenced by the numerous opuses, first and foremost in the XX century pianoforte music. The XIX century – the first fifteen years of the XX century musical portraiture is quite rich and varied, filled with a rich palette of colours and colour shades, made in different techniques and therefore is largely visualised. Each of the composers who turned to the genre had a rich artistic experience and boldly reproduced it in his musical visions. In fact, this period itself was marked by the increased influence of the visual arts. But in the approach to different images portraiture individual “inner vision”, imagination and conjectures about the embodied image essence were of special importance, which, like the canvases of symbolism or suprematism adherents, each listener had to comprehend in accordance with their own aesthetic and creative experience.

Each of the presented works is a miniature that only seldom tends to medium forms. This enhanced the importance of sound recording and techniques, which were easily correlated with both masks and nationally programmed figures in the context of visually organised space, with a composer creative “portrait”. In all cases the intellectual-rational factor played an important role, ensuring a significant objectivity of interpretations and allowing “painting” traditional or ancient images by the latest for their time means.

A piece of music in which the object is another composer, carries the double coding symbolism, the presence of creative dialogue and the communicative component. After all, the author's appeal to the listener in the case of musical portraiture is supplemented by the “presence” of another artist,

personality, mask, etc., by the desire to form expressive features or symbolic marking of their recognisable images through the prism of his artistic vision. This process has many grounds, forms of manifestation and modes of expression. All composers demonstrated in their “portraits” the desire to preserve the prototypes’ original national essence through the use of individual techniques in intonation, texture styling, harmonic development and etc. Upon the importance of not only the musical portrait genre, but also of such its variety as a mask (alternatively – a doll), the composers images in such a general “gallery” are so personified that the question of visual correspondence does not even arise.

The study confirmed that creating different types of musical self-portraits or reproducing the image of another artist have different motivations, tasks, goals, methods and communication types with the recipient.

Illustrative examples of the creative heritage of those composers who have demonstrated a consistent desire to mark their own presence in their opuses (both in isolated cases and those who have identified it as a sign of individual style) or a tendency to attract a symbolic or semantic complex of features that determine associative series to the images of other artists were taken as the basis for arguing the provisions of the study. From these positions, the study analyses a significant body of various genres creative works by artists with excellent aesthetic and stylistic attitudes, which are represented by composer schools of several European countries.

The paper also projects further prospects for the analysed topic scientific development, both in the direction of musical material field expanding and in the direction of cultural analysis deepening. The possibility of a deeper understanding of the motivation, means and goals of the composers’ image reproducing in the creative process in the creative work chronotope of a certain era will contribute to a new understanding of search vectors and a deeper disclosure of the place and creative method of the nowadays postmodern artist.

Keywords: musical portrait, reflection, creative work psychology, author's interpretation in music, genre, semantics, stylistic means individualisation.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Середюк І. Група композиторських портретів у фортепіанному циклі зламу ХІХ-ХХ століть. *Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової «Музичне мистецтво і культура»*. Одеса. 2019. Випуск 29 книга 1. (Категорія «Б»). С. 52-63.
2. Iryna Serediuk. Portrety kompozytorskie na przełomie XIX – XX wieków (cykle fortepianowe) *Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies*: [Science Magazine / Editor-in-Chief Prof. Ihor Nabytovych]. Lublin, 2019. Vol. XVII. S. 314-320.
3. Середюк І. Аспекти експлікації власного семіотичного поля автора в музичному творі. *Науковий збірник «Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка»*. Випуск № 30 (Категорія «Б»). Дрогобич. 2020. С. 229-236.

в іноземному науковому періодичному виданні:

4. Середюк І. Галерея музичних портретів композиторів в семіотичному та комунікативному аспектах. *Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової «Музичне мистецтво і культура»*. Одеса. 2020. Випуск 31 книга 1. (Категорія «Б»). С. 57-68

Статті в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій:

1. Середюк І. Символіка імені в музичній творчості *Збірник наукових статей «Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи*

- професійної підготовки*». Івано–Франківськ: Лілея – НВ, 2016. Частина 3-4. С. 198-202.
2. Середюк І. Автопортрет композитора в музичному мистецтві. *Збірник наукових статей «Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки»*. Івано–Франківськ: Лілея – НВ, 2019. Частина 5. С. 294-300.
 3. Середюк І. Семіотичне поле автора крізь призму цитування, алюзію і стилізацію. *Матеріали 11 міжнародної науково-практичної конференції «Innovative development of science and education»*. Афіни, 2020. С. 425-430.
 4. Середюк І. Самоіндетифікація митця як об'єкт музичної творчості.. *Збірник матеріалів IX міжнародної науково-практичної конференції «Scientific achievements of modern society»*. Ліверпуль, 2020. С.965-972.
 5. Середюк І. Графічно-інтонаційна символіка та кодування авторської присутності в музичних творах. *Матеріали У1 міжнародної науково-практичної конференції «Science, society, education: topical issues and development prospects»*. Харків, 2020. С. 773-779.
 6. Середюк І. Категорія «образ композитора» у музичному тексті як об'єкт музикознавчого дослідження. *Збірник матеріалів 11 міжнародної науково-практичної конференції «Modern science: problems and innovations»*. SSPG Publish, Stockholm, 2020. С. 627-634.
 7. Середюк І. Відтворення семантики індивідуальних авторських стилів у доробку митців XIX-XX століть. *Матеріали звітної наукової веб-конференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2019 рік ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»*. Івано - Франківськ, 2020. С. 356-357.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ.....	2
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ.....	13
ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ БАЗИС ДОСЛІДЖЕННЯ ПОРТРЕТУ В МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ	38
1.1. «Музичний портрет» як предмет мистецтвознавчих досліджень: понятійні та жанрові сенси	38
1.1.1. Автопортрет: автофіксація / авторефлексія як аспекти мистецтвознавчого аналізу.....	44
1.2. Назва твору в музичному портретуванні як засіб формування «ефекту присутності.....	52
1.2.1. «homage à ...» та «in memoriam» : ознаки семантичного узгодження з «портретом» у музикознавчому осмисленні.....	57
1.3. Деякі семантичні аспекти стилістичних засобів «музичного портрету».....	61
1.3.1. Цитування, алюзія і стилізація в семантичному полі портретування.....	61
1.3.2. Монограма як засіб портретування.....	67
Попередні підсумки.....	72
 РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНИЙ ПОРТРЕТ У КЛАВІРНОМУ МИСТЕЦТВІ (останньої третини XVI – першої половини XVIII ст.)	 76
2.1. Ідентифікація музичних портретів: індивідуалізація жанрових основ у доробку Дж. Булла і Дж. Фарнебі	76
2.2. Портрети-характери у клавесинній творчості Рококо («Les Folies Françaises, ou les Dominos» Ф. Куперена)	91
Попередні підсумки.....	114

РОЗДІЛ 3. РІЗНОВИДИ ЖАНРУ МУЗИЧНОГО ПОРТРЕТУ В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	117
3.1. Повернення до ідеї: оновлення жанрового і семантичного поля портрету-маски («Полішинель» С. Рахманінова та Е. Віли-Лобоса).....	117
3.2. «Сад Марії» Ж. Дандло: своєрідність втілення задуму на основі жанрового різновиду дитячого портрету.....	130
3.3. Опуси «на пошану» та «на ім'я»: стилістичні знахідки А. Казелли.....	143
Попередні підсумки.....	174
ВИСНОВКИ.....	177
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	184
ДОДАТКИ.....	230

ВСТУП

Актуальність теми. Зміщення ціннісних акцентів у ставленні до процесу творчості, до його сенсів, функцій і цілей спостерігаються у сучасності. Значимість творчості, як синтезу креативного зачину і майстерності, дедалі активніше трансформується у мистецтво як прояв індивідуальності митця, хоча основи такої тенденції були закладені ще в епоху Романтизму. Тому кількість прикладів музичного «портретування», котре відоме вже з XVII століття, від того часу утримується на кількісно значному рівні. У сучасному мистецтвознавстві прийнято визначення музичного портрету як «закінченого музичного твору (або його самостійної частини), основною темою якого є зображення людини» [384, с. 2]. Мистецьке втілення певного образу особистості – портрету чи автопортрету, впізнаваної або виокремленої серед інших унікальної «постаті» через комплекс семантично виразних рис індивідуального стилю чи умовних сигнатур, формує особливе та багатовекторне поле дослідження. На тлі найбагатшого контексту портретів зростає зацікавлення можливостями втілення й образу самого композитора (в тому числі – й шляхом музичного автопортретування), що так чи інакше постає «за» музичним текстом чи й безпосередньо у ньому.

Такого роду «маркування» образу композитора у власній творчості чи крізь призму сприйняття іншим митцем також заслуговує на ретельне висвітлення із різних ракурсів, оскільки поєднує в собі функції творчого вираження і відображення. Музичні портрети, в яких як специфічні категорії музичного змісту втілюються особистісні характеристики, змодельовані специфічними художніми засобами, а також психологічні підтексти внутрішніх переживань героїв, відтворюють багатоаспектність даного явища у музичній творчості. Розуміючи сукупність визначення жанру музичного опусу як «портрету» за його конкретизації у назві або

заголовному комплексі відповідно до авторського задуму як певної позамузичної теми, «... аналіз лексичного складу і виявлення закріплених значень дозволяє встановити зв'язок теми з музичним образом. Типологія знакових ситуацій дає можливість диференціювати знакові й незнакові явища в області музичного інтонування і точніше визначити роль і вплив контексту...» [355, с. 33]. Ці процеси неминуче породжують зацікавлення у різних галузях гуманітаристики, зокрема в музикознавстві, у проблематику яких входить дослідження і розкриття логіки й закономірностей творчості, аналіз художнього досвіду втілення подібних образів. Окремим жанровим різновидом є портрет композитора в музиці, який несе в собі потенціал відтворення пізнаваних ознак почерку та суспільної оцінки значимості його творчої діяльності. Це здійснюється через засоби рефлексії, стилізації, алюзії, цитування, пародіювання, шаржування, монограмування імен композиторів та різнопланову роботу з запозиченим матеріалом. Окремі з названих аспектів науковцями розглядалися вузько спеціально чи в контексті іншої тематики. Наприклад, якщо автопортрет як явище образотворчого мистецтва віддавна є об'єктом наукового інтересу, то *образ композитора* в музичному творі лише починає досліджуватися і не творить цілісної комплексної системи підходів та критеріїв класифікації. Так само не здійснено комплексного введення методів виявлення та аналізу засобів семантичних планів в опусах, у яких втілено музичні портрети, зокрема – портрети композиторів.

За широти і багатоаспектності окресленої проблематики, наявності значного корпусу напрацювань в окремих напрямках, узагальнень щодо творчих засобів відображення образу автора у музичному творі поки не здійснено¹. Багатогранну систему наукових позицій та векторів

¹ Для цього є вагомі підстави не тільки в самому музикознавстві, а й у багатьох фундаментальних галузях. О.Самойленко з цього приводу сформулювала таке спостереження: «Пояснимо існуюче сьогодні подвійне утруднення авторології. На сьогодні ... слід визнати відсутність єдиної гуманітарної

потенціального музикознавчого пошуку у цьому напрямку складають роботи з мистецтвознавства, філософії, семантики, теорії комунікації, естетики, культурології, психології та інших галузей. З галузей класичного музикознавства окремі ділянки досліджено у сферах стильової теорії (історичного та індивідуального творчого стилю, стилізації, полі/неостилістики та ін.), психології музичної творчості, музичної соціології, інтерпретації тощо. Перспектива полягає у пошуку синтезування та співвіднесення потенціалу перелічених сфер із максимальним залученням компаративного аналізу щодо комплексу засобів мистецьких рішень в межах близьких жанрових, стильових, комунікативних моделей, а також матеріалів епістолярію, мемуаристики, авторських інтерв'ю, які дозволяють вивірити достовірність мотивації, творчих цілей, методів і засобів портретування. На підвалинах реалізованих дослідницьких напрацювань (щодо окремих митців, композиторських шкіл, стильових орієнтирів, жанрів, творів) дають можливість для систематизації засобів стилістичної палітри, методів їх мистецького узгодження та зафіксованого у музичних текстах - аналогах художніх полотен семантичного базису.

Тому **актуальність** дослідження – окрім деталізації теорії музичної семантики в річищі обраної теми – зумовлена необхідністю знаходження тих найістотніших ознак і складових творчого арсеналу, котрі забезпечують унікальність відтвореної в жанрі музичного портрету «постаті» через комплекс стилістично і семантично виразних прикмет індивідуального чи історичного стилю, їх класифікації як системи тих

теорії автора, тим більше – її міждисциплінарної методичної забезпеченості. Можливо, цим пояснюється і відсутність видово-спеціалізованих мистецьких авторологічних підходів, в тому числі, музикознавчих. З іншого боку, галузевому мистецтвознавству не варто чекати “сигналу з центру” - від філософсько-естетичних дисциплін, оскільки вони-то і знаходяться в найбільшому скруті. Складність же музикознавчої завдання в області авторології представляється що, перш за все, з визначенням специфічної природи як музики, так і музикознавчих ставлення до неї (музикознавчої роботи) [254, с.31–32].

універсальних ознак мистецького почерку, що творять ефект пізнаваності образу у певному контексті.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження здійснене в межах комплексних тем «Актуальні питання культурології: теорія та історія культури» – державний реєстраційний номер: 0117U004571, та «Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки» – державний реєстраційний номер: 0113U006363, які розробляються на кафедрі методики музичного виховання та диригування, а також узгоджена з тематичним планом наукових досліджень Державного вищого навчального закладу «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» на 2015–2020 рр.

Тема дослідження затверджена вченою радою Державного вищого навчального закладу «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Протокол № 11 від 01.12.2015 р.), остаточно сформульована і перезатверджена 26.03 2019 р. (Протокол № 3).

Об'єктом дослідження є жанр портрету в музичному мистецтві.

Предмет дослідження – текстологічні аспекти створення музичного портрету та автопортрету композитора у фортепіанній творчості.

Матеріалом дослідження для аналізу серед величезного масиву апелювань до цього жанру у музичному мистецтві, зокрема, й інструментальних «портретних» опусів² (вокальні композиції не розглядалися, оскільки в них значне навантаження у втіленні портрету

² Серед таких контекстуально врахованих у дисертації творів – «Біля могили Ріхарда Вагнера» для струнного квартету, фортепіано і арфи Ф. Ліста, «Колискова на ім'я Габріель Форє» («Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré») для скрипки і фортепіано М. Равеля, «Рефлексии на тему ВАСН» для струнного квартету С. Губайдуліної, «Козак Мамай» з Сюїти № 2 «Час мрій» для скрипки, віолончелі і фортепіано та «Персона» для гобоя соло В. Балає, Соната № 2 для баяна «Музика про життя, спроба самоаналізу», присвячена Павлу Фенюку та Сюїта № 1 «Портрети» для акордеону В. Рунчака та ін.

несе вербальна складова³), було відібрано тільки твори для фортепіано, у яких фіксується персональний образ. За очевидності величезної кількості названих опусів, таким контекстом виступає камерна клавірна і фортепіанна творчість відповідно XVI–XVII і кінця XIX – початку XX століть.

Отже, задля простеження особливостей та закономірностей «портретування» як процесу, що на певних історичних етапах розвитку музичного мистецтва повинен був володіти специфічними і, водночас, типологічно зумовленими ознаками, редукція фортепіанної літератури була спрямована на виокремлення композицій із різних, зокрема, стильових, зрізів. Це твори верджиналістів і клавесиністів XVI – XVIII століть, як найбільш ранні зразки звернення до «музичного портрету» (Дж. Булл, Ф. Куперен, Г. Т. Муффат), а також – представників різних стильових напрямів і національних шкіл кінця XIX – початку XX століття (С. Рахманінова, Е. Вілли-Лобоса, Ж. Дандло і А. Казелли).

Таким матеріалом визначено **хронологічні межі дослідження**. Нижня межа зумовлена появою композицій, у яких портретування набуває значення визначальної складової змісту музичного твору, а загальна кількість «музичних портретів» вказує на тенденцію до окреслення жанроформуєчої тенденції. Верхня межа (кінець XIX – початок XX століть) визначається показовістю створених у цей період зразків в аспекті оперування засобами різних стильових систем, трактованих крізь призму власного творчого методу в узгодженні з конкретним творчим задумом⁴.

³ До цього пласту належать, наприклад, симфонія-сюїта І. Корнілевича «Автопортрет» для баса й симфонічного оркестру на слова Е. Межелайтіса (1984), моноопера І. Кириліної «Три портрети» для мецо-сопрано й камерного оркестру (1988, сл. Л. Костенко).

⁴ Характеристичні для жанру музичного портрету композиції українських композиторів виходять за межі обраних для дослідження періодів. Серед них, зокрема, – окремі твори («Портрет на тему BERGER» М. Волинського) і цикли (Шість прелюдій і фуг «Портрети» (1996–2003) Олега

Метою даного дослідження є конкретизація і систематизація найістотніших різновидів, засобів, функцій і методів мистецького портретування (зокрема, автопортретування композитора) в музичному творі.

Відповідно до поставленої мети у роботі вирішуються наступні **завдання**, що визначили її структуру:

- проаналізувати наукову літературу, в якій розглядаються різні аспекти портретування та автопортретування у музичній творчості;

- узагальнити положення обраних джерел і на виявлення вченими аспектів співвіднесення авторського і залученого матеріалу, визначити функції стилістичних прийомів на семантичному та естетичному рівнях;

- диференціювати та конкретизувати відповідно до стильового контексту засоби музичного портрету у творчості останньої третини XVI – першої половини XVIII ст.;

- на матеріалі творчості XX – початку XXI століть і на основі базових стильових характеристик творчості обраних композиторів проаналізувати шляхи оновлення семантичного поля в жанрі музичного портрету;

- конкретизувати теорію музичного портрету в сенсі обґрунтування ролі семантичних аспектів текстологічного аналізу як чинників смислоутворення.

Теоретичну базу дослідження складають праці у галузі:

- естетики і філософії творчості (Р. Барт [23-24], М. Бахтін [25-

Гаркавого; «Сім портретів» (2017 / 2018) С. Луньова («Катя (Ескіз)», «Діма (ДеСатірікон)», «Женя (Втомлений барабанщик)», «Маша (Молодша муза)», «Саша (Переслідуюча муза)», «Ася (Ручна німфа)», «Саша (Непростий тиждень)»). Окрім цього, показові вже серед них (з огляду на новаційні стилістичні прийоми) опуси не належать до фортепіанного власту. Наприклад – Сюїта № 1 «Портрети композиторів» (1979/1988) В. Рунчака, до якої увійшли різні за типом стилістики портретування частини («Бахіана. Медитації на В.А.С.Н.», «Наслідуючи Шостаковича», «У портрета Паганіні», «Присвячується Стравінському»), написана для баяну. Це також «Портрети» (1978) С. Павленка для флейти і фортепіано, поема для двох фортепіано і двох альтів “Портрет Симона Петлюри в той день, коли його вбито” (1987) Л. Мельника.

29], О. Кривцун [150], М. Лобанова [166], Н. Маньковська [180], М. Михайлов [186-188], Г. Рождественський [243], Є. Шапінська [358], О. Шушкова [373]);

- семантики (М. Арановський [19], Ю. Бичков [46], Н. Вашкевич [53], О. Синельникова [274-275], Г. Тараєва [307], А. Тихомирова [313], О. Шаймухамедова [356], С. Шип [363-364]);

- семіотики (Р. Барт [23], О. Верішко [57], Л. Дьячкова [90], О. Капічіна [113], Ю. Лотман [169,171], В. Медушевський [184], Л. Г. Тараєва [307], О. Юферова [388-389]);

- музикознавства як галузі, що синтезує здобутки семантики, герменевтики та інших галузей гуманітаристики (М. Арановський [16,18], Т. Науменко [202-203], О. Самойленко [253-255], О. Сокол [284], зокрема – його понятійного апарату І. Котляревський [139]);

- стилю (Л. Казанцева [111], М. Михайлов [188], В. Медушевський [184]), зокрема – на матеріалі музичної творчості ХХ ст., І. Двужильна [79], С. Павлишин [221], С. Савенко [250], В. Чінаєв [352], В. Холопова [335,336]), зокрема – української (О. Коменда [123], І. Коханік [141-144], І. Мринська [195], Я. Олексів [214-215], Й. Созанський [283]); а також дослідження теоретичних проблем цієї сфери (Т. Науменко [203], С. Савенко [250], О. Сокол [285], Ю. Чекан [341], А. Шнітке [368-369]);

- музичного жанру (Ю. Бочаров [38,41], А. Коробова [136-137], М. Лобанова [167], І. Мринська [195], Є. Назайкінський [199], О. Соколов [288-289], Є. Харченко [330], В. Холопова [333,337]);

- мініатюри (Є. Назайкінський [200-201], О. Чернієнко [349]);

- фортепіанної творчості на різних етапах розвитку інструментального мистецтва та виконавської інтерпретації цього пласту (І. Алексєєва [6], О. Алексєєв [5], Я. Гельфанд [70], О. Невська [204], Р. Разгуляєв [239-241], Т. Хайновська [327], О. Чередниченко [346],

О. Чернієнко [349], Б. Шевчук [361]). Внаслідок необхідності поглибленого осмислення стилю певного періоду, були використані праці із загальної теорії та історії виконавства (М. Васірук [51], Л. Казанцева [107-110], Я. Олексів [214-215], Ю. Попова [232], О. Сокол [285]). А. Сташевський [291-292]).

У цьому пласті теоретичної основи особливу групу становлять праці, присвячені верджинальному (Ю. Бочаров [39], О. Бурундуковська [44-45], О. Красногорова [147], Т. Ліванова [164], А. Майкапар [178], Л. Титаренко [314], Н. Чарная [339]) та клавесинному (Ю. Бочаров [40-41], І. Кірієнко [117], К. Кузнєцов [155], Ф. Куперен [157], Т. Ліванова [164], Я. Мільштейн [185], С. Лисенко [175], С. Мозгот [190], О. Шаймухаметова [356], О. Шушкова [373]) мистецтву XVII століття, зокрема – у салонному середовищі (О. Антонєць [14]);

- психології творчості (М. Арановський [18], Т. Есаулова [378], О. В. Ковалевський [121], Л. Крилова [152-153], С. Крузе [151], О. Самойленко [257], Ю. Холопов [332], В. Холопова [333, 334], Е. Чигарьова [350]). До цього пласту належать також джерела, у яких висвітлюються закономірності відбиття психології творчості у індивідуальному композиторському мистецтві (Р. Варнава [48], Л. Кияновська [119-120], О. Кривцун [150], Д. Леонтєв [163], О. Самойленко [256]);

- рефлексії (Р. Барт [23-24], М. Бланшо [395], Ж. Бодрийяр [394], Ф. Гваттарі [397, 400], Ж. Делез [397], Ж. Дерріда [85], Ю. Кристева [149], Ж.-Ф. Ліотара [165], М. Мерло-Понті [405], У. Еко [379]), зокрема – особистості композитора в руслі авторології (Р. Барт [23-24], М. Бахтін [25-29], Р. Варнава [48], Г. Ганзбург [64], Н. Герасимова-Персидська [71], О. Губанов [77], І. Карпов [115], І. Коновалова [125-135], Л. Крилова [152-153], О. Самойленко [253, 254], О. Семенов [260], М. Фуко [325-326], К. Чепеленко [342-345], Л. Шаповалова [359-360]).

Необхідність виявлення особливостей портретування і в межах одного історичного періоду, і при порівнянні характерних ознак цього типу образно-музичної фіксації зумовила звертання до наукової літератури, присвяченої проблемам **музичного тексту**. Адже саме у інтонаційності, фактурі, навіть специфічних графічних елементах, колориті, зафіксованих у нотному тексті здійснювалися відповідні композиторському сприйняттю «візії» того чи іншого «героя». Відтак було залучено значне коло праць з **музичної текстології і музичного змісту** (Л. Акоюн [4], М. Арановський [16, 19], Ю. Бичков [31], Д. Благой [32], О. Капічіна [113], О. Михайлов [187-188], В. Москаленко [194], Т. Науменко [202-203], І. Стогній [294-298], В. Холопова [333-335], З. Шайбе [353], Л. Шаймухаметова [354-355]), в якій відображені положення загальної текстології (Ю. Лотман [169, 172-173]).

Зокрема, на основі звернення до базового пласту текстологічних досліджень в науковій літературі – таких робіт, як «Текст в тексте» Ю. Лотмана [173], «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках» М. Бахтіна [28], «Язык и понимание» та «Истина и метод: Основы философской герменевтики» Х.-Г. Гадамера [61-62], а також базових для музикознавства праць «Анализ глубинной структуры музыкального текста» Л. Акоюна [4], «Музыкальный текст: структура и свойства» М. Арановського [16] тощо, відбулося осмислення можливостей жанрового «різночитання» та викриття прихованих апелювань до інших родів мистецтва. Методологія текстології виявилась продуктивною для дослідження різних площин і ракурсів музичної творчості⁵. Наприклад, її використано у зв'язку з такою специфікою творчості останньої третини

⁵ Зокрема, ця галузь активно розвивається у зв'язку з вивченням давніх джерел. Серед багатьох праць, у цій сфері вона представлена такою роботою, як «Источниковедение и текстология в музыковедении» Т. Сквирської [279].

минулого століття, як інтертекстуальність⁶. Зокрема, І. Стогній завдяки активному впровадженню у цей напрям дослідження теорії конотацій (її ж статті «Музыкальный интертекст: к проблеме коннотаций» [297], «Теория коннотаций в исследовании музыкального текста» [294] ін.) виявила істотні можливості осмислення музично-текстових структур. Довівши, що «найважливішим середовищем формування конотацій є інтертекстуальні взаємодії художніх елементів тексту» [296, с. 72], і досліджуючи їх приховані (латентні) смислові значення, вчена привідкрила певний модус інтертекстуальності, який доцільно застосовувати при вивченні музичних портретів. Залучивши у контекст роботи з інтертекстуальними принципами присвячену 300-річчю Гевандхауза Третій симфонії А. Шнітке, у Фантазії c-moll В. Рябова з посвятою піаністці Марії Юдіній, вчена виявила не тільки високоорганічне «вливання» сучасних композиторських технік у текст Фантазії⁷, але й цілком своєрідне явище: «... в творі В. Рябова постійно виникають “тіні” Баха, Моцарта, (його Фантазії c-moll), Шопена, Ліста, Брамса, Франка, Чайковського, Рахманінова; і це не цитати, а, цитації – змінені версії «оригіналів», на кожній з яких лежить яскравий друк автора нового часу» [296, с. 75]. У цих «тінях» виявляються елементи принципів портретування, загалом характерних для творчості ХХ ст. – цілком постмодерна алюзійність, що посилює внутрішню пластичність самого тексту. Але доцільно зауважити, що зазначена пластичність і тяжіння до різного типу ілюзій була

⁶ «Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения Л. Дьячковой [90], «Интертекстуальность та проблема стильової єдності музичного тексту» І. Коханік [144], «Интертекстуальность как фактор организации художественного пространства Л. Дьячковой в фортепианном цикле «Мардонги» С. Лунёва» Н. Латковської [162], «Некоторые аспекты интертекстуальности в музыке» І. Стогній [298], дисертація «Интертекстуальность в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль» Є. Харченко [330].

⁷ «... ці техніки практично не помітні на слух і вельми органічно вписуються в романтичну (найбільше шуманівську) стихію» [296, с. 75]

характерна й для попередніх епох; вони присутні і в різних пластах барокової творчості, а особливо – у музиці романтиків⁸.

Роль текстології в сучасній науковій гуманітаристиці, зокрема – її основних напрямів з урахуванням використовуваної в текстологічних дослідженнях методики, об'ємно розкрито в праці «Текстология музыкальной науки» Т. Науменко [202]. Підсумувавши наслідки недостатньої розробленості теоретичних основ цієї галузі водночас із констатуванням особливої уваги вчених до істинного задуму композитора, дослідниця водночас відмежовується від герменевтичного підходу як вчення про тлумачення і розуміння текстів.

Інтегрування обох підходів видається виправданим з огляду на необхідність врахування в авторському задумі тих умов, які спонукали або впливали на реалізацію конкретного задуму. У випадку музичного портретування доцільність такого взаємозв'язку мотивується значною часткою віддалення від принципу очевидної «живописності» і натомість максимального занурення у стильові сфери образу, які істотно об'єктивують такого роду музичну рефлексію⁹. Адже текст фіксує

⁸ «“Фантазійність” різних стилів ... (барокова, «моцартівська», загальноромантична) ..., хоча фантазійність – споконвічно романтична (в широкому сенсі слова) властивість, до якої б епохи не належала музика, написана в цьому жанровому ключі. ... романтизм був не тільки напрямком мистецтва XIX століття, а й певним архетипом, що склав опозицію проявам іншого архетипу – класичного ... В Інтродукції з самого початку включаються інтонації романтичного характеру, за своїм колоритом подібні з лексикою Ц. Франка .., відмічені “вагнерівським” томлінням і “брамсівською” »пристрастю-волею. Можна почути “шопенівську” баладність і “шуманівською” експресію» [296, с. 76]

⁹ Натомість дещо інший з естетичного і філософсько-культурологічного огляду сенс присутній в образотворчих портретах: «У випадку портрета загальна сутнісна концепція живопису постає лише загостреною. Кожен твір живопису – це приріст буття і підлягає сутнісному визначенню як репрезентація, як становлення уявлення. В особливому випадку портрета ця репрезентація отримує особистісний сенс, оскільки тут репрезентативно представляється індивідуальність ... портрет по необхідності показує ідеалізацію, яка може відділятися від репрезентованої нескінченно тонкими градаціями відмінності. Така ідеалізація нічого не змінює в тому, що на портреті представлено індивід, а не тип, в якому б сильному ступені індивідуальність, з якої портрет писався, не була звільнена в

очевидні і приховані пласти творчого феномену, який володіє власною мовою і тому зумовлює принаймні необхідність розуміння її конструктів, психологічних ланцюгів та пластів. Таке розуміння відноситься до Х.-Г. Гадамера, який вказував: «Якщо виходити з того, що твір мистецтва не слід розуміти з позицій “естетичної свідомості”, то ряд явищ, що займають в естетиці Нового часу маргінальну позицію, втрачає свою проблематичність; при цьому вони навіть просуюються до центру “естетичної” постановки питання, якщо вона не звужена штучно. Я маю на увазі такі феномени, як портрет, вірші-посвячення або навіть натяк ... Естетичні поняття портрета, віршованої посвяти, натяку, зрозуміло, самі утворені з позицій естетичної свідомості. Загальна... для цих феноменів полягає в тому, що для естетичної свідомості вони мають оказіональний характер. Оказіональність означає, що значення, змістовно виростаючи з нагоди, з приводу якої воно мислилося, містить більше, ніж без цього випадку» [61, с. 191]¹⁰.

У зв'язку із цим актуалізувалася потреба врахувати важливі методологічні корективи і щодо застосування апарату *музичного мислення*, як комплексної синкретичної категорії, оскільки при вивченні зразків портретування виявляються важливими не тільки стилістичні властивості музичного тексту, а й механізми охоплення першообразу у цілісності візуального, культурного і стильового втілень та формування на цій основі музичного образу. Підказкою для цього слугувало твердження Л. Шаймухаметової про те, що «категорії художнього мислення, в тому числі всі перераховані вище категорії музичної поетики, включаючи музичний образ, на відміну від форми, фактично не визнаються

зображенні від всього випадкового і часткового на користь істотних рис свого адекватного представлення» [61, с. 195].

¹⁰ Такий підхід спирається і на методологію, випрацювану М. Бахтіним і Р. Бартом та іншими представниками семіотичного напрямку.

структурними категоріями і відносяться до області ідеального як не підлеглого текстовому аналізу. Ця позиція також зміцнює вузькограматичну орієнтацію в дослідженнях зв'язку ідеальної та матеріальної складових тексту» [356, с. 32].

Одну з найважливіших складових теоретичної бази створили музикознавчі праці з проблем **музичного портрету** (І. Вежневєць [54-56], Н. Гірявенко [72], М. Друскін [89], Л. Казанцева [107-110], В. Кудряшова [154], С. Мартиросян [182], В. Медушевський [184], В. Немковська [207-208], І. Ухова [316-317], Б. Шевчук [361], Л. Юньцзе [381-387]), а також – **автопортрету**, як його різновиду (В. Немковська [205-206], Л. Родіонова [242], М. Романець [244-246], К. Чепеленко [342-345])¹¹. Дотичними і важливими з огляду на осмислення *психологічних механізмів* цього мистецтва в музичній творчості з точки зору особистості композитора стали дослідження та інтерв'ю А. Амрахової [8], Р. Варнави [48], І. Вежневєць [54-56], Л. Кияновської [118-120], О. Комарницької [122], Т. Краснікової [146], Н. Лазаревої [160], В. Немковської [205-208], Г. Рубахіної [247], Л. Юньцзе [382,385-387]. Було враховано концептуальні аспекти з проблеми втілення окремих типів портретів *реальних та фантастично-казкових персонажів* (А. Кадочникова [104], Д. Казакова [105-106], О. Панова [222], Ю. Попова [232], Н. Провозіна [236], О. Сташевський [291-292]. Врешті, оскільки зразки музичного портрету розглядаються з ракурсу його сучасних функцій, що сформовані у плинні «європейської культури нового часу з її представленням про цінність індивідуального в людині, про те, що ідеальне не протиставляється індивідуальному, а реалізується через нього і в ньому» [171, с. 349.],

¹¹ Важливим історико-естетичним опертям для осмислення особливостей жанру є праці, присвячені виокремленню феномену та його історико-стильовому розвитку у візуальних мистецтвах (М. Андронікова [9-10], М. Андронов [12], Г. Васільєва-Шляпіна Г. [49], О. Габричевський [60], Л. Зінгер [97], О. Кандауров [112], С. Крузе [151], А. Ляшко [176], М. Штолько [371] та ін.).

виникла необхідність вивчення аспектів диференціювання типових для музикознавства термінів, що застосовуються до позначення «зображуваного». До них належить *герой* (Р. Байкієва [22], М. Бахтін [25-26], А. Новицька [211], М. Сидорова [270]) і *персонаж* [225]. Окремі позиції в теоретичній базі обіймають дослідження, котрі присвячені проблемі *автора* і образу автора Р. Барт [24], М. Бахтін [25-27], Д. Благой [32], Н. Герасимова-Персидська [71], Л. Казанцева [110], І. Карпов [115], І. Коновалова [125-135], О. Садовникова [252], О. Самойленко [253], О. Семенов [260], К. Чепеленко [342-345], М. Фуко [325-326]); особистості і образу *композитора* (І. Драч [88], І. Коновалова [125-126]), диференційованого на основі праць з теорії *музичного образу* (О. Донская [87], А. Муха [197], О. Опанасюк [219], Н. Очеретовська [220], О. Садовникова [252], М. Шамахан [357], С. Шип [364]). Так чи інакше їх положення конкретизувалися у ході безпосереднього вивчення обраних зразків, особливо – **семантичного аналізу**, що базується на попередньо створеному описі та вивченні механізму утворення «загальнозначимих інтонацій» [355, с. 32]. При його застосуванні до конкретних творів у дисертації за основу прийняте пояснення Л. Шаймухаметової щодо підходу до музичної мови, яке поширюється на музичний текст. Йдеться про наявність стійких смислових структур – інтонаційних зворотів із закріпленими значеннями (лексем, семантичних фігур), які утворюють «інтонаційну лексику, котра репрезентує предметний світ і образи мистецтва» [355, с. 33] і які «набувають статусу мігруючих інтонаційних формул, що кочують з тексту в текст в музиці різних жанрів і зберігають вихідні значення. В процесі міграції формули можуть набувати і нові значення, трансформуючись в контексті композиторських творів різних епох і стилів. Прямі предметно-образні (позатекстові) і переносні художні (первинні і вторинні) значення мігруючих інтонаційних формул і їх взаємодії в контексті музичного твору визначають зв'язок теми з музичним

образом» [355, с. 33]. Отже, такі інтонаційні формули можуть виявляти цілком «образотворче» призначення при створенні музичного портрету у всіх його різновидах.

Наприклад, саме в такому спрямуванні були враховані положення праць з питань функціонування специфічних музичних кодів-монограм в музичній творчості, до яких належать дослідження В. Андронік [11], І. Васірук [51], Р. Потапкіної [234], І. Сніткової [282], О. Сурмінової [301-303], О. Юферової [389]. Одним з найбільш докладних досліджень названого напрямку є дисертація О. Юферової «Монограма в музичному мистецтві XVII–XX століть» (2006) [388]. В цій праці проблему розкрито в історико-естетичному та світоглядно-культурному аспектах. Феномену монограми як поняттю, його семантиці щодо образності та в контексті програмності сучасної поліфонічної творчості присвячено статтю І. Васірук «Монограми-шифри в фугах вітчизняних композиторів останньої третини XX століття» [51]. Окрему групу представляють розвідки і судження з інтерв'ю чи епістолярію щодо семантики тем-монограм, які належать М. Равелю, А. Бергу, А. Шенбергу, А. Шнітке, Е. Денисову, В. Тарнопольському та ін. Монограми, як впізнавані і чітко виокремлювані символи, в музичному матеріалі вивчала в дисертації «Ономафонія як феномен имени собственного в музыке второй половины XX – начала XXI столетий» О. Сурмінова¹². Висновок дослідниці про те, що монограми є ономафонічними формулами¹³ з індивідуалізованою

¹² Вчена розглядає позамузичний сенс музичної емблеми з позиції категорій «філософія імені», «імені-символу», «імені - мистецького простору», «діалогу культур», співвідношення інтуїтивного та раціонального в мистецтві постмодернізму. Вона заторкує проблему крізь призму філософії мудреців Сходу, божественної ономатології ім'яслав'я, деконструкції Ж. Дерріди. Дослідниця приходить до підсумку, що «ономафонічна формула – це і езотерична лексема, і риторична фігура, і символ персоніфікації; ономафонія виступає як іміджевий знак, як форма репрезентації образу, ідеї, концепції; нарешті, монограма у статусі конструктивного елементу планує структурне ціле в музичному тексті» [302].

¹³ «... ономафонічна формула – це і езотерична лексема, і риторична фігура, і символ

формульністю, дозволяє класифікувати їх як важливі елементи-символи портретування. Адже «у просторі мистецтва діє проста закономірність: скільки імен – стільки “іменних” музичних формул. Шаблон монограми кожен із авторів формує по-своєму, шляхом селекції букв імені, що підсилює їх прихований смисл ... Монограма виступає як спосіб композитора зафіксувати себе в творі, а значить є певним кодом митця. При цьому вона не тільки уособлює особистість певного композитора, і «заміщає» його та епоху, яку він представляє, але й стає структурно-інтонаційною формулою з певними мовними характеристиками (інтонаційність, метроритм, гармонія, фактура і т.п.)» [302]. У нашому ж випадку різні вияви такого «подвійного кодування»¹⁴ у монограмах розглядаються з позицій ідентифікації митця або обраного ним для портретування образу. Ігровий принцип¹⁵ у основі природи власної творчості є важливою аналогією візуально асоційованих семантичних ракурсів портретування: М. Михайлов на підставі автопортретів-ребусів¹⁶ з

персоніфікації; ономафонія виступає як іміджевий знак, як форма репрезентації образу, ідеї, концепції; нарешті, монограма у статусі конструктивного елементу планує структурне ціле в музичному тексті» [302].

¹⁴ І це поняття також потребує пояснень щодо застосування у конкретному контексті. Термін був запропонований архітектором Ч. О. Дженксом (Charles Alexander Jencks) щодо одночасного застосування інтелектуальної іронії та метанаративного звертання у постмодерній архітектурі. Важливим у його баченні одночасного існування принаймні двох рівнів мистецького твору (реципієнтів, чия увага спрямована до його специфічних значень і характеристик, та тих, хто сприймає його через традиційні цінності способу життя). Такі приховані «високі коди» у музичному портреті співіснують з більш чи менш загальнодоступним стилістичним змістом, а отже увага до кожного з них зумовлена рівнем зацікавленості та фаховості сприймаючої сторони.

¹⁵ Осмислення *ігрових* засад творчості відбувалося на основі праць таких вчених, як Ж. Дерріда [85], І. Льїн [101], І. Коханик [143], В. Кудряшова [154], Н. Маньковська [180], М. Михайлов [188], Т. Хайновська [327]. Й. Хейзінга [331].

¹⁶ Серед аналізів таких особливих випадків композиторської роботи виокремлюється дослідження Г. Рождественським криптографічного автопортрета-ребуса англійського композитора Едуарда Елгара в його оркестрових варіаціях «Загадка» [243]. З докладним аналізом автобіографічного, асоціативного, символічного, психологічного і творчого контексту підходить до розкодування цього ж твору Патрік Тьорнер [410].

монограмами-сигнатурами навіть застосував поняття «абстрактно-висотних схема» [188, с. 135]¹⁷.

Отже, така розгорнута теоретична основа покликана з'ясувати особливості пізнаваного музичного образу як портрету в сукупності очевидних і прихованих текстових рівнів музичного опусу за врахування безпосередніх контекстуальних й історико-стильових, а також міждисциплінарних ракурсів.

Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід до відтворення образу композитора в музичному опусі, що охоплює наступні методи:

- *аналітичний* – при вивченні наукової літератури і музичних творів;
- *ретроспективний* та *структурний* – при аналізі естетико-світоглядних та стильових особливостей у трактуванні музичних портретів;
- *історико-компаративний* – для порівняння трактування підходів до музичного портрету та засобів інтерпретації наявних у них образів;
- *культурологічний* і *біографічний* – для конкретизації композиторських мотивацій звернення до жанру портрету та окреслення еволюційності у втіленні певного образу (зокрема,

¹⁷ Так, з огляду на значну кількість звертань до з монограми ВАСН у творах митців різних композиторських шкіл і генерацій, відбулося ознайомлення з каталогами в дослідженнях У. Прінца [406]. Цій тематиці зокрема присвячено працю Я. Гіршмана «В-А-С-Н. Нарис музичних посвят Й. С. Баху з його символічною звуковою монограмою» [73], де автор аналізує творчість низки європейських та російських композиторів різних епох, котрі зверталися до сигнатури-монограми: Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, М. Римського-Корсакова, М. Рegera, А. Русселя, Ф. Маліп'єро, А. Казелли, Ф. Пуленка, А. Онеггера, Е. Сухоня, О. Шімека, А. Пярта, А. Шнітке, М. Сокола, А. Мильнікова. М. Воїнова досліджує символіку теми-сигнатури Й. С. Баха в органній музиці ХХ століття крізь призму сучасного композиторського арсеналу, окреслюючи поняття “літерофонія” [59]. Інтерес до цієї проблематики демонструють і присвячені монограмі В-А-С-Н праці німецьких (М. Бойда [396], Е. Бергеля [393] і американських (Ш. В. Робінсона [407], Ч. Сейонг [403]) музикознавців.

композитора), як об'єкту музичної творчості в контексті стилю певної епохи;

- *системний і жанровий*– для вивчення семантичного поля певного твору, як цілісного тексту і об'єктивованого мисленням композитора феномену, у єдності його змісту і стилістичних засобів, типологічних ознак інтонаційної організації;
- метод *текстологічного аналізу* конкретних музичних опусів для розкриття їх різносторонніх культурно-історичних та стилістичних особливостей, а також специфіки авторської рефлексії щодо семантики створюваних образів відповідно до стилів різних епох.

Методологічно визначальними також стали наступні фундаментальні підходи:

- *історико-типологічний*, який застосовувався для упорядкування обраних творів як репрезентантів жанру музичного портрету на основі властивих їм істотних, насамперед, семантичних і функційних ознак серед масиву інших явищ, співвіднесення їх з іншими подібними (передусім, за назвами) творами в історії музичної культури
- *функціональний* підхід, залучений для конкретизації смислового поля та контекстуальних особливостей обраних творів, опертий на розуміння музичного мистецтва як інтегрованої системи і зумовлений усвідомленням взаємозв'язку її елементів (зокрема – жанрів, стилістичних деталей тощо) у певних варіативних цілісностях¹⁸.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що у роботі вперше:

¹⁸ З'ясування мистецької функціональності твору в певному контексті – це дієвий спосіб виявлення складної системи динамічних значень музичного портрету не тільки як феномена певної культури, а й самого музичного мистецтва в апелюванні до естетичних, історичних, сакральних, побутових та інших його сфер.

- розроблено комплексну теоретичну основу як методологічний базис вивчення музичного портретування;
- здійснено аналіз відмінностей індивідуального стилю та семантичного поля образу композитора у музичному портреті в межах європейської інструментальної традиції;
- систематизовано методи формування персоніфікованої семантики на відміну від символної системи маркування образу композитора в музичному портреті;
- досліджено мотивацію цитування і самоцитування;
- розкрито вплив культурологічного контексту та певних історико-стильових традицій на засоби різних видів портретування.

Також в дисертації уточнено:

- музикознавчі поняття, котрі доцільні для диференціювання текстологічного вивчення зразків музичного портрету;
- методика семантичного аналізу співвідносно до предмету дослідження.

Науково-практичне значення дисертації в можливості використання його матеріалів в курсах історії світової музики, української музики, музичної психології, музичної соціології, а також в контексті репетиційних занять у передконцертний період. Основні положення і висновки дисертації можуть бути використані для подальших досліджень жанрово-стильової еволюції, методологічного збагачення жанрової теорії.

Особистий внесок здобувача: Здійснено комплексний розгляд методів зображення пізнаваного образу конкретного музиканта-творця (персоніфікованого носія абсолютного творчого зачину) у музичному творі у двох версіях – інтровертній (сповідь, самоаналіз, самоідентифікація, маска, шарж) та репрезентативній (іміджевий, стильовий, символний, пародійний тощо). Класифіковано та систематизовано типологію портретних музичних композицій з позиції типізації та індивідуалізації

ознак. Портретування трактоване не лише з позицій відтворення розкриття духовного світу зображуваного композитора, його позицій, переконань, творчих засад, але й як носія іманентних естетичних цінностей епохи, зовнішнього вигляду, дружнього гумористичного пародіювання моделі. До засобів портретних характеристик залучено узагальнення через стилізацію, жанрову модель, цитування, семантично-специфічний комплекс виразовості, сигнатуру, чим формується комплексна характеристика ідентифікованої творчої постаті.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації обговорювались на засіданні кафедри методики музичного виховання і диригування Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника. Висновки і результати дослідження висвітлювались у виступах на наступних конференціях: звітні наукові конференції викладачів, докторантів, аспірантів за 2016-2020 роки; науково-практична конференція «Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки», Івано–Франківськ (2016, 2019); звітна наукова веб-конференція викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2019 рік ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано – Франківськ; Друга міжнародна науково-практична конференція «Innovative development of science and education», Афіни, 2020; Шоста міжнародна науково-практична конференція «Science, society, education: topical issues and development prospects», Харків, 2020; Дев'ята Міжнародна науково-практична конференція «Scientific achievements of modern society». Ліверпуль, 2020; Одинадцята Міжнародна науково-практична конференція «Modern science: problems and innovations», Стокгольм, 2020; Міжнародна науково-практична конференція «Instruments and instrumental music Historical development and performance practice», Люблін (Польща), 2021; Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта в Україні: проблеми та інновації», Житомир, 2021.

Публікації. Основні положення дисертації відображені у **11** одноосібних публікаціях, із них: **3** – у спеціалізованих фахових, затверджених МОН України; **1** – в міжнародному фаховому; **7** – в інших виданнях.

Структура роботи: Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг дисертації – 246 сторінок, об’єм основного тексту – 166 сторінок.

РОЗДІЛ 1. МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ БАЗИС ДОСЛІДЖЕННЯ ПОРТРЕТУ В МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

1.1. «Музичний портрет» як предмет мистецтвознавчих досліджень: понятійні та жанрові сенси

Вивчення образів, котрі засновані на принципах портретності, в наш час вже є достатньо розробленою сферою мистецтвознавства, зокрема – музикознавства. При цьому їх істотною проблемою є формування відповідного термінологічного апарату та аналітичних підходів, що і на сучасному етапі тільки виходить за межі описовості та метафоричності. Важливою частиною методологічної бази цього процесу складають напрацювання в галузі зіставлення музики і вербальної мови, хоча й тут «нетрадиційним, як і раніше, вважається тільки поширення цієї аналогії на семантичний рівень. Водночас, аналогія виявилася вельми перспективною: музикознавство встигло розробити на її основі не тільки вузькоспеціальні ... і «специфічні» методи (наприклад, цілісний аналіз), а й вирішити ряд серйозних проблем в області синтаксису, а згодом і музичної семантики» [355, с. 34]. Відтак врахування першості візуальних мистецтв зумовлює те, що необхідним компонентом присвячених портрету музикознавчих праць є апелювання до образотворчої складової, а тому – до відповідної літератури. З цієї галузі були залучені як загальні огляди (наприклад, «От прототипа к образу: к проблеме портрета в литературе и кино» [9] і «Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма» М. Андронікової [10]), в яких висвітлюється динаміка розвитку жанру в різних мистецтвах, так і підходи до його типологічних характеристик. Зокрема, ця тема постає у динаміці розвитку в працях «Портрет как проблема изображения» і «Морфология искусства» [60] О. Габричевського, «Портрет – изображение человека» А. Бабажанова [21] тощо.

Безпосередні звернення до проблеми портрета в музичному мистецтві є численними і різноаспектними. Наприклад, терміном достатньо часто послуговуються при створенні вербальних характеристик творчості (популярна серія «Творчі портрети українських композиторів») чи інтерв'ю з музикантами (Подгайц Е. Портрет композитора» [228] і «Портрет композитора, написаний в жанре интервью в 7 частях без пролога и эпилога, но с эпитафией, который оказался в конце» А. Амрахової [8], «Николай Сидельников: Портрет в лицах» О. Комарницької [122] та інші. Їх висвітлено у статтях («О некоторых особенностях жанра музыкального портрета» [385] та дисертації («Жанр портрета в живописи, литературе и музыке: компаративный подход» [382] і «Музыкальный портрет в контексте становления портретного жанра в изобразительном искусстве и литературе» [384], статті «Портрет Александра Бородина в изобразительном искусстве и музыке» Н. Провозіної [236].

Однією з перших робіт, у якій було здійснено виокремлення відповідних явищ і сформульовано типологічні ознаки «портрету-емоції», «портрету-характеру», «портрету-життєпису» і «автопортрету», був монографічний огляд «Музыкальный портрет» Л. Казанцевої [110]. Як основну рису, визнаючи кількісну масштабність портретів-алегорій, дослідниця виокремила зображення конкретної людини: «художній образ, міцно пов'язаний з реальністю, що створюється на основі життєвих реалій; а не художнього вимислу. Стало бути, портрету властива документальність. Цим портрет відрізняється від інших художніх втілень людини» [110, с. 7]. «Прокладаючи» шлях до визначення музичної специфіки, Л. Казанцева вказує на змінність (вже в образотворчих вимірах) дистанції між прототипом і його зображенням [110, с. 9], а також вагомість рис «... індивідуальної особистості, незалежно від Того, існує (існував) він в реальному житті чи ні. У цьому сенсі музичний портрет втілює індивідуальну особистість як цілком конкретну» [110, с. 10]. Остаточне

визначення жанру набуло у цій праці такого формулювання: «Музичним портретом можна вважати музично-художній образ конкретної особистості, як реально існуючої (і тієї, що існувала), так і вигаданої, що стала центральною темою твору або його великої відносно самостійної частини» [110, с. 11]. Кількома десятиліттями згодом це ж положення використав і деталізував у аспекті функційності Лі Юньцзе: «Музичним портретом називають закінчений музичний твір (або його самостійну частину), основною темою якого є зображення людини. Героя музичного портрета відрізняє характерність зовнішнього вигляду (жестів, манери рухатися, тембру голосу), індивідуальність внутрішнього світу, соціальних, національних, історичних ознак. Втілення цих якостей особистості музичними засобами є головною метою музичного портрета. Портрет відноситься до області програмної музики, так як без позамузичних орієнтирів його оригінал не може бути встановлений» [384, с. 4]¹⁹. Використовуючи класифікацію А. Денисова, жанр портрету належить до конвенціонального пласту, що пов'язує музику з позатекстовою реальністю.

Ці базові формулювання окреслюють досить широке проблемне коло, у межах якого відбувалося як поглиблене дослідження вже визначених властивостей, так і відкриття нових ракурсів. Загалом чисельність статей і окремих монографічних оглядів за участю цього терміну дозволяє виокремлювати їх як окремий напрям музикознавства з власним, достатньо диференційованим розгалуженням відповідно до інтересів аналітика. Так, спостерігається і тенденція до активізації в жанрології мистецтвознавчого «портрету» методологій з психології («Штрихи до психологічного портрету композитора (на прикладі Миколи Колесси)» [120] і

¹⁹ Апробування такого визначення, а також інших важливих спостережень відбулося у кількох статтях дослідника, зокрема – «Музыкальный портрет – характеристика жанра» [383] і «О некоторых особенностях жанра музыкального портрета» [385].

«Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю» [119] Л. Кияновської; дисертація «Психологічний портрет композитора як джерело пізнання “образу автора” (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського)» Р. Варнави [48] та навіть аналіз окремих феноменів з ракурсу гендерної психології («“Звучащие” портреты: гендерные исследования в искусствоведении» Л. Шкор [365]).

З’ясування типології музичних портретів із визначенням характерних прикмет основних різновидів на підставі розмежування зображуваної реальної особистості здійснено Ю. Василенко у статті «Портрети і автопортрети композиторів в музичній творчості» [50]. Як вказала у своїх працях (зокрема, у дисертації «Персонаж как категория музыкальной поэтики») В. Немковська, жанровий статус автопортрета в музичному мистецтві навіть на сучасному етапі потребує додаткових обґрунтувань у зв’язку з різним ступенем прояву персоніфікованості [207]. Цікаво, що фактично аналогічною є тема з іншим ключовим терміном – «герой» – у Р. Байкієвої («Герой как категория музыкальной поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара») [22].

Дотичним до цього напряму є виокремлення інших типів образів, зокрема – казкових²⁰ («Музыкальный портрет Бабы-Яги: классика и современность» А. Кадочникової і А. Цветкова [104]) та реальних («Портреты реально существовавших лиц в “Карнавале” Р. Шумана» [105] і «Портреты реально существовавших лиц в “Райке” М. П. Мусоргского» [106] Д. Казакової). За всієї різноманітності синтетичного змісту,

²⁰ «Вигадані персонажі зараховані до кола портретованих моделей свідомо. Жертвуючи документальною достовірністю, ... музика зосереджується на принципі втілення моделі. Критерієм музичного портрета слід вважати відтворення цілком конкретної людської особистості, будь вона за своїм походженням реальною людиною або Снігурочкою, Демоном, Тетяною Ларіною» [110 с. 96]. В українській музичній літературі цей різновид представлено такими творами, як «Дід Мороз та Снігуронька» для скрипки Наума Лапинського, «Лісове чудовисько» з сюїти «Лісові картини» для скрипки і фортепіано Яна Фрейдліна.

основною залишається запропонована Л. Казанцевою типологія за характером зображення, що підтверджує її засадниче значення у дисертації Л. Юньце (портрет-емоція, портрет-характер и портрет-біографію/автобіографію). Втім, у цій роботі здійснено уточнення щодо диференціації портретів за кількістю зображуваних образів (одиначні, парні, групові). Приваблювали музикознавців і специфічні історико-стильові ракурси у жанровому змісті. Вони висвітлені у дисертації «Портрет героя в западноевропейской опере XVII-XVIII веков: проблемы формирования и эволюции» М. Сидорова [270], «Портрет в портрете: к вопросу о стилевом взаимодействии в сюите-парафразе первой половины XX века» В. Кудряшовой [154], «Портрет как форма отображения человека в европейской музыке XVIII – XX ст.» Лі Юньце [387], «Музичний портрет: огляд розвитку жанру у фортепіанному мистецтві та проблеми типології» Б. Шевчук [361].

Серед всього спектру існуючих музичних портретів саме інструментальна музика викликає найбільше зацікавлення, оскільки відсутність вербальних обмежень²¹ істотно звільнює фантазійну суб'єктивність композитора у його баченні прообразу²² і тим самим надає змогу формування цілком специфічної «аури». Така основа у історичному плинні посилення «самостійності» інструментального мистецтва спонукала

²¹ Цей об'єктивний факт не применшує значення і жанрово-стильової масштабності різноманітних вокальних, вокально-інструментальних та синтетичних сценічних жанрів у розвитку принципів портретності в музиці, тим більше, що кількість представлених в них портретів не поступається інструментальній сфері.

²² Для такої суб'єктивності є вагомі причини, джерела яких створені у живописі: «Хоча вказівку на прообраз закладено в самому творі, проте правильно називати його оказіональним, тому що сам портрет говорить не про те, хто зображений, а лише про те, що це певний індивід, а не тип (підкреслення моє. – І. С.). Про те, хто він такий, можна тільки «дізнатися», якщо зображений нам знайомий, і тільки знати, якщо про це говорить підпис або є додаткова інформація. ... Ця оказіональність ... належить до принципово значимого змісту “картини”. Це можна дізнатися тому, що портрет будь-кому постає портретом; що ж стосується типу зображення персонажа в фігурній композиції, то воно постає лише портретоподібним; це справедливо навіть в тому випадку, коли зображений невідомий» [61, с. 193].

до появи низки «портретних» творів у музичній літературі, що визнається дослідниками жанру. Так, Л. Юньце стисло окреслює етапи розвитку інструментального портрету відповідно до домінуючих стильових напрямів [384, с. 4–5]. Ним виокремлено: верджінально-клавесиністський (умовно) період XVII–XVIII століть, як початковий етап з формуванням основних типів музичного портрета (У. Бьорд, Дж. Булл, Дж. Фарнабі; К. Дакен, Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо), періоди Романтизму у зв'язку з властивою йому ідеєю мистецького синтезу (Ф. Ліст, М. Мусоргський, Р. Шуман, Е. Гріг) та від рубежу XIX–XX ст. (К. Дебюссі, М. Равель), – різноманітного у стильових засадах музичного портрету XX ст. [384, с. 5].

Показовим є те, що з часом простежується посилення уваги не тільки до музичного мистецтва у географічно значних ареалах, а й до творчості митців окремих країн («Жанр музикального портрета и его трактовка в современной белорусской музыке: (на примере творчества Г. Гореловой)» [316] і «О музыкальных портретах в современной белорусской музыке» [317] І. Ухової). Тому, навіть виокремлюється напрям, що базується на висвітленні звернення до жанру композиторами різних епох та національних шкіл. Це – «Володимир Рунчак. Сюїта № 1 для баяна “Портрети композиторів”» [292] і «Сюїта “Портрети композиторів” Володимира Рунчака, як приклад втілення полістилістики в сучасній баянній творчості» [291] О. Сташевського), «Жанр музикального портрета в творчестве Шумана» Лі Юньце [381], «Трагедийные и сатирические портреты в опере Д.Д. Шостаковича “Катерина Измайлова”» О. Покладової [231], «“Музичний портрет”, жанри *melodies* і *chanson* в камерно-вокальній творчості Франсіса Пуленка» [56] та дисертації «“Музичний портрет” як художня форма французької вокальної культури XX століття» [55] І. Вежневця і «Балет “Арлекинада” Риккардо Дриго: музыкальные портреты» О. Панової [222]. Окремі вчені, вийшовши за персонологічно-стильові межі, виявили доцільність вивчення

використання жанру в педагогічній і творчо-виконавській діяльності²³: («Жанр музикального портрета в фортепианном репертуарі» Н. Гірявенко і Л. Тимошенко [72]). Час від часу з'являються і розробки популяризуючого характеру, як, наприклад, «Лекція-беседа о музыке “музыкальный портрет”» С. Мартиросян [182].

1.1.1. Автопортрет: автофіксація / авторефлексія як аспекти мистецтвознавчого аналізу

Автопортрет в мистецтві у широкому сенсі є різновидом портрета – художньої фіксації пізнаваних рис конкретної особистості, в якому об'єкт (модель) і автор художнього твору є однією особою²⁴. Змістовно і мотивація, і мета можуть поставати дуже багатогранно: в цьому жанровому різновиді композитор може прагнути виявити певні аспекти свого світовідчуття, здійснити оцінку як власної особистості, так і творчості, акцентувати співвіднесення особистого і суспільного, продемонструвати сприйняття свого доробку на тлі мистецтва (чи конкретних процесів і явищ) свого часу (минулих часів), осмислити свою

²³ Зокрема, показовою тенденцією у виконавстві є проведення концертів-портретів, започаткованих у вітчизняній музичній культурі М. Крушельницькою як «фортепіанні портрети» українських композиторів.

²⁴ Автопортрет як твір живопису є портретом художника, виконаний здебільшого за допомогою одного або кількох дзеркал. Його історія у цьому мистецтві сягає античності (Фідій, скульптурний автопортрет датований бл. 430 року до н.е. в композиції «Битва амазонок» в Парфеноні) і захоплює середньовіччя (скульптор і архітектор Петр Парлерж, автопортрет в трифорії храму св. Віта в Празі (1374–1385). В епоху ренесансу художники часто вводили автопортрети в сюжети духовного і світського змісту (Д. Гірландайо у картині «Поклоніння волхвів» та фресці каплиці Торнабуоні у Флоренції, Боттічеллі на картині «Поклоніння волхвів» (1474–1475) так званого вівтаря Занобі у Форенції, Л. Сіньореллі у фресці «Проповідь і діяння Антихриста» (1500) з каплиці ді Сан Бріц, тощо. У мистецтві пізнього Відродження і маньєризму (XVI ст.) автопортрет став самостійним жанром, покликаним відобразити суспільне значення митця, його самоствердження, духовну незалежність. Ці аспекти відображають автопортрети Філіппіно Ліппі, Беноччо Гоццолі, Рафаеля Санті, Мікеланджело Буонаротті, Альбрехта Дюрера та інших живописців.

причетність до покоління, соціуму, нації, конкретної історичної події чи суспільного явища, обрати себе як модель для реалізації творчого пошуку чи експерименту, авторської саморефлексії і авторемінісценції творчості. Для реципієнта і дослідника автопортрет слугує і біографічним документом, і психологічним портретом, і свідомством атрибуції манери і стилю.

Втім, в інструментальній музичній творчості, зокрема – для клавішних, жанр автопортрету представлено значно меншою кількістю творів. Тому кількісно істотно меншою, є музикознавча література, присвячена автопортрету. Загальнометодологічною і теоретичною базою таких праць є дослідження принципів автопортретування і самих таких явищ в образотворчому та інших видах мистецтв (енциклопедичні резюмуючі статті «Автопортрет в системі жанров» Л. Зингер [97], «Из истории автопортрета: заметки художника» М. Андропова [12], «Автопортрет в поезії як форма самопізнання та самопрезентації: на матеріалі «Автопортрета» І. Жиленко» М. Штолько [371]). Вагомі нюанси виразових і стилістичних властивостей цього жанру запозичуються вченими з психології та культурології («Автопортретний жанр в мировом изобразительном искусстве» Г. Васильєвої-Шляпіної [49], дисертація «Автопортрет как феномен самосознания культуры» А. Ляшко [176].

Цим, відповідно, зумовлена потреба звернення до комплексного історико-культурологічного дослідження автопортрета в образотворчому мистецтві і однією із таких праць є власне дисертація А. Ляшко. З цієї точки зору осмислюються його специфічне місце і роль в художній культурі, розкривається своєрідність його історичної динаміки, а також спосіб моделювання автопортретом картини світу сучасної йому епохи. Застосування культурно-історичного аналізу дозволило дослідниці репрезентувати розвиток автопортрета як один з аспектів історичного розвитку художньої культури. На її думку автопортрет – це спосіб

презентації суб'єкта творчості, митця, пластичної фіксації його індивідуальності: «Художник виявляється тим центром зв'язку, в полі якого виникає неповторний художній образ, укладений в матеріальну оболонку твору мистецтва. Особистість, сформована соціальним середовищем і епохою, і одночасно, єдина в своєму роді, освоює культурну спадщину, вступає в різноманітні контакти з сучасної художньої дійсністю, ... а в підсумку втілює в цілісності твору нові знання про світ і людину, нове бачення, розуміння і тлумачення. Уявлення про соціально-побутовий статус, роль і місію митця в сучасному для нього суспільстві в автопортреті не віддільні від внутрішнього їх переживання майстром, його психологічного типу, перипетій творчого та особистого життя. Автопортрет розкривається як можливість включення в сферу внутрішнього діалогу художника з самим собою, проникнення в таємний світ художницької індивідуальності: рефлексій, самооцінок, інтерпретацій власної долі» [176, с. 7]²⁵.

Автопортрет композитора в музичному мистецтві наділено власною специфікою філософсько-естетичної мотивації і особливостей виразового комплексу. Значну групу автопортретів формують образи композитора, котрі трактовані як самоідентифікація, результат самопізнання, як вислів

²⁵ Всі ці констатації підтверджують автопортрети, котрі виконані відповідно до засад ренесансної та барокової естетики. У той час виник принцип не просто вписування в сюжет картини образу художника, а автопортрети символічного характеру – такі, що представляють автора роботи в певній ролі, в масці, спеціальному образі (як, наприклад Мазаччо як один з апостолів на фресці «Святий Петро на кафедрі» з каплиці Бранкачі церкви Санта Марія дель Кармін у Флоренції, людиноподібна істота в «Саду земних насолод» Ієроніма Босха, автопортрет Мікеланджело Буонаротті в сцені страшного суду на стіні Сикстинської капели у вигляді знятої людської шкіри в руках св. Варфоломея (1506), фреска «Афінська школа» (1511) Рафаеля Санті, на стіні музею Апостольського палацу Ватикану, де автор окрім завуальованого власного автопортрету зобразив славетних сучасників у ролях античних філософів (Донато Браманте – Евклід або Архімед, Леонардо да Вінчі – Платон, а Мікеланджело – Геракліт), автопортрет у вигляді Бухса чи відрубаної голови в картині «Давид з головою Голіафа» (1610) Мікеланджело Мерізі де Караваджо, «Автопортрет у образі Христа» А. Дюрера, сімейний портрет з дружиною в роботі «Блудний син в таверні» Рембрандта (1635).

світовідчуття і життєвої позиції митця. Тому, закономірно, що істотним доповненням теоретичних положень вже у музикознавчій сфері слугують дослідження мистецької *ідентичності*, з яких було залучено «Music and Identities» С. Фріз [399], дисертації «Автопортрет как форма самопознания личности художника» С. Крузе [151], «Towards a critical understanding of music, emotion and selfidentity» [404], «В поисках музыкальной идентичности» Д. Ткачук [315] та дисертація «Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття» В. Степурка [293]. Про значення таких досліджень для музикознавчого осягнення проблеми свідчить висновок Л. Казанцевої про те, що в час появи перших музичних автопортретів таке визначення є дуже умовним, хоча «сам факт винесення власного імені в назву твору симптоматичний: він свідчить про пробудження самосвідомості автора. Вельми істотно і те, що процес зародження в знеособлено-колективному особистісного, того, що і становить суть портрета, починається з відчуття власного “Я”» [110, с. 70]. Це положення істотно поглиблює висновок І. Коновалової, що «... кристалізація поняття “композитор” екстраполює складний процес самодетермінації в європейській музичній культурі постаті музиканта-творця, – автора, ініціативного суб’єкта, народженого в добу Ренесансу в контексті становлення західноєвропейської музичної культури писемного типу» [126, с. 23]. Відтак можна висловити спостереження, що цей процес супроводжувався не тільки дистанціюванням композиторського «я» з оточуючими образами «інших», але й принаймні інтуїтивним осягненням себе як частини довколишнього контексту. Тому, як і у вище окреслених випадках класифікації портретів, виникають і нагальні уточнення. Наприклад, прийнятними виявилися не всі сутнісні класифікаційні композиційні характеристики автопортрету, здійснені у дослідженні Г. Ляшко. Так, перший («чиста» портретна форма, коли зображується лише обличчя митця (плечові та погрудні зображення))

і другий (автопортрет-картина – однофігурна композиція з розробленою сюжетною основою, що презентує постать митця у взаємодії з природою, світом речей) визначення в її класифікації щодо музичних творів переважно «зливаються» в одне. Натомість наступне визначення – «автопортрет у сюжетній картині – зображення автора в історичному, багатофігурному творі, де митець не просто присутній або діючий персонаж, а ключова фігура задуму [176, с. 58–59]» – набуває особливого значення у багаточастинних, в тому числі – циклічних, композиціях. З огляду на аспекти саморефлексії цією ж вченою було запропоновано додаткові критерії класифікації: 1. автопортрет-самоспоглядання; 2. автопортрет-самовираження (який потребує діалогу з адресатом художнього твору); 3. автопортрет-самоопис (якому притаманна автобіографічність, ностальгічність, власна постать на тлі його часу чи епохи); 4. автопортрет-сповідь (в якому присутній діалог зі своїм абсолютним Я, сповідь, покаяність); 5. автопортрет-тематичний малюнок, авторська іпостась у персоніфікації заданого сюжету [176, с. 74–74].

Тематична градація досліджень автопортретів в основному відповідає напрямам вивчення портретів. Спеціальне дослідження музичного автопортрету (в міжвидовому сенсі) було здійснено С. Крузе [151], співвіднесення портрету і автопортрету – В. Кудряшовою [154]. Типологічні якості таких явищ висвітлено в оглядово-аналітичних працях («Жанр автопортрета в музиці ХХ века» В. Немковської [206], «Портрети і автопортрети композиторів в музичній творчості» Ю. Василенка [50], «Музыкальный автопортрет как уникальное явление художественной практики ХХ века» М. Романець [246], «Музыкальный автопортрет» Л. Родіонової [242]. Важливо, що вже на початковому етапі вивчення таких явищ було зроблено висновок про те, що «істинне значення музичного автопортрета проте зовсім не зводиться до поодинокого епізодичного експериментування, він активно включається в життя різних жанрів,

перетворює їх, збагачує їх, відкриваючи небачені до пори до часу їх можливості. Завдяки йому в піднесено-абстрактну бахівську фугу вривається “жива людина”, в традиційній для симфонії концепції “людини взагалі” уточнюються риси конкретної особистості (симфонії Берліоза, П'ята симфонія В. Сильвестрова)...» [110, с. 89].

Однією з перших спроб порівняльного аналізу творчих постатей в історії української музики є дослідження Р. Варнави «Психологічний портрет композитора як джерело пізнання “образу автора” (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського)» [48]. За основу тут взято широкий спектр підходів до аналізу процесів психології творчості і їх проекцію на індивідуальний композиторський стиль. Подібним методом було реалізоване порівняння стилістики доробку митців доби зрілого романтизму у праці Г. Галя («Брамс. Вагнер. Верді. Три майстри – три світи») [63]. Цінним надбанням досліджень цього напрямку є спостереження за явищами самоідентифікації і самоінтерпретації, реального і уявного композиторського «я», яке зокрема знаходить віддзеркалення і в творах з маркованою присутністю автора.

Внаслідок поглиблення й урізноманітнення аналітичних підходів²⁶ виникає потреба виокремлення одного чинника для детального розгляду як, наприклад, вивчення виокремлення автопортрету як жанрової підгрупи на основі його поетики («Автопортрет как исповедальный жанр» О. Кандаурова [112]). Найчисленнішими ж є матеріали щодо стильових характеристик творчості окремих композиторів («Штрих до автопортрету

²⁶ У площині перетину музикознавства та психології творчості знаходиться такий важливий чинник сублимації авторської особистості, мистецької (й композиторської зокрема) самоідентифікації, як *автобіографічність*. Цю заторкують численні дослідники в контексті іманентних характеристик творчості. Прикладами екскурсу композиторським доробком, виведеним на рівень цільового творчого акту, можуть послужити «Життєпис» А. Шнітке (1982), «Автопортрет» Р. Щедрина (1984). На прикладі творчості конкретного митця тема автобіографічності з позицій постмодерного майстра розглядається у дослідженні Г. Рубахіної, присвяченому Є. Подгайцю [247].

(стилістичні ознаки еволюції творчості Ю. Я. Іщенка в контексті вітчизняного музичного мистецтва другої половини ХХ ст.)» О. Зав'ялової [93], «Штрихи к “автопортрету” Р. Щедрина в духе *nommage*» Т. Краснікової [146], «Автобиографические концерты Е. Подгайца» Г. Рубахіної [247], «Р. К. Щедрин: «Автопортрет» художника в зрелости» В. Немковської [205], «“Автопортрет” Р. Щедрина в контексте смежных видов искусств» М. Романець [245], «Автопортрет в творчестве Д. Шостаковича» Н. Лазаревої [160]. Кілька ґрунтовних праць, котрі засновані на психологічних моделях, («Авторефлексия как интенция композиторского музыковедения» [344], «Самоатрибутивные стратегии автора музыкального произведения» [345], «Автор музыкальный: стратегии автопрезентации» [343] «Автопортретирование как стратегия самоинтерпретации автора» [342] – належать К. Чепеленко. Різні аспекти неодмінної «присутності» композитора у його власних музичних творах, що показують існування в музичному мистецтві виявлених Ю. Лотманом моделей автокомунікації («Автокоммуникация: “Я” и “Другой” как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры)»), на матеріалі музичної творчості у працях «Автор в музыкальном содержании» Л. Казанцевої [109], «Образ автора в музыкальном произведении» [64] Г. Ганзбурга. Так, Г. Ганзбург вказує: «В історії музики відомі такі стильові системи, в яких певна комбінація звуків символізує особистість композитора і вводить її в структуру змісту творів. Зрозуміло, в складі твору фігурує не саме автор, а його образ, переданий в матеріалі даного виду мистецтва. Звуковий носій образу автора може створюватися мелодійними, ритмічними, гармонійними, фактурними, тембровими засобами. ... При включенні образу автора в структуру твору відбувається складна гра смислів одночасно в двох планах: змісту і форми, що вимагає спеціального аналітичного виявлення. Для музикознавців такі випадки настільки ж важливі і цікаві, наскільки для теоретиків живопису важливі

випадки виявлення автопортрета художника серед персонажів багатофігурної картини (що може кардинально змінити розуміння смислів)» [64, с. 191–192].

Істотним підґрунтям вивчення образу композитора в автопортретному музичному творі є положення праць П. Флоренського. Він вказував, що авторський образ може поставати у двох іпостасях – як першообраз, ейдос; як маска [323, с. 268]. А отже, автопортрет-маска є особливим різновидом авторської самоідентифікації, що має естетичний і психологічний виміри. Від попередніх він відрізняється позицією вуалювання істинної сутності образу чи його ідеалізації. Подібні позиції зустрічаємо й у міркуваннях японського письменника і мислителя Кобо Абе. Він звертає увагу на те, що роль маски дуже різнопланова, оскільки вона спроможна як приховати духовну сутність людини, виявити її підсвідомі складові, і навіть повністю її змінити: «Згідно з однією теорією, маска – це не просто заміник обличчя, а вияв сильного метафізичного прагнення прибрати вигляду, який був би кращим за теперішній» [1, с. 172].

Спрямованість на певний тип комунікації зумовлює і вибір творчих засобів. Так, наприклад, А. Ефрос зазначав існування 2 видів автопортретів: «В одних художник зайнятий своїм зовнішнім виглядом, в інших – своїм внутрішнім світом. Там – самовідображення; тут самопізнання. Один спокійно констатує, інший схвильовано сповідається» [цит. за 150]. Музичний автопортрет як складову портретного жанру в різних видах мистецтв висвітлює Лі Юньзце [383]. Цінним джерелом дослідження підстав *автобіографічності* і *автоінтерпретації* є праці самих композиторів як мемуарного плану, так і присвячені трактуванню власних творчих методів, а також монографії, створені на підставі інтерв'ю з митцями, їх епістолярій. Однією з таких є дослідження «Дьйордь Лігеті: Музика уяви» («György Ligeti: Music of the Imagination»). У цій книзі інтерв'юер і дослідник Ріхард Штайніц застосовує біографічний,

стилістичний та технічний аналіз, для відтворення еволюційних процесів інноваційної музики одного з найяскравіших авангардистів сучасності [408].

Однією з іпостасей авторефлексії у музичному творі вважається *автокомунікація* [226, с. 58] – мистецький вияв діалогічного характеру людської свідомості. Діалогічна форма самовиразу особистості реалізується через зіставлення позицій реального та ідеального «Я» (згідно визначення К. Хорні, – уяви творчої особи про власний образ в оцінці соціуму) [338, с. 91–93] або інтродекції (за ДеНора – власні уявлення про себе): «...функціонально автокомунікація в мистецтві може протікати як взаємодія реального і віртуального світів, що відбувається між сьогоденням і майбутнім (ідеальним, вічним часом) або теперішнім і минулим (у вигляді саморефлексії). Звідси формуються кілька різновидів внутрішнього монологу: монолог-роздум, монолог-саморефлексія, монолог-конфлікт» [190]. Натомість у працях Тіа ДеНора для визначення процесів у музичній творчості, які набувають «...значення для самоінтерпретації, артикуляції образу себе і адаптації різних емоційних станів, що стосуються власної особистості в соціальному житті» вживається поняття «естетична рефлексивність» [398, с. 32]. С. Фріз трактував категорію музичної ідентичності як змінну, мобільну, визначаючи її як «досвід процесу самостворення» («experience of this self-in-process») [399, с. 109], а також як «місце людини в театралізованій структурі відносин» [399, с. 125]).

1.2. Назва твору в музичному портретуванні як засіб формування «ефекту присутності»

Одним зі значних пластів звернення до портрету, у тому числі – індивідуального образу іншої особистості, є створення *ефекту*

присутності в музичному творі *іншого* (у тому числі – іншого композитора) крізь призму власної творчої позиції. Осмислення цієї верстви музичного мистецтва відбувалося під впливом різних праць, зокрема – філософів-класиків, які у період інтенсивного розвитку музичного портрету досліджували прояви і механізми самоусвідомлення особистості (Р. Декарт, Г. В. Лейбніц, Г. Фіхте²⁷, Г. В. Ф. Гегель, Ф. Шеллінг). Уже в той час виокремлюється співвіднесення особистості та її творчості²⁸. У різних аспектах до даної проблематики вже у минулому столітті зверталися М. Михайлов [188], Г. Рождественський [243], О. Кривцун [150]. Важливо те, що різні положення таких праць надають можливість поєднати сфери музичного портрету, зокрема – універсальної знаковості пізнаваних рис індивідуального творчого стилю і власний образ автора музичного опусу. Це поєднання зумовлює врахування засад *інтертекстуальності художнього тексту*, в контексті яких можливо розглядати потужну систему мистецьких кодів для ідентифікації образу композитора чи деталізації значень у музичному портреті пізнаваних рис композиторської творчості іншого митця. Такі спостереження щодо окремих зразків доцільно уточнювати на вже здійсненому вивченні значного матеріалу. Доцільність цього шляху підтверджується висновком Л. Шаймухаметової при дослідженні систем кодування опусів від Бароко до сучасності: «інтонаційна лексика перетворюється в особливу область знакових структур. Цьому сприяють: а) повторюваність інтонацій з закріпленим за ними колом стійких значень, б) повторюваність ситуацій їх вживання, в) здатність музичної пам'яті відтворювати зв'язок між інтонаційною структурою і ситуацією, г) наявність в системі сприйняття

²⁷ Насамперед у його працях “Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre” і “Grundriss des Eigentümlichen der Wissenschaftslehre” [320].

²⁸ «“Я” – абсолютне творче начало, яке є фундаментом всього сущого і самого себе як “Не Я”» (цит. за: [388]).

відповідних очікувань і реакцій» [355, с. 33]. Відповідно до таких узагальнень, портрет самого композитора у музичному творі, як і образ іншого композитора, може осмислюватися як своєрідний прочитуваний код, який полегшував комунікацію між автором твору та його реципієнтами. Продуктивними у цьому сенсі постають класичні дослідження Р. Якобсона зі створення єдиної моделі комунікаційних систем, як істотної складової культурологічних досліджень сучасності [402], а також Ю. Лотмана у галузі семіосфери [169].

Такі «коди» особливо важливі у випадках, коли автор музичного твору звертається до іншої авторської системи і відтворення семантики «цитованого» або стилізованого стилю. Тому в музичних творах-портретах, незалежно від приналежності до тієї чи іншої епохи, виявляється важливим характеристичний рівень музичного сприйняття, що спирається на певні сукупності інтонаційних і смислових закономірностей. Ці закономірності чітко простежуються і наділені інформативною конкретикою здебільшого у межах замкнених мистецьких систем (наприклад, окремих творів або циклів), а їх елементи (які зчитуються у музичному тексті як «знаки») набувають структуротворчих і семантичних функцій.

У цьому ракурсі – специфічного кодування музичного опусу – постають і питання узгодження назви і змісту. Очевидно, що питання музичного портретування у всіх його проявах зумовлено назвою твору, поза якою знакові якості жанру «портрет» заміщуються у інші стилістичні сфери: «заголовок ... не завжди прямо вказує на героя. Однак заголовок метонімічно і метафорично репрезентує дійсність героя, зображену в структурі музичного змісту» [22, с. 10]. Внаслідок такого розуміння назва музичної композиції набула статусу окремого предмету в статтях «Ім'я музичного твору як елемент його образно-смислового контексту (на прикладі опусу Юлії Гомельської "...гербарій...музика спогадів К. Зіпи

[98], «К проблеме названия музыкального произведения» [319] і дисертації «Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів)» [322]. Для дослідження портретування в музичному мистецтві вони містять значну кількість методологічних настанов. Зокрема, вказівка про те, що «як будь-яке ім'я, ім'я тексту вказує на щось більше, ніж представляється їм текст: в ньому закладена інформація про епоху, традиції, національну культуру» [319, с. 181], дозволяє обґрунтувати залучення відповідних ознак у комплексне вивчення портрету як певного феномену авторської творчості, стилю, традиції чи епохи. Це тим більше важливо, що кожна назва в сфері «музичного портрету» є виявом програмності: «Досить вимовити ... назву жанру, як ... виникає більш-менш відчутна і емоційно забарвлена його асоціативна аура» [199, с. 102]. Тому за врахування всього функційного різноманіття назв – номінативної, інформативної, комунікативної, композиційної тощо, а також розробленості їх типології (жанрові, ситуаційні, емоційно-психологічні, метафори) та уявлень про заголовний комплекс (ім'я автора, власне назва, епіграф, присвята, рік написання та ін.) саме цей комплекс «акумулює зміст твору і багато про що розповідає слухачеві, налаштовує його, програмує асоціації» [98, с. 84]. Таке твердження про ймовірність перетворення таких індивідуальних асоціацій у об'єктивне зчитування «портретних характеристик» образу базується на спостереженні Л. Шаймухаметової над взаємодією мігруючих інтонаційних формул у певному контексті, внаслідок якої «поєднуються смисли і народжується безліч нових (метафоричних) значень» [355, с. 33]. Враховуючи, що назви «портретних» музичних творів обмежують і конкретизують контекст, а також те, що за наявності таких формул суб'єктивність асоціацій істотно зменшується, «сміслові складові музичного тексту об'єктивно структурні» [355, с. 33] і формалізовані». За цілісності такого підходу *подвійне кодування* музичного портрету може

«піддаватися спеціальному семантичному аналізу і розшифрування згорнутої в знаки і сприйнятої людським інтелектом інформації» [355, с. 33].

Сам факт певного персоніфіковано визначеного імені (застосування терміну «портрет» – достатньо рідкісне) в назвах чи жанровому визначенні твору вказує на присутність «перших» та «других» планів у його музичному змісті: у цьому відбиваються не тільки суто музичні, а й літературні та, передусім, образотворчі іманентні властивості жанру. В. Холопова у праці «Теория музыкального содержания как наука» спеціально виокремлює у змісті (точніше – змістовно-семантичній тріаді категорій «ікон-індекс-символ» за Ч. Пірсом) образотворчу складову. Ця тріада важлива з огляду на неспеціальний зміст музичних творів загалом: «ікон – емоційна сторона музики, індекс – образотворча, символ – символічна. Звертає на себе увагу, що дана тріада понять ідентична ... тріаді неспеціального змісту – ідеї (символ), предметний світ (зображальність) і людські емоції, – лише взятої в зворотному логічному порядку [335, с. 12]. Певне уточнення щодо неспеціального змісту, а в контексті проблематики нашого дослідження – і обґрунтування адекватності терміну «портрет» щодо музичного твору, вчена надає у праці «Специальное и неспециальное музыкальное содержание», апелюючи до поняття «видимого світу» (*рос.* – «зримый мир»): «Предметный світ в музиці представлений не настільки повсюдно, як світ ідей. Головна причина полягає в тому, що музика не має здатність безпосередньо запам'ятовувати зримий світ. З іншого боку, предметом мистецтва стає все, що викликає людський інтерес. І оскільки 80–90% інформації людині дає саме зір, то видима дійсність виявляється представленою в музиці майже необмежено. Є одна важлива умова, яке обмежує приплив в музику зорової інформації, – це певні ідеї, погляди, смаки тієї чи іншої епохи²⁹. Чи

²⁹ Показовим щодо цього твердження, зокрема – значення безпосередньої контекстуальності та

не в кожний історичний період навколишній предметний світ представляється гідним уваги музичного мистецтва» [335, с. 17].

1.2.1. «Homage à ...» та «in memoriam»: ознаки семантичного узгодження з «портретом» у музикознавчому осмисленні

Серед таких ідей (констатуємо на основі попереднього твердження про комплексність заголовних атрибутів) достатньо потужним варіантом втілення змістовно-семантичної тріади категорій «ікон-індекс-символ» – різне формулюванням «посвят» («*homage à ...*» як данина поваги) у заголовку (за принципом *дедикації*) і апелювання них як до принципу в стилістиці. Вони істотно доповнюють жанровий спектр музичного портрету, а їх дослідження дозволяє з'ясувати не тільки стильові, а й поняттєві, семантичні, естетичні та інші аспекти³⁰.

Особливостями таких опусів є погляд на творчий процес «із середини», зіставлення принципів відмінностей творчих особистостей у засадах компонування, в шляхах досягнення творчого результату.

апелювання до стильових параметрів, є трактування портрету як вельми специфічного жанру Х.-Г. Гадамером. Представлені філософом понятійні інтерпретації дозволяють виокремити у візуальному жанрі значення вихідної ідеї та початкового образу: «Портрет повинен розумітися як портрет навіть в тому випадку, коли зв'язок з прообразом майже пригнічений власним образотворчим змістом картини. Це особливо чітко видно в тих картинах, які зовсім не є портретами, але тим не менше ... мають портретні риси. Вони також дають привід питати про пізнаваний в картині прообраз, який тим самим є чимось більшим, ніж просто модель, просто зникаюча схема» [61, с. 192].

³⁰ «Ліст — Шуман — Шопен, присвята творів як феномен спілкування через музику» О. Тебекіної [308]; кілька статей («Культура авторської присвяти в музичному мистецтві XIX століття (на матеріалі камерно-вокальної творчості М. Глінки та М. Мусоргського)» [34], «Авторська присвята як феномен музичної культури: художні функції та класифікація» [35]) та дисертація «Авторська присвята як феномен творчих біографій російських та українських композиторів XIX ст. (на прикладі камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики М. Глінки, М. Мусоргського, М. Лисенка)» [36] В. Бодіної-Дячок; «Знаки посвящения в первом послевоенном произведении Мориса Равеля “Гробница Куперена”» О. Моревой і А. Галіциної [191], «Музыкальные посвящения» в русской инструментальной музыке рубежа XIX–XX веков (к постановке вопроса) Н. Русановой [248] та ін.

Типовими для цього різновиду портретування є образи колег, створених внаслідок бажання виявити в таких більш чи менш масштабних полотнах глибинних і сутнісних основ їхньої творчої індивідуальності.

Дослідниця дедикації як складової музичного твору, В. Бодіна-Дячок, виокремлюючи формальні присвяти, стверджує: «Музична присвята – це авторський надпис, викладений у вигляді короткого вербального тексту, розміщеного біля заголовку, що вказує на прагнення композитора вшанувати своїм твором певну особу чи групу осіб; присвята є паратекстовим явищем (тобто належить до білятекстового оточення твору) та одним із способів включення твору в систему комунікації... Таким чином, в авторських присвятах функціонують механізми культурної пам'яті – такі, як накопичення та зберігання певної інформації» [36, с. 18–19]. До переліку їх комунікативних складових вона відносить: факт творчої біографії композитора; ім'я адресата (або адресатів), що виявляють коло спілкування композитора³¹; творчий задум; емоційний стан, який проектується на образність присвяченого твору. Іншими є творчі завдання композитора, коли посвята іншому митцеві має особистісний чи автобіографічний характер³². Комплексний огляд подібних творів у

³¹ Так, зустрічаються композиторські посвяти виконавцям, чий потенціал стає джерелом інспірації мистецького процесу. Так, наприклад, цикл «Шість п'єс» ор. 2 В. Ребікова є серією п'єс-дедикацій: 1. Вальс *Des-dur* (присвячений Ф. Альбано), 2. Етюд (В. Пухальському), 3. Танець одалісок (Б. Соколову), 4. Вальс *Es-dur* (Ф. Блуменфельду), 5. Східний танець (Д. Кондрацькому), 6. Характеристичний танець (К. Воскресенському).

³² Такий тип посвят притаманний численним зразкам камерної творчості О. Костіна. В його доробку зустрічаємо численні посвяти фортепіанних та вокальних циклів членам родини: «Темніщі степових курганів: Фрески для фортепіано» (Моєму синові Дмитру) (1978), «Хоровод: *Lento - Piu mosso*» (моїй невістоньці Ксюші присвячується), «Триптих: на тему В-С-G-D-A-H» (моєму любимому і дорогому онуку Богдану присвячується, у 2013 році здійснено редакцію для струнного оркестру), «Балетна сюїта: на тему D-A-Es-C-H-A» (моїй дорогій і улюбленій онучці Дашеньці присвячується), «Три етюд-картини» (моїй дорогій дружині Олені Орябинській присвячується), «Музичний портрет» (моїй доньці Олександрі присвячується), «Андрійкові каруселі» та «Андрійкові поробки» (моєму дорогому онуку Андрійку присвячується). Окрім посвят і сигнатур, композитор звертається також до процесу співтворчості: так, у творі «Дмитрикове сонце : Тема з варіаціями» основна тема *Andantino*: «Сонце»

найрізноманітніших інструментальних сферах представлено у статтях і дисертації Я. Олексіва³³, де образ такого митця реалізується через «ауру» його творчих здобутків, іноді навіть поза звиними моделями портретності.

Дотичну групу в теоретичній базі становлять дослідження, увага авторів яких спрямована до творів меморіального плану («**in memoriam**»)³⁴, які формують особливий тип інтертекстуальних зв'язків: «Метому-посилання є виявом інтермедіальної поетики творчої свідомості, що виходить за межі конкретного виду мистецтва у інтерсеміотичну зону проєкції креативних ідей, а також їх можна розглядати як своєрідну данину пошани митцям, внесок яких у розвиток культурно-мистецького процесу є непересічним» [145, с. 78].

Вивченню особливостей зразків цього пласту музичної творчості присвячено дисертацію «Меморіальность в отечественной музыке последней трети XX века: к исследованию феномена» Т. Андрущак [13], статті «Макроцикли “in memoriam” в українській камерно-інструментальній творчості кінця XX – початку XXI століття» А. Кравченко [145], «Памяти великого композитора (о Концерте для трех скрипок «Памяти Д. Д. Шостаковича» композитора Михаила Шуха)»

належить синові композитора Дмитрику [138, 15-24]. Близький митцеві світ дитинства продовжує посвята синові Євгену Станковичу-молодшому («Вечір на полонині») [138, 24-26]. Цей перелік наочно демонструє автобіографічний характер посвят, вагомість у творчому процесі особистісної позиції щодо їх адресатів, сприйняття їх самих як складової не лише близького композитору світу, але й самого мистецького тезаурусу.

³³ Дослідник оцінював такого роду явища з позицій типів програмності у проєкції на матеріалі української баянної сюїти [215].

³⁴ Наприклад, тільки у камерному доробку українських митців цей пласт представлено такими опусами, як «Партита на теми DesCH» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1982, Mediation, Canon, Illuzione, Memoria) В. Бібіка, «Глас 2 – некролог Дмитрию Шостаковичу» для бас-кларнета соло В. Сильвестрова (1994 р.), «Тиха музика пам'яті А. Шнітке» для віоли да гамба та віолончелі В. Ларчікова (1998), «Двієчно-трійочна» камерна симфонія № 1 пам'яті Бориса Лятошинського В. Рунчака, «Дефрагментація свідомості» (Присвята Володимирі Грабовському та Леоніду Грабовському) С. Крутикова, Концерт для трьох скрипок «Пам'яті Д. Д. Шостаковича» М. Шуха та ін.

Д. Шейніна [362].

Всі твори цієї категорії позначені «печаткою стилю» чи образу іншого композитора, тобто, по суті, є дотичними до жанру портрету: «В культурі останніх десятиріч ХХ століття меморіальна тенденція ... виявилася однією із домінуючих. Саме тому в музичному мистецтві актуалізується інтерес до одного із провідних жанрів пам'яті – жанру музики *in memoriam*, який не лише уособлює феномен пам'яті в культурі про події, традиції музичної творчості, певні історико-стильові періоди, окремі особистості, але і має високу духовно-етичну спрямованість (музичне звернення до близької людини, вчителя, духовного наставника)» [195]. З позиції авторської мотивації розглядала твори з присвятами у доробку українських митців першої половини ХХ століття І. Мринська, виокремивши із загального масиву твори-присвяти одному з визначних представників полисенкової генерації – Струнний квартет № 4 «Пам'яті М. Леонтовича» (1946) Дмитра Клебанова, Квартет-сюїту «Пам'яті М. Леонтовича» (1946) Аркадія Філіпенка та «Симфонічну поему пам'яті М. Леонтовича» (1949) Віталія Кирейка. Потрібно враховувати, що іноді музичний текст таких опусів істотно доповнюють вербальні елементи. Так, В. Бодіна-Дячок, розглядаючи випадки авторської присвяти в музичному мистецтві ХІХ століття на зразках творчості російських митців³⁵, сформулювала визначення і типологічну характеристику музичної присвяти як «авторського надпису, викладеного у вигляді короткого вербального тексту, розміщеного біля заголовку, що вказує на прагнення композитора вшанувати своїм твором певну особу чи групу осіб; присвята є паратекстовим явищем ... та одним із способів включення твору в систему комунікації... Таким чином, в авторських присвятах функціонують механізми культурної пам'яті – такі, як накопичення та

³⁵ Дослідниця виокремила формальні, статусні присвяти, особисті, дружні, подячні, присвяти-надписи і присвяти, у яких відбито сутність твору ще на етапі його задуму [36]

зберігання певної інформації» [36, с. 18–19]. До переліку комунікативних складових вона відносить: факт творчої біографії композитора; ім'я адресата (або адресатів), що дають можливість побачити коло спілкування композитора, його оточення; творчий задум; емоційний стан митця, який проектується на образність присвяченого твору. Та все ж найчисленнішими в світовій музичній практиці є посвяти, винесені у заголовок твору. Особливо цікавими для дослідження є взірці творчості, у яких принцип присвяти слугують способом розширення авторського композиторського стилю завдяки своєрідному духовному діалогу з визначними музичними особистостями. Таке звернення до образу композитора і рис його творіння постає органічною ознакою уособлення міжчасового та міжкультурного діалогу. Діалогічність виявляється на рівні світоглядних, концептуальних позицій, сюжетних колізій, комплексу засобів виразовості, техніки компонування і застосування в ній інтертекстуальних прийомів і засобів: (пародій і обробок, цитат і автоцитат, стильових та тематичних алюзій, навмисного і несвідомого запозичення).

1.3. Деякі семантичні аспекти стилістичних засобів «музичного портрету»

1.3.1. Цитування, алюзія і стилізація в семантичному полі портретування

Образ портретованого у музичному тексті маркується не лише програмою, автобіографічністю чи кодованим посланням. У величезному за обсягом пласті музичних творів, де таким образом є композитор, його присутність позначається цілим комплексом параметрів, які творять своєрідне семіотичне поле складових образу – цитат чи парафразування

його творів, алюзій на творчість знакових для нього чи даного твору митців чи їх окремих опусів, стилізації впізнаваних засобів виразовості, відтворення рис визначальних жанрів тощо.

Внаслідок того, що тексти музичних творів показують важливість у їх семантико-стилістичному полі інших прийомів позначення композиторського образу, доцільним було звернення до способів оперування запозиченим матеріалом та співвіднесення свого і стилізованого начал в межах художнього цілого. Відповідна теоретична база почала закладатись в музикознавстві в минулому столітті. Зокрема, проблематику *семантики музичної цитати* вивчали З. Лісса і Г. Груббер, Л. Крилова, Б. Сюта та ін. Після статті Л. Крилової «Функции цитаты в музыкальном тексте» [152], до цієї ж сфери звернувся А. Денисов, який окреслив загальну проблематику вивчення цього явища, виокремивши, зокрема, проблему досліджував співвідношення цитати з контекстом в музичному творі [82] і феномену «текст в тексті» [82]. С. Лаврова, вивчаючи випадки цитування у творчості сучасних композиторів, визначила специфіку цього явища як прояв комплементарності [158]. Форми функціонування автоцитати розглянув М. Романець [244]. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму розглядала О. Афоніна³⁶ [20] і О. Синельникова [274]. Наведемо тезу А. Денисова, котрий, виокремлюючи їх синхронну та діяхронну сторони, семантику та щільність цитування у різних авторів, констатує: «Під цитатою слід розуміти не просто фрагмент чужого тексту,

³⁶ Вчена врахувала, що музичне портретування передбачає «накладання» двох авторських систем, і визначила цей принцип як «подвійне кодування», підкресливши його значення у творчості другої половини ХХ ст.: «“Подвійне кодування” в мистецтві ... стає процесом встановлення семіотичних, семантичних, асоціативних, психологічних зв'язків між різними кодомовними системами. У переінакшених текстах постмодернізму... культурний код переформатовується, продукуючи ... “суміші” з різних епох, стилів і жанрів, виходячи за межі історії, набуваючи особистісності, де “подвійне кодування” стає пошуком додаткових смислів» [20, с.76].

але такий фрагмент, який втілює сферу іншого сенсу. Цитата – це своєрідний міст, що з'єднує даний текст з іншим. Тому вона повинна зберігати своє “незалежне становище” в тексті, володіти смисловою самостійністю» [82]. У ході розробки теорії полістилістики систематизацію випадків цитування, зарахувавши до нього відтворення рис музичного мислення певного часу, адаптацію як парафразування як неостилістику і стилізацію рис індивідуального стилю іншого автора, а також алюзію запропонував А. Шнітке [368]: «Принцип **цитування** проявляється в цілій шкалі прийомів, починаючи від цитування стереотипних мікроелементів чужого стилю, що належить іншій епосі або іншій національній традиції (характерні мелодичні інтонації, гармонічні послідовності, кадансові формули) і закінчуючи точними або переробленими цитатами або псевдоцитатами ... Сюди ж можна віднести і техніку адаптацій – переказу чужого нотного тексту власною музичною мовою (аналогічно сучасним адаптаціям античних сюжетів в літературі), або ж вільний розвиток чужого матеріалу в своїй манері ..., нарешті, сюди ж належить цитування не фрагментів, але техніки чужого стилю, наприклад, відтворення форми, ритміки, фактури музики XVII–XVIII століть і більш ранніх періодів у неокласиків (Стравінський, Шостакович, Орф, Пендерецький), або прийомів хорової поліфонії XIV–XVI століть ... в серіальній і постсеріальній музиці ... Принцип алюзії проявляється в найтонших натяках і невиконаних обіцянках на межі цитати, але не переступаючи її» [368]. Ю. Холопов дотримувався більш загального поділу на цитату, ілюзію і алюзію. Розбудовуючи і конкретизуючи його модель класифікації Юн Єнг А. пропонує докладну систему різновидів співвідношення власного і залученого чи стилізованого матеріалу: алюзія, адаптація, колаж, цитата, стилізація, стильовий синтез, стильовий контраст [380, с. 13–14]. Натомість Л. Крилова розкриває іншу природу функцій цитування у контексті авторської стилізації та неостилістики на прикладах творчості

А. Казелли («Скарлаттіана», в основу якої митець кладе матеріал його сонат): «Сонати Скарлатті є для Казелли лише імпульсом для створення твору “в стилі бароко”»: приводячи чергову цитату, композитор щоразу розвиває її по-своєму, але в рамках нормативного мелодійного руху відтвореної епохи» [152, с. 92–93]. Протиставляючи даному принципу творчість П. Гіндеміта («Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера»), дослідниця відслідковує, як романтичний тематизм осмислюється митцем ХХ століття з необарокових позицій концертування, творячи складний полістильовий синтез. Т. Чередниченко взагалі характеризує музику ХХ століття як полістильове утворення, зібрання різних історичних дискурсів в одній точці музичного опусу, чим зумовлене широке застосування цитування та колажного зіставлення [347, с. 8]. Не менш вагомими засобами позначення присутності образу іншого композитора у музичному творі є *стилізація, цитування і квазіцитати, алюзії до знакових творів, парафразування* чи узагальнення через програму, жанр або комплекс засобів виразності тощо. Вважається, що в цьому ж руслі варто розглядати і композиторський автопортрет-маску, шарж, а також маркування власного авторства через символічне поле та музичну криптографію (представлену такими різновидами як енігма, криптограма, анаграма, монограма-сигнатура, автопортрет-ребус та ін.).

Інша точка зору виявляє більш загальні рівні сприйняття музичних текстів. Так, К. Штокхаузен диференціював різновиди такого полістилістичного письма за ознакою типу діалогізму авторського і залученого матеріалу як симбіотичну (як сплав стильових засобів) і колажну (як їх контраст-протиставлення) [287, с. 111]. Подібний поділ – введення і відтворення – пропонує і Л. Березовчук у праці «О типологии межкультурных взаимодействий в музыке» [30, с. 164]. Натомість Л. Казанцева використовує як основу принципи стильового синтезу і стильового контрасту. В залежності від способу функціонування в творі

вони постають у горизонтальних зв'язках (чергування стильових орієнтирів) і вертикальних (полістильове нашарування), можуть бути конкретизовані авторською програмою і непрограмними факторами [111].

Своєрідним засобом відображення власної особистості у композиціях даного виду постає *самоциткування*. У композиціях даного виду воно здебільшого несе в собі ідею осмислення значущості власної творчості. «В процесі автопортретування прагнення зобразити себе супроводжує дзеркальне бачення себе як Іншого. Зіткнення цих двох начал і укладає в собі сутність, головну художню інтенцію автопортретного образу. Впізнавання себе як Іншого включає і впізнавання себе іншим, самопізнання супроводжує і самостановлення. Автопортретне звернення «до себе» не має на увазі усамітнення, втечу «в себе», навпаки, це вислизання за свої межі, набуття нового знання про себе (особистість, митця)» [176, с. 82].

До цієї сфери дотичним є *відтворення певної стильової епохи через образ композитора, що її представляє*. Це здійснюється здебільшого засобами стилізації шляхом поєднання комплексів мобільних (мелодика, тонально-гармонічний план) і стабільних (жанр, форма) щодо історичного стилю пізнаваних ознак. Свідченням цього є численні опуси з назвами типу «Скарлаттіана», «Вівальдіана», «Шопеніана», «Моцартіана», у яких відтворювалися формальні та жанрові ознаки, стилізувався чи цитувався індивідуальний музичний матеріал: «...самі ці твори стали своєрідним дзеркалом, де відображаються два ідеостилі (індивідуальні стилі)» [154]. Водночас у всіх вищезгаданих блоках музичних творів мистецтвознавці так чи інакше вивчають питання **наслідування творчого почерку композиторів**, оскільки сам цей аспект вказує на «точність» портретування. Іноді стилізація виокремлюється в якості окремого предмету дослідження (Гармель О. «Три пьеси для двух фортепиано Д. Лигети на фоне Ф. Шопена (некоторые особенности композиторской техники цикла)»

(2000), «“A la manière de...”: о некоторых особенностях стилизации у Мориса Равеля» І. Захарбекової [94]). І, тим не менше, у перспективному естетико-музикознавчому напрямі досліджень образу «іншого автора» О. Губанов виокремлює особливу проблему. Вчений виходить з міркування, що у музичних шедеврах «образ Іншого автора – це не колаж, не наслідування і не стилізація. Відтворення образу Іншого учасника передбачає виникнення емпатичного резонансу – проникнення в образ, виявлення світоглядної, ейдетичної спільності. Передавати образ Іншого автора - значить компонувати так, щоб, залишаючись собою, ставати водночас Іншим. Образ Іншого учасника є нескінченне наближення до Іншого, яке не прагне стати Іншим, але бажає залишатися подобою. Слідування за синтаксичними особливостями музики Іншого автора ще не створює образу, а лише його структурний симулякр» [77, с. 58].

Внаслідок врахування таких принципів, а також чинників рефлексії³⁷ як одного з визначальних у портретуванні³⁸, поєднання положень *ігрової теорії* та *теорії стилів* було доцільним щодо аналізу багатогранних стильових явищ, вивчення аспектів їх епохального, індивідуального, інтерпретуючого характеру, особливо вагомих в контексті естетики постмодерну як однієї з основних у мистецтві ХХ століття. Їх засадничими властивостями в ракурсі співвіднесення стильових ознак вважається, зокрема, стильова неоднорідність, інтерпретуючий характер чи парадоксальність [100, с. 96], або ж мутації, дифузії історичних стилів, еkleктичне міксування мистецьких мов і цитування [180, с. 11].

³⁷ До проблеми рефлексії звертались у своїх працях М. Фуко, Р. Барта, М. Бланшо, Ж. Бодрийяра, Ж. Делез, Ж. Дерріда, Ф. Джеймісона, Ф. Гваттарі, Ю. Кристевої, Ж.-Ф. Ліотара, М. Мерло-Понті, У. Еко.

³⁸ Однією з основних методологічних опор дисертації з цього питання є класична праця «*Ното ludens*» Й. Гейзінги (1938).

1.3.2. Монограма як засіб портретування

Окрім цитат, у дисертації враховано літерно-цифрову символіку авторської присутності чи образу іншого композитора. З огляду на напрям дослідження, виокремимо лише ті види музичної символіки та кодованих послань, які мають безпосередню дотичність до автора музичного твору та його безпосереднього тезаурусу, як важливого в музичному портреті (автопортреті) засобу вияву власної присутності.

Приховані послання в мистецтві – явище, яке має тривалу історію, різноманітну мотивацію і численні форми³⁹. Саме музичне мистецтво широко використовує системи кодування, оскільки сенс висловленого подає у вигляді, який потребує тлумачення (прочитання, інтерпретації). Зміст кодованих послань може мати особистісну, автобіографічну природу, а також може поставати з засад різноманітної за походженням символіки. До того ж, «смісловова ... багатовимірність музичних шифрів створює можливість виняткового по ємності узагальнення, символізації, яка відбувається за допомогою кодування в елементі музичного тексту (монограмі) величезною за масштабом інформації» [51, с. 44]. Нерідко серед композиторів спостерігаємо послідовно втілюване у творчості особисте зацікавлення системами тайнопису (Дж. П. Палестріна, Дж. Тартіні, М. Гайдн, Р. Шуман та ін.).

Функціонально такі звукові комплекси завуальовано фіксують чи навпаки маркують⁴⁰ ім'я митця, привносять у твір додаткову змістову

³⁹ Серед митців, які послуговувалися мовою таємних закодованих послань у своїх творах є Данте д'Аліг'єрі, Франческо Петрарка, Уільям Шекспір, Едгар По, Джеймс Джойс, Умберто Еко, Томас Манн, Мікеланджело Буонарроті, Леонардо да Вінчі, Альбрехт Дюрер та численні інші.

⁴⁰ Кодуванню підлягають монограми, імена та прізвища, різні прізвиська, життєві гасла, дати чи місця, пов'язані зі знаковими життєвими подіями. Вони реалізуються через ономафонічні звукові комплекси (літерафонічні еліміновані з імен аналоги музичних звуків, різновиди криптографічних шифрувань, анаграми, енігми, комплекси буквених, складових, графічних символів, латинських і кирилических назв та ін.).

площину, експонуючи його філософські, світоглядні позиції, несучи авторське послання адресатові. Вони позначають певні семантичні пласти, створюють додатковий змістовий ряд, маркують/вуалюють ім'я автора, образи осіб з його близького оточення, інших адресатів послання. Тип відтворення імені відрізняється способами, методами, матеріалом, виразовим комплексом, рівнем вуалювання. Так, транслітерацію складових імені через прочитання буквених чи складових назв звуків, які відповідають буквеним позначенням нот Ю. Холопов визначив як *літерафонію* [332, с. 590]. В тих нечисленних випадках, коли прізвище цілком прочитуване крізь призму літерафонії, є підстави констатувати *повну музичну сигнатуру*. Проте в більшості випадків складові імені автора постають лише вибірково, залишаючись зчитуваними тільки для самого митця (а отже потребують спеціальних авторських коментарів для ідентифікації). Для подібних явищ, маючи на увазі значно ширше коло явищ, пов'язаних з маркуванням авторського імені, найчастіше застосовують термін «*монограма*». Потрібно зазначити, що під монограмою в музичному мистецтві прийнято розуміти максимально стислий буквений аналог *позначення перших літер імені та прізвища* особи (іноді тільки імені), з'єднаних в певний цілісний знак за принципом каліграфічно виконаного вензеля. Наприклад, О. Юферова дає наступну дефініцію цій категорії в музичному мистецтві: «Монограма – це літеро-звуковий комплекс, складений на основі імені композитора чи іншого адресата. Її специфіка зумовлена наявністю звукового середовища, в яку поміщаються літерні шифри. Специфіка коду полягає в наступних аспектах: звуки монограми виникають в результаті літеро-тонової відповідності, вони пов'язані із внесенням до тексту власного імені, музичний шифр з'являється в тексті неодноразово, його включення носить усвідомлений характер» [389].

Ідея використання елементів музики для передачі позамузичної смислової значущості (явної чи прихованої) може реалізуватися найрізноманітнішими способами. Слова, які потрібно акцентувати можуть відповідати складовим назвам нот: наприклад, «ге» для поняття «цар» («гех») чи «sol» як «сонце». Історія виникнення таких систем сягає XVI століття, коли закріпилась традиція komponування *soggetto cavato* (італ. *soggetto cavato dalle vocali di queste parole* – тема, почерпнута з голосних цих слів): у певному вербальному виразі голосна кожного складу приводилась у відповідність до голосної у складовій системі назв звуків (іноді звуки обирались за іншими ознаками фонетичної спорідненості). Приклади подібних кодувань зустрічаються в творчості від Жоскена де Пре і Генріха Шютца [411]. У той час вони найчастіше виконують функцію завуальованого підпису шанованого майстра, помітного і прочитуваного здебільшого для соратників по цеху. Сигнатури komponувались на підставі буквеної системи, за їх основу бралися ім'я, прізвище чи ініціали композитора. Їх доповнюють візуальні ознаки партитурного запису барокової доби, що несуть знаковість символіки жесту, руху чи цифри [401, 14–16]. Вже відтоді формується ставлення до коду-знаку як маркування авторської присутності: «Ім'я є осмислено вираженою енергією сутності, що символічно стала певним ликом» [168, с. 37].

Намір митця ввести монограму до твору з усією очевидністю вказував на прояв особистісного зачину, на прагнення позначення власної присутності автора у музичному висловлюванні. Поряд з сигнатурою, для творчості митців Бароко органічно притаманна мова символів у біблійних постулатах, які репрезентують їх світогляд⁴¹. Зокрема, одна з найбільш

⁴¹ Так, у протестантизмі вислів «Soli Deo Gloria» став синонімом одного з п'яти *Solae*, центральних положень Реформації, її базових постулатів (разом із *sola fide*, *sola gratia*, *sola scriptura* та *solus Christus*) [392, 77]. Композитори, які сповідували протестантизм, використовували словосполучення або його

відомих – музична сигнатура Й. С. Баха (В-А-С-Н)⁴² – наділена не стільки особистісною характеристикою, скільки сприйняттям його творчої позиції, концепційним філософським узагальненням своєї епохи, однією з сутнісних ознак якої було читання посвяченими таємних знаків, прихованих символів⁴³. Звідси – змістове «балансування» теми-монограми між символікою риторичних фігур хреста і кола, її поєднання з іншими видами шифрів і кодів. А тому автоперсоніфікація через звукову монограму чи сигнатуру – принцип, за допомогою яких маркується не тільки образ автора чи іншого композитора у музичному творі, а й іноді виявляється його творчо-світоглядне «кредо»: «Власна монограма автора – це “підпис” ... композитора в музичному творі, що визначає місцезнаходження митця в історії музичної культури. Монограми володіють особливою “музикальністю” і утворюють цікаві музичні схеми» [51, с. 44]. Серед найбільш відомих музикантів, які звертались до музичної монограми саме у такому сенсі – Д. Шостакович (D [E]S-C-H), Е. Денисов (E-D-[E]S), А. Шнітке (A-(D) [E]S-C-H), С. Губайдуліна ([E]S G). Повна музична сигнатура присутня у наступних кодованих автографах: Дж. Кейдж (C-A-G-E); у тому числі – за комбінування буквенної і складової систем А. Лядов (La-Do-F), К. Беляев (B-La-F).

абрєвіатуру у формі S. D. G., підкреслюючи, що вони створили музичний опус саме на славу Божу. Такі позначки зустрічаються в рукописах Йоганна Себастьяна Баха, Георга Фрідріха Генделя (зокрема у рукописі його «Te Deum») та Крістофа Граупнера.

⁴² Й. С. Бах, будучи людиною глибоко релігійною, підписував власні композиції також абрєвіатурами S. D. G. («Soli Deo Gloria» / «Єдиному Богу слава») та J. J. («Jesu Juva» / «Ісусе, допоможи»). Ці позначення містяться, наприклад, в рукописах першої частини «Johannes-Passion» (BWV 245), «Weihnachts-Oratorium» (BWV 248), низці світських кантат для королівського дому Августа II «Hercules auf dem Scheidewege», (BWV 213), «Tönet, ihr Pauken! Erschallet Trompeten!» (BWV 214) та «Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen» (BWV 215).

⁴³ Бахівські ініціали наявні у таких його композиціях як «Мистецтво фуґи», канонічних варіаціях «Vom Himmel hoch da komm 'ich her», симфонії f-moll (BWV 795) та заключній фузі першого тому «Добре темперованого клавіру».

Принцип літерафонічного позначення імені⁴⁴ в усічених, часткових сигнатурах представляють: Й. Гайдн ([E]S-E-F A-D), Ф. Шуберт (F-[E]S-C-N; F-A [E]S-C-N-B-E), Й. Штраус (H-A [E]S-A-[E]S), Р. Шуман ([E]S-C-N-A; B-E [E]S-C-N-A), Ф. Мендельсон-Бартольдї (F-E D-[E]S-N B-A), Р. Вагнер (C-N-A-D G-E), Й. Брамс (H-A-E-[E]S B; B-A-N-[E]S), А. Брукнер (A B-C-E), Б. Сметана (B [E]S), Ц. Кюї (C-C), Г. Малер (G-[E]S A-N E), Р. Штраус (C-N-A-D -[E]S), М. Рeger (A E-G), Б. Барток (B-E B-A; B-A B-E), П. Хіндеміт (A H-D-E), К. Орф (C-A F), Г. Ейслер (H-[A E]S-E), П. Дессау (A D-[E]S-E-[E]S-A), Е. Ізаї (E-G-E-[E]S-A), А. Шенберг ([E]S-C-N-B-E-G), А. Берг (A-B-N-F), К. Штокхаузен, (A-N-E [E]S-C), М. Кагель (A-C E), Г. Генце (H-A [E]S-E), Р. Щедрін ([E]S-N-C-N-E-D). Поряд з інтерпретацією буквених позначень нот як літер імені з їх похідними (Es як S), зустрічаються поєднання буквених і складових назв, а також сегменти назв штрихів і алюзії в позначеннях пауз⁴⁵.

Отже, різновиди монограмування у музичному мистецтві є достатньо різноманітними. Тому їх виявлення і вивчення узгоджень з музичним контекстом створює можливості і для деталізування їх як стилістичних прийомів, що маркують твір за аналогією до специфічних художніх

⁴⁴ Цей термін запропонував Ю. Холопов у сенсі буквенно-звукової емблеми,

⁴⁵ Яскравим прикладом подібної винахідливості є комбінована сигнатура Л. Шпора, де крім початкового звуку es і передостаннього h використано склад агогічного позначення PO[rtamento] і подібність вісімкової паузи до написання латинської г:

Окрему групу творять символічні підписи-портрети автора, до яких належать *криптограми*, *анаграми* (перестановка букв у слові чи навіть фразі, завдяки якому формується слово чи вираз іншого змісту), *енігми*. Кодування імені через різні системи алфавітів у нотний запис за принципом криптограми варто ідентифікувати влучним терміном «криптофонія» [282, с. 100]. Таке комбінування латинського та кириличного буквених назв використав Микола (Ніколай) Сідельніков (H-D-E). Сам термін був запропонований С. Неврасвим у 1995 році для пояснення методики компонування унікального колективного твору Опера «Криптофоніка», представлена на московському фестивалі «Альтернатива» учнями М. Сідельнікова – композиторами-концептуалістами Іраїдою Юсуповою, Сергієм Неврасвим і Іваном Соколовим. Музичний матеріал опери є результатом перекодування її лібрето в звуки за правилами, встановленими її авторами [234, с. 96].

елементів у портретному живописі, так і семантичних засобів, що сприяють прочитанню додаткових «семантичних планів» музичного тексту.

Попередні підсумки

Вивчення наукової літератури з проблем музичного портрету показало, що всі вищезгадані засоби є важливими засобами портретування (в тому числі і цитата – не тільки як введення «чужого слова», а й елемент щільнішого наближення до відтворюваного музичними засобами образу). Щодо техніки виконання музичних портретів (особливо у випадку звернення до образу іншого композитора) видається доцільною класифікація Ю. Каплієнко-Ілюк. Підсумовуючи численні моделі співвіднесення авторського і залученого матеріалу, вона визначила наступні різновиди роботи композитора з матеріалом іншого митця:

- стильова інтеграція – засвоєння та впровадження ознак зовнішньої національної чи загальнокультурної спадщини в індивідуальний стиль композитора чи окремого його твору, в національну школу тощо;
- стильова контамінація як змішування різноманітних стильових систем, окремих індивідуальних або національних стилів у площині певної художньої творчості чи окремо взятого твору;
- стильова асиміляція – засвоєння інонаціональних ознак «чужого стилю» на тлі власної індивідуальної чи національної стильової системи;
- стильова кореляція, що розкривається у взаємодіях стильових систем, де їх ознаки проявляють взаємозалежність [114, с. 68–75].

Всі ці прийоми так чи інакше присутні у музичному тексті, у його багаторівневій структурі, «... рівні якої розрізняються між собою як за масштабом (мікро- і макрорівні), так і по специфічності – відсутності адресності... Так, одні вчені розглядають художню структуру з позиції мови (словесної матерії) і його естетичних можливостей, ставлячи на чільне місце “змістовну форму”. При цьому їх в більшій мірі цікавлять приватні моменти, аж до окремих прийомів. Інші ж в якості вихідної обирають художню цілісність, концентруючи увагу на “оформленому змісті”. При такому ракурсі сам твір мислиться як особлива художня реальність, закономірності будови якої стають основним об'єктом дослідження» [207]. З огляду на обрану тему, у цій «особливій художній реальності» цитування чужого матеріалу також підпорядковується певним закономірностям. Цінними з цього огляду є висновки, здійснені у праці «Феномен “чужого” тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення» О. Гармель [68]. У ній з позицій інтертектуальності надано визначення функцій стилізацій, монограмування та інших текстових запозичень. Зокрема, в розділі «Відбиття неоміфологічних інтенцій в індивідуальних композиторських концепціях» на матеріалі творів Л. Грабовського, Д. Лігеті, О. Грінберга, В. Сильвестрова, О. Нарбутайте і В. Балея поряд з семантикою індивідуального стилю, імені композитора, розглядаються функції символів-кодувань, гри з традицією, цитування, створення ілюзії семантичного поля тощо [68]. Йдеться, зокрема, про їх прояви на таких рівнях:

«- структурному: у способі включення “чужого” тексту в авторський та логіці його функціонування в драматургії твору...;

- семантичному: у специфічному позначенні імені композитора ..., що трактується тут як символ високого мистецтва, його виток, як “парадигма” сучасності;

- естетичному: у віддзеркаленні в концепції твору естетичної позиції автора...» [68, с. 19].

О. Коменда вказує на значення у цьому пласті музичної творчості історичної ретроспективи як феномену, на якому базується значна кількість поетично-художньої програмності в музиці: «Змалювання сучасності здійснюється через і за посередництвом усвідомлення минулого (нерідко як діалог). Як приклад можна навести „Моцарт-варіації” та „Рославець-капріччіо” О. Грінберга, „Осанна музикантам, яких немає з нами... вже і ще” В. Рунчака. Поряд – більш традиційні, конкретизовані у самій назві, присвяти В. Сильвестрову, В. Флису, А. Шнітке, Арсенію і Андрію Тарновським, Г. Гессе. На цьому фоні яскраво виділяється тріада музичних присвят-портретів С.Зажитька: „Збігнев Батюк” – „Нестор Батюк” – „Сара Батюк”» [123, с. 40].

Окрім цього виявилось, що у всіх цих групах досліджень музичних творів виняткові позиції надано статусу **композитора як автора**: «Мистецька екзистенція композитора – ключової постаті музичної культури письмової традиції, її суб'єкта і творця – детермінована соціоісторичним та художнім контекстом доби, розвитком музичного мистецтва та є ваговою складовою динаміки культуротворчих процесів. Проблематика творчості композитора та пов'язана з нею концепція авторства, демонструючи актуальність на різних етапах історичного розвитку, особливо гостро постають в проекції на культурні реалії ХХ ст.» [135, с. 1]. Найбільш системно в українському мистецтвознавстві проблематику феноменології автора, внаслідок величезного корпусу матеріалів обмеживши хронологічні рамки ХХ століттям, а географічні – європейською музичною культурою, вивчала харківська вчена І. Коновалова⁴⁶. Методологічно цінним набуток є формування нею моделі

⁴⁶ Їй належить серія статей, зокрема – «Феномен особистості композитора: шляхи осягнення» (2012), «Аура личности и творчества композитора в артефактах его эпистолярного наследия» (2014),

індивідуального музичного авторства – «презентації особистісної природи та культуротворчої діяльності композитора» [135, с. 13], згідно з якою композитор постає як «носій художньої свідомості, уяви, переживає світ музично, сприймає музику як світовідчуття та фіксує в інтонаційній формі музичних творів змінність емоційно-психологічних станів» [135, с. 13]. Цей же аспект у діяльності творця музичних портретів виявляється у сформульованій І. Коноваловою тезі: «Продуктивним аспектом інтерпретації ... є розкриття її (феномена композитора. – *I. С.*) складної смислової структури, проявів та зв'язків, визначення психокреативного портрету в проекції на творчу діяльність та її результати. Сутнісними є виявлення специфіки перетворення в індивідуальному досвіді митця отриманої ззовні інформації й перетворення її в інтонаційно-образні комплекси, що набувають аксіологічного контексту в культурі» [133, с. 80]. Відтак рефлексія як інтерпретуюча якість є однією з характеристик портретування, охоплюючи сформовану композитором цілісність втілюваного образу – не тільки індивідуальні якості, а й «довколишні» явища чи феномени, зокрема – «ту знакову систему культури, в яку він включений, і, таким чином, виступає як ретранслятор культурних кодів свого часу» [124, с. 867].

«Композиторська творчість В. Рунчака: духовно-особистісні та інтелектуально-художні проекції» (2015), «Личность композитора: опыт терминологической дескрипции» (2016), монографія та дисертація «Феномен личности композитора в проблемном поле современной музыкальной науки» (2016).

РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНИЙ ПОРТРЕТ У КЛАВІРНОМУ МИСТЕЦТВІ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XVI – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.

2.1. Ідентифікація музичних портретів: індивідуалізація жанрових основ у доробку Джона Булла і Джиля Фарнебі

Навіть у порівнянні з тогочасними музичними портретами, звернення до автопортрету означало вихід за межі типового темпоритму прояву авторського начала у заключних розділах музичних опусів. Так, хоча «оречевлене в звуці, авторське начало підпорядковується іманентними законам музики – інтонаційному “формулюванню”, часовому становленню художньої думки, композиційному оформленню» [107, с.108], у ході заповнення всього інтонаційного «простору» воно змінювало не тільки «локалізацію», а й претендувало за зміну позиціювання суб’єктивного та об’єктивного: автор як суб’єкт, що в інших жанрах виявлявся через «другий план», усілякі «відступи» (інтермедії, каденції тощо) у своєму художньому втіленні набував статусу об’єкту. Виходячи з висновку Л. Казанцевої про наслідки прикінцевого авторського «вияву», таке глибинне і водночас масштабне драматургічне, образне, семантичне заміщення змінювало художнє завдання. Поява образу автора в кінці музичного твору вирішує певні художні завдання. Вичерпавши потенціал “об’єктивного” образного плану, композитор вдається до його протилежності – “суб’єктивного” плану, тим самим не тільки значно збагачуючи зміст, а й просуваючи його на інший, більш високий (часом етично-філософський) рівень. Крім того, зміна ракурсу бачення має і до більш міцному завершенню опусу, впливаючи на слухача за принципом ‘міни в останній раз’ (В.А. Цуккерман)» [107, с.108].

Композитор як автор повинен був дистанціюватись з власним «Я», і, обираючи належну жанрово-стилістичну основу, все ж не порушити

стійкого власного іміджу майстра. Відповідно кількісне представлення такого різновиду музичного портрету було незначним. На сьогодні відомими є тільки кілька таких творів, зокрема – жига «Д-р Булл власною персоною» («Dr. Bull's Myself») на честь відзначення ступенем доктора музики Оксфордського університету (1592) для верджиналу придворного композитора великобританських монархів Єлизавети та Чарльза I Джона Булла, арію з варіаціями італійця Дж. Фрескобальді «La Frescobalda» (1627; Публікація у «Toccate e partite d'intavolatura», Libro 2 (No.32)). Інші подібні твори, наприклад п'єси «Коштовність доктора Булла» («Dr. Bull's Jewel») і ще одного верджиналіста Дж. Фарнабі (Giles Farnaby; бл. 1563-1640) у циклі «Мрії Джайлза Фарнабі» («Giles Farnabys Dreame»), до якого увійшли гальярда «Його відпочинок» («His Rest»), «Пиха (марнославство) Фарнебі» («Farnabyes Conceit») і «Його настрої» («His Humour»), все ж відходить від базових принципів автопортретності (у сучасному розумінні).

На відміну від портретів певних настроєвих типажів, відповідно до назви твору Дж. Булл був вимушений забезпечити дещо цілком пізнаване для його творчої особистості серед жиг сучасників, адже навіть зафіксований нотописом музичний портрет має поставати «як текст, у якому екстенціональна визначеність, або – що те ж саме – “впізнаваність” портретованого в актуальному світі, грає вельми важливу роль» [204, с. 16]. А відтак, за терміном Назайкінського, у цьому творі повинні бути присутніми яскраві прояви «персональної стилістики» [199, с. 219]: враховуючи амбіційність Булла (який, як і кожен музикант тієї епохи, повинен був бути не тільки композитором, а й, насамперед, блискучим виконавцем), він повинен був представити у автопортреті принаймні найхарактерніші віртуозні прийоми, виявити блискучу своєрідність і водночас певну стабільність, яка б свідчила на користь цілісності й цінності його авторського «обличчя».

Тому, звернувшись до автопортретності, Дж. Булл, відтак, розкрив хоча б окремі грані свого характеру і, більше того, своєї особистості, здійснив оцінку свого внутрішнього світу. А це було складним завданням: як визначав П. Шумайкер, «Джон Булл був, в деякому роді, Прокоф'євим елизаветинської епохи. Як і у Прокоф'єва, краса його музики частенько – в жорсткості, дотепності і навіть у сарказмі... Якщо від музики Морлі, Берда, Фарнебі, Талліса, Пірсона ми сміємося, плачемо і купаємося в теплі любові, то музика Булла часто шокує, дивує і навіть дратує! При цьому Булл писав душевні, помпезно-знущальні сатири на самого себе. Він – поганець, але не кається» [409].

Такі непрості риси у репрезентованому ним музичному образі на сьогодні можливо «зчитати» на тлі типових інтонаційних, стилістичних і жанрових засобів, що створюють безпосереднє естетичне та історико-стильове «тло» автопортрету.

Їх відтворення виявляло базові принципи тогочасного англійського мистецтва, у якому поєднувалися властивості ренесансного (поєднання індивідуального, творчого і показового з національного огляду як компонентів духовного життя, що спонукали до мистецьких пошуків і досягнень) та барокового (виявлення «зіпсованості», двоїстості, непослідовності особистості).

Зокрема, важливість композитора у власних очах та в баченні його соціокультурного середовища одразу зафіксовано в назві п'єси, де фігурують поняття «доктор» та «власною персоною».

Відтак він позиціонує себе не як частину свого оточення, а як важливу особу, що дозволяє йому вже від цієї «відправної точки» цілком зануритись у себе. Певним підтвердженням такої самооцінки Дж. Булла є те, що Фітцвільямова книга відкривається його варіаціями на мелодію «Волсінгам» («Walsingham»), що вважався надзвичайно складним твором

[314, с. 104]⁴⁷. Та якщо в художньому автопортреті найбільш важливою частиною є обличчя, то його аналогом у музичному мистецтві і конкретно у творі композитора виявляється жанр. Ще один фактор слугує на користь такого припущення: жига вважалася у той час простонародним танцем [314, с. 80–81], введення якого у Фітцвільямову книгу⁴⁸ може розцінюватися як «автобіографічний штрих». Піднесення ним жанру в ранг придворних танців цілком адекватно символізує шлях композитора до вершин творчої діяльності (1586 року він здобув ступінь бакалавра, 1592 – ступінь доктора музики Оксфордського університету)⁴⁹.

Цілком ймовірно, що й створення власного тематизму – на відміну від поширеної практики написання творів на основі популярних мелодій – вже сам по собі слугував такій «автопортретності». Цей жанр кельтського походження, на сьогодні один з еталонних сюїтних компонентів, щойно набував популярності у професійній творчості як дводольний танець. Але існував ще один важливий ракурс, не врахований у сучасних дослідженнях музичного автопортрету загалом і опусу Дж. Булла зокрема. Його дотично, поза безпосередньою прив'язкою до жиги англійського композитора висвітлює Л. Тітаренко: «... у другій половині XVI ст. в Англії існували сценічні вистави для простої нешляхетної публіки, що називались жигами (“jigg”). Це були короткі жартівливі віршовані комедії-пародії для 2–5

⁴⁷ Взагалі його твори складають кількісно значну частку всіх тогочасних верджинальних книг.

⁴⁸ У цьому джерелі серед 297 творів міститься тільки 5 жиг – дві Дж. Булла, по одній В. Бьорда, Дж. Фарнабі, Р. Фарнабі.

⁴⁹ Ось як його особистість відповідно до життєвих обставин визначив О. Майкапар: «За характером своїм Булл був повною протилежністю поетичного У. Бьорду і елегантному Т. Морлі. Грубий, часом безглуздий в повсякденному житті (до речі, більшу її частину він відчував матеріальну потребу і, будучи прийнятий до складу дітей Королівської капели, змушений був звернутися до королеви з проханням про надання йому матеріальної допомоги: Єлизавета призначила йому утримання в 10-12 фунтів стерлінгів в рік, обіцяючи збільшити його, що, однак, не було виконано. При Єлизаветі, між іншим, безкоштовну освіту для дітей, які служили в капелі, було скасовано), Булл не дарма, виходить, носив своє прізвище Bull, що в перекладі з англійської значить “бик”» [178, с.220].

героїв, у яких грали професійні комедіанти. Особливість жиг-комедій полягала у тому, що актори співали віршований текст на одну або декілька популярних народних мелодій, і танцювали під свій спів» [314, с. 71]. Відтак сатирично-помпезне представлення «власної персони» композитора мало опору ще й у цій традиції. З цього ж приводу Л. Тітаренко виявляє ще одне значиме спостереження: «Можливо, театралізовані жиги-вистави вплинули і на характер жиг-танців (або навпаки: характер жиг-танців вплинув на характер жиг-вистав?). Адже згадування цього танцю в англійській літературі другої половини XVI – першої половини XVII ст. (наприклад, у комедії В. Шекспіра “Багато галасу з нічого” / “Much Ado about Nothing”, 1598) наводять дослідників на думку, що це “був швидкий пантомімічний танець для декількох людей зі жвавим ритмом та віртуозними рухами ніг”» [314, с. 71]. А отже, подібно до виокремлення автопортрету в самостійний жанр живопису в контексті розвитку портрету, «особистісне звучання» жанру надавало остаточні аргументи для виведення твору як одного з перших зразків автопортрету в музичному мистецтві. А назва твору – з огляду на його «автопортретність» – містить важливий і цілісний семантичний комплект.

Закономірним є відшукування відповідних ознак у стилістичній площині цієї двочастинної «характеристичної мініатюри». Показово, що, за зауваженням Л. Тітаренко, виписані у її двох розділах повтори «варіюються в манері, зовсім не властивій Д. Буллу. Фактура п’єси прозора, використання фігурацій мінімальне» [314, с. 182]. Внаслідок питання щодо такого відступу від типових стильових ознак полягає у доцільності спрощення: адже автопортрет, навпаки, повинен виявляти найбільш показові аспекти. Українська дослідниця Фітцвільямової книги такий відступ від автошаблону⁵⁰ пояснює припущенням контекстуальним

⁵⁰ Вчена відзначила, що виписана у повтореннях розділів орнамента «відрізняється надзвичайною різноманітністю. Він використовує гамоподібні пасажі різного діапазону, подвійні терції,

зумовленням: як і Дж. Фарнабі, Дж. Булл «залишили своїм колегам можливість описати їх яскравіше та віртуозніше» [314, с. 182].

Тематизм п'єси, тим не менше, достатньо яскравий. Мелодичні лінії трьох початкових фраз спрямовані вниз у межах консонантного інтервалу – сексти. І хоча друга фраза секвенційно піднята на щабель вище, у першій фразі другого речення (третє проведення) композитор знову повертається до початкової звуковисотності. Цілком очевидно, що семантика цього прийому відтворює тяжіння до стабільності, яке домінує над ефектом незначного підвищення в другій фразі. І не тільки: інтонаційно воно здійснюється стрибком верхнього голосу на типову для жиги як танцю зі стрибками септіму, а «гордівливий» колорит мажору першої побудови заміщується більш м'яким мінорним відтінком. Остання фраза частини, з одного боку, асоціюється з принципом інтонаційного контрасту. Перший її мотив є висхідним, але коротким – охоплено тільки кварту, у другому поєднано низхідний компенсуючий стрибок квартового субмотиву, що за злиття з останнім мелодичним зворотом утворює типове кадансове оспівування з асоціацією до галантного поклону, що вдало «замикає» розімкнену, по суті, структуру (авас). Відповідно до такого «ускладненого» мелодичного контуру в заключній побудові частини відсутня орнаментика. Потрібно зауважити, що максимально прозора фактура внаслідок змінної кількості голосів у вертикалі (чотириголосся на сильних долях, триголосся – на слабких та шість в завершаючих кожному фразу тризвуках), ймовірно, покликана створити ефект різних танцювальних кроків.

При другому проведенні теми фігуративність верхнього голосу посилюється, що особливо помітно у заключній структурі. Ущільнення темпоритму відбувається в ній внаслідок використання розгорнутої

паралельні пасажі в різний інтервал, виписані послідовно в одному голосі *gruppetto* (різновид коротких прикрас), повторювані ноти (репетиції), ламані октави, розкладені та ламані арпеджіо. Зауважимо, що такі типи фігурацій властиві усім клавірним п'єсам Д. Булла з ФК» [314, с. 149].

послідовності дрібних тривалостей (дев'ятнадцять супроти максимально двох у попередньому матеріалі) за точного збереження початкового темпу. Такий відхід від початкових моделей з усією очевидністю вказує на неможливість приховати» віртуозне «єство» стилю композитора. Знову ж таки, зіставлення музичного викладу першого та другого варіаційного проведень в сукупності цілком відповідають сучасним узагальнюючим характеристикам стилю митця, так наче цілісне сприйняття його «власної персони» можливе тільки за врахування всіх деталей: «Характерною рисою фігурацій Д. Булла є їх стандартизованість, опора на «патерновість», адже здебільшого у них можна виокремити певний повторюваний елемент (часто – зручну для руки виконавця позицію). Фігурації Д. Булла мають дещо інструктивний характер, замість виразної мелодичної лінії у них є енергія невтомного та радісного віртуозного руху, через що П. Дірксен називає клавірний фігураційний стиль Д. Булла блискучим» [314, с. 151].

Контраст початку другої частини зумовлений, не тільки зміною мелодичного контуру, а й утриманням щільності викладу в межах три- і чотириголосся (останнє, знову ж таки, притаманне тільки прикінцевим акордам побудов). Не «зловживає» композитор і фігураціями, що витісняються до варіантної репризи початкової фрази першого розділу і використовуються в ній з легким «натяком» на антифонні відгомони або мікроімітації. А отже, варіаційний принцип розвитку у формотворенні, проявлений і в другій побудові, у цьому музичному автопортреті справді слугує погляду на «персону» композитора з різних ракурсів. Він неначе презентує своє відображення у кількох дзеркалах, в яких «поворот» корпусу або тільки голови, на тлі захоплення більшого або меншого масштабу оточуючої обстановки не змінює суті образу (до вище висловленого потрібно додати, що чіткі і строгі гармонічні «каркаси» у плинні ладо-тонального розгортання набувають особливої колоритності), а

лишень деталізує його прояви.

Натомість інші твори цього англійського верджиналіста, які згадуються в контексті розвитку жанру музичного портрету – «Коштовність Доктора Булла («Dr. Bull's Juell», відома також під осучасненою назвою «Dr. Bull's Jewell») [314] і «Bull's Good-Night» («Булла “Спокійної ночі”»)⁵¹ – по суті, до нього не належать, оскільки характеризують їх автора через, у першому випадку, коштовний предмет⁵², у другому – певну дію (побажання спокійної ночі). Те ж стосується композицій, які створені на основі популярних у час митця пісень (сатирично-фривольної «Bonny Peg of Ramsey» («Бонні Пег з Ремсі»), мисливської «Walsingham» («Уолсінгем»)) або богослужбових піснеспівів (кілька «In Nomine» («В ім'я»), «Salvator Mundi» («Спаситель світу»)). Всі вони написані як варіації, але більш-менш конкретних характеристик конкретних прототипів не створюють⁵³, натомість розкривають індивідуальність свого автора передусім як віртуозного виконавця з палкою натурою⁵⁴.

Характеристичні мініатюри присутні також у збереженому доробку

⁵¹ Надруковано у першому друкованому англійському збірнику музики для клавішних інструментів «Parthenia, or the Maydenhead» («Парфенія, или Мейденхед», 1612 чи 1613).

⁵² Ефект цього твору полягає у демонструванні музичного матеріалу наче граней коштовності з різних тональних і фігуративних ракурсів.

⁵³ Така властивість цього пласту вже привертала увагу музикознавців: «звертаючись до інструментальної музики епохи Бароко завжди треба бути готовим до того, що, здавалося б, добре знайоме жанрове найменування в ті часи могло мати інше, часом зовсім незвичне значення, а самі терміни, які виступали в ролі назв музичних творів, не просто відрізнялися багатозначністю, але при цьому зовсім не обов'язково були однозначно прив'язані до конкретного жанру» [38, с. 10].

⁵⁴ Це спостереження певною мірою суперечить висновкам щодо стилю цього композитора інших мистецтвознавців. Наприклад, І. Друскін за визнання неможливості короткої характеристики з цього ракурсу з причини «надмірної всеоб'ємності й еkleктичності» [89, с. 216], вказує на показовість цього твору, а також «Коштовності доктора Булла» тільки з огляду на присутність «народного духу» і «нові прийоми прозорої виразної гармонізації» [89, с. 216]: «Вченість нерідко затуляє в Буллі безпосереднього музиканта. Його твори тому бувають сухуватими, в них менше відчуваються фольклорні впливи, ніж у Бьорда» [89, с. 216].

інших великобританських музикантів, серед яких наявні й портрети. Так, у сучасному музикознавстві з автопортретністю асоційовані такі твори, як «Мрія (сон) Джиля Фарнебі» («Giles Furnaby's Dreame»; FVB CXCV / 194), гальярда «Його відпочинок» («His Rest»; FVB CXCV / 195), «Його настрої / гумор / дотепність» («His Humour»; FVB CXCVI / 196) і «Пиха Фарнебі» («Furnabye's Conceit»; FVB CCLXXIII / 273) утворюють своєрідну – «розосереджену» за часом написання складових – сюїту. Таке визначення зумовлене відсутністю свідчень про те, що вони написані в один час, хоча безсумнівною є концепційність створеного композиційного «ряду». Поза таким важливим чинником, як наскрізність, наявне також програмне моделювання на образно-конкретному (закріплення у вербально-понятійних назвах), смислового та емоційно-асоціативному (образ – емоційний/психологічний стан) рівнях. На користь такої інтерпретації свідчить і те, що в усіх цих творах у першому такті верхнього голосу у різних варіантах оформлення присутнє цілком чітке інтонаційне ядро – пощаблевий висхідний мотив у межах терції або квати:





Цей елемент, наче обов'язкова риса або зовнішності, або характеру, що змінюється в залежності від настрою (розширення мотиву до квати, як і «висхідний» чи «низхідний» тону), наближує значення цього мотиву у всіх наведених творах до функції вихідного зерна подальшого розгортання музичної тканини в різних пластах⁵⁵. Різні нюанси музичної автопортретності виявляє і фактура, і ритміка, і тонально-гармонічний плани. При цьому типове для стилю композитора функційне значення цієї поспівки за дистанціювання верхнього голосу і наслідкового споріднення з поліфонічними творами строгого стилю також можна розцінювати як стилістичну рису автопортретування. В залежності від структури формуються аналогії до масштабу полотна та принципу його композиційної організації (проста мініатюра у відповідності простої структури «заспів – приспів» у «Giles Furnaby's Dreame» і «His Humour»). Зокрема, характеристичною виявляється одна зі структур «Мрії Джиля Фарнебі». Контрастна поліфонія у третьому варіантному проведенні початкового матеріалу композиції, з мелодичного і ритмічного огляду створюючи усамостійнення фактурних голосів, набуває функції «зеркал», які, як і у вищепозначеному творі Дж. Булла, дозволяють асоціювати такий виклад не тільки з різними ракурсами відображення, а й усамостійненням «мрій». Інший вид музичного автопортрету постає у

⁵⁵ «Пласт» – це не «шар» і не «голос», оскільки він володіє автономією і детермінованістю в просторі, а також своєю лексикою, фактурно-тембровим втіленням, що утворюють особливу «поліфонію смислів», внутрішню логіку вертикальної і горизонтальної організації інтонаційно-лексичного матеріалу» [6, с. 12].

«Його відпочинку», прозорість і легкість фактури якого, як і поступове нарощення її щільності до завершення кожної побудови нагадує не стільки завершені зображення, скільки процес «руху» мономотиву від висотно різних початкових точок до формування насиченого, але такого ж прозоро-акварельного, основного зображення. І така техніка виконання характеристичного автопортрету справді відповідає особливостям розвитку акварельного живопису у той час: такі роботи у XVI–XVIII століттях не тільки переважно були мініатюрами, а й розцінювалися як підготовчі ескізи до олійних полотен чи портретів.

Характеристичним індивідуалізуючим прийомом у «Писі Фарнебі» слугує поєднання терцієвого пунктирного мотиву з октавними стрибками в партії баса. Не отримуючи, за поодинокими винятками, гармонічного наповнення (секстові паралелізми, застосовані у верхньому партитурному пласті, ефектно посилюють секвенційне проведення мономотиву), вони своєю акустичною «пустотою» вдало втілюють концепт «гордині». Відтак навіть у різних «дзеркалах» – і навіть аналогічному до кривого люстерка проведеннях другому періоді – автосатиричний «портрет марнославства» композитора здобув ефектного вирішення.

Найбільш масштабно розгорнутим є автопортрет, що отримав назву «Його дотепність». Це ще одне самоіронічне автозображення, що оперує тими ж типологічними прийомами в інших варіантах. Внаслідок справді виникають різні дотепні ефекти, як, наприклад, майже скерцозні імітації-перегукування:



З ракурсу жанрово-стильових установок і стилістичних норм цей та інші «штрихи» автопортрету-п'єси Фарнебі А. Коробова зауважила: «... це явне змішання стилів: танцювальність, які відносять до роду “простої” або “практичної” музики – і музики “наукового” (річеркарно-мотетної техніки, фантазії). І все це – в надзвичайно мініатюрній, афористичній формі ..., в якій мотетна і фантазійна техніки з'являються буквально на мотивному рівні. У такому світлі здавалася б інтонаційно безбарвна мозаїка п'єси набуває яскравих фарб: жанрова форма танцю стає простором демонстрації вченості, а професійні хитрощі (наприклад, використання ритмічного та інтонаційного розширення як варіанту прийому *augmentation*, інверсії, заміщення гомофонно-гармонічної фактури поліфонічною – *I. C.*) струменять з легкістю витончених світських каламбурів. У сфері “високої” музики це не було б можливо, але в жанрі камерної музики (витонченої дрібниці для приємного музичного дозвілля) етикет був не настільки суворий.... Саме в дотепності, в цьому несподіваному парадоксі, мабуть, і полягає ... гумор п'єси Фарнебі. Але не можна не враховувати і його “англійська відтінок”⁵⁶» [137, с. 141].

У Дж. Фарнебі, окрім «автопортретів» і портретів, є кілька «Масок» («*A Maske*» FVB 198, FVB 199 і FVB 209). Хоча ці твори не конкретизовані за певними персонажами, але вони достатньо виразно виявляють його схильність до індивідуалізації як показової прикмети стилю: «Не можна не відзначити своєрідність манери Дж. Фарнебі – єдиного з верджиналістів, який не служив при дворі. ... У його творах ми не знайдемо вишуканої поліфонії, властивої п'єсам У. Бьорда, «вчених» тональних планів і

⁵⁶ «Саме слово “humour” перекладається з англійської і як гумор, і як дотепність, але також як характер, настрої, схильність. Останнє значення є основним в “теорії гуморів” сучасника Фарнебі, драматурга і поета Б. Джонсона. У цій теорії під “гуморами” малися на увазі якісь індивідуальні особливості, відхилення від “природних” загальних норм людського мислення і поведінки – свого роду індивідуальні дивацтва. У такому трактуванні гумор співвідносний з ексцентричністю, так поціновуваної англійцями» [137, с. 142].

конструкцій, які винаходив Дж. Булл. Однак всі п'єси Фарнебі, будь то варіації на народні мелодії, характеристичні мініатюри або фантазії, повні дивовижних мелодичних фігурацій, які часто змагаються в красі з основною темою. Вражає не тільки різноманітність мелодійних фігурацій, які винаходив композитор, але й те, що кожна з них зустрічається лише один раз, не повторюючись в інших його п'єсах. І якщо в виписаних фігураціях віртуозних творів Булла і Томкінса можна виділити який-небудь шаблон, патерн, позицію, то в п'єсах Фарнебі цього немає: тут ми знаходимо найвигадливіші мелодичні й гармонічні фігурації, особливим чином розкладені акорди. Здається, він міг вигадувати фігурації і способи фігурування акордів нескінченно!» [314, с. 34].

Домінування міфологічних або пасторальних образів у тогочасному англійському театрі зумовлюють гіпотезу про алегоричність використаних композитором взірців. Водночас твори Фарнебі істотно відрізняються від ймовірних театральних прототипів. Адже, як відзначено у спеціальній літературі, «маски» у класичний період розвитку сценічного жанру визначались двочастинною структурою: негативно-гротескна перша («антимаска») змінювалась алегоричною «маскою» або заключним танцем акторів та глядачів, а повільні частини чергувались зі швидкими. Ці опуси верджиналіста можуть свідчити і про тенденцію до відмежування інструментальних масок за збереження семантичних засад: «Маска – набір чітко закріплених рис характеру, дієвих і драматургічних функцій, що “відліті” в чуттєво вражаючу, ексцентричну пластичну форму» [375, с.3].

«Маски» Дж. Фарнебі могли бути створені або як своєрідний сконцентрований парафраз, або номери до однойменного розважального дивертисменту, що влаштовувався для розваги вищих кіл англійського суспільства у XVI–XVII ст. Видовищність «масок» поза сумнівом вплинула на п'єси Фарнебі. Тим не менше, за неоднозначності назви, відсутність вербального ряду свідчить про експеримент з «відгалуженням»

інструментальної версії з апелюванням до «духу» вистав, у яких основну роль відігравали саме інструментальні номери для танцювального представлення. Ймовірно, що п'єси Дж. Фарнебі представляють так звані «мікромаски», виокремлені дослідниками творчості В. Шекспіра поряд з масками-«видовищами» і масками-«видіннями» [224].

Звернувшись до одного зі зразків – «A Maske» FVB 198 (*g-moll*), виявляється цілковита цілісність образно-емоційного виразу. Ця «маска» виявляє мрійливість, неквапливість, елегантність зображуваного образу і водночас її самобутню вишуканість з відчутним відтінком церемоніальності. Її внутрішня структура також достатньо складна і представляє синтез контрастно-складової (диверсментна основа) і варіантної (ймовірно, баладного походження) форм. У цьому випадку такий синтез ґрунтується на принципі, так би мовити, калейдоскопічної цілісності [A (2 т.) B (4 т.) C (4 т.) D (4 т.) C¹ (4 т.) C¹₁ (11 т.)]. Апелювання до видовищної статичності криється у семантиці стилістичних деталей. Так, початковий двотакт асоціюється з патетичним проголошенням-показом «ідеї» чи назви (поєднання різноспрямованих низхідної та висхідної секст у верхньому голосі як аналогії ефектного оголошення про прибуття до двору шанованої особи), тло якої формує більш-менш очевидний шлейф-кolorит, і наступним приєднанням «маски» до цього середовища. Наступні чотири побудови, інтонаційно і фактурно споріднені між собою і водночас відмінні – за типом розгортання музичного матеріалу, посиленням чи послабленням танцювальності у ритміці, ступенем індивідуалізації голосів поліфонічно-підголоскового викладу. Внаслідок точності дотримання масштабу і споріднення каденційних завершень вони слугують вияву певної церемоніальності, за якою, за множинності внутріструктурних деталей, відчувається велична і навіть статична «поза».

На противагу до них масштабно непропорційна заключна частина, що спочатку розгортається як варіаційно-секвентне продовження попередньої,

завдяки застосованому каданційному розімкненню розгортається в імпровізаційну quasi-каденцію з виходом на інтонаційно найвищий рівень. У її останніх тактах митець знову застосував принцип дистанціювання мелодичного голосу з гармонічним тлом, у результаті чого формується ефект вельми своєрідного «замикання» цілісності. Тому ймовірним є припущення, що аналогією такої музичної структури «множинних» зображень маска є поліптих – полотно зі значної кількості складових, які пов'язані єдиним центральним образом і колоритом, наче своєрідний аналог «міні галереї» з портретних мініатюр одного образу-прототипу, зібраної в цілісний калейдоскопічний ряд.

Інші принципи організації в двочастинних «Масках» СХСІХ і ССІХ за посилення внутрішньої контрастності й танцювальності дозволяє висловити припущення про істотніше значення в них вищезгаданого принципу поєднання «антимаски» і «маски». Варто звернути увагу на помітне насичення нижнього пласту № 199 октавними стрибками і середніх голосів – підголосками, а у № 209 – вагомість орнаментики за більшої ваги гармонічного остову. Ці нюанси впливають на відмінність між колоритом п'єс. При цьому композитор досягає утримання певної образної характерності, укрупнення функцій експонування за допомогою варіантно-варіаційної секвенційності або ж посилення орнаментування, що можна розцінювати як детальніше портретування прообразу. Цей же принцип слугує тенденції до підвищенню щабля видовищності у кожному з розділів за не менш очевидного їх споріднення в кадансових зонах (наприклад, у «Масці» ССІХ). У такому варіанті оформлення «антимаска» і «маска» виявляються зображенням одного образу з різних ракурсів.

Такий підхід до розкриття образного змісту п'єси свідчить про значний внесок композитора у еволюційний розвиток клавірного мистецтва загалом і в комплекс засобів музичного портрету зокрема. Тому

закономірно, що «різноманітність змісту і настроїв, багатство варіаційного розвитку в їхній музиці, за свідченнями сучасників, захоплювався У. Шекспіра» [147, с. 108]. Водночас твори представників англійської школи цього часу, тим більше, виконані як «портрети», формують надзвичайно самобутній у аспекті сонантності колорит, який дозволяє вирізняти ці твори серед масиву інших подібних творів для клавішних інструментів того часу: «Звукове втілення музики верджіналістів з її природністю, ліричною інтимністю, часом типовою англійською меланхолійністю висуває в якості однієї з принципових проблем інтерпретації вибір відповідного задумам інструменту, який надає вирішальне значення на якість звуку і характер туше» [147, с. 111]. Враховуючи зауваження дослідника музичного мистецтва XVI–XVIII століть Ю. Бочарова про перебільшення ролі фактурного чинника для типології форм барокової музики, а також необхідність уваги до тематичного матеріалу і його розташування у певному виді творів, при вивченні обраних для аналізу творів-портретів саме ці характеристики виявляються найдієвішими, а також принципи фактурного розгортання музичної тканини. Як і «загальний змістовний план того музичного цілого, яке стає предметом вивчення – будь то композиція в простому моноафектному або ж, навпаки, складному поліафектному жанрі» [40, с. 11–12].

2.2. Портрети-характери у клавесинній творчості Рококо («Les Folies Françaises, ou les Dominos» Ф. Куперена)

Етап розвитку принципів портретності в музичному інструментальному мистецтві був позначений достатньо яскравою своєрідністю порівняно, передусім, з передуючим історичним жанровим-стильовим процесом. Так, вважається, що «чудові і найцікавіші зразки

цього роду створені французькими клавесиністами. У Ф. Куперена багато п'єс, які можна називати портретами⁵⁷, причому не тільки за назвами. ... Звичайно, сама музика в цих п'єсах є лише малою частиною засобів, здатних створити необхідне, передбачене композитором враження». Куперену вдалося в межах камерних клавірних п'єс досягти вершин витонченої, виняткової майстерності у створенні деталей музичного портретування, при цьому не виходячи за межі єдиного настрою, що лише іноді мерехтів додатковими відтінками: «“Флорентінка” йде в танцювальному італійському ритмі. “Сутінкова” написана в похмурому *c-moll* в темпі *Adagio sostenuto*. “Кумушки” – у жвавому русі, з чіткою речитативної артикуляцією. У п'єсі з назвою “Приваблива” звертає на себе увагу витонченість мелодійного малюнка. “Стрічки, що майорять” – графічна замальовка рухів, але стрічки ці на жіночому головному уборі. Є й групові сцени. “Женці” – з розміреною періодичністю ритмічного малюнка, “В'язальниці” – зі швидким снуючим ритмом. “Старі сеньйори” змальовані через повільний, благородний, з гідністю, крок в ритмі сарабанди» [199, с. 219]⁵⁸.

Справа в тому, що майже всі ці портретні замальовки спираються ще й на програмні назви, що стимулюють діяльність слухачької фантазії, а також багато в чому розраховані на особливе виконавське втілення [199, с. 219]. Цю рису постійно відзначають всі дослідники творчості Ф. Куперена. Напрочуд ємну характеристику цієї сторони доробку визначного французького клавесиніста надав М. Друскін: «Переважає більшість п'єс

⁵⁷ Наприклад, у Першій сюїті для клавесину присутні «Лісові жителі», «Нанетт», «Молоді черниці» (1. Блондинки, 2. Брюнетки), «Манон», «Чарівниця», «Квіткова, або Ніжна Нанетт». У Другій – «Працьовитий», «Ханжа», «Антонін», «Дама Шароле», «Діана», «Терпсихора», «Флорентинець», «Гарньє», «Бабет», «Мімі», «Старанний», «Підлабузник» і «Хтивий».

⁵⁸ Доцільно вказати, що аналогічний принцип використовував його сучасник – австрійський композитор Г. Т. Муффат («Зухвала» («Завзята») з четвертої сюїти (Сі-бемоль мажор), «Кокетка» з шостої сюїти (Соль мажор)).

мають мальовничі підзаголовки. Зміст їх дуже різноманітний. Тут і галерея жіночих портретів - жінок граціозних, кокетливих, ніжних, наївних, працьовитих, скорботних, пристрасних, улюблених; тут і портрети знайомих композитора - його рідних і друзів-музикантів (Форкере, Граньє). Широко представлені властивості людського характеру: гарячість, сором'язливість, похмурість, відданість, непорочність, кокетство. Куперен дає і портрети національних типів (флорентійка, іспанка, навіть ... китайці – в 27-й сюїті), картини з життя природи і тварин (очерети, метелики, бджоли), замальовки сільської праці (в'язальниці, жінці, збиральництва винограду), карнавальні сцени. Серед останніх виділяються два цикли п'єс, в яких Куперен передбачив Шумана та інших композиторів ХІХ століття, які зверталися до маскарадних сюжетів» [89, с. 289].

Для вищезгаданого узагальнення основною підставою слугувало твердження самого композитора: «Пишучи п'єси, я завжди мав на увазі певний об'єкт: його мені представляли різні обставини. Таким чином ... п'єси – це свого роду портрети, які знаходили досить схожими при звучанні під моїми пальцями» [157, с. 64]. А отже, другою базовою передумовою забезпечення належних образних асоціацій вважається майстерність виконавця. Звернемо увагу, що і ґрунтовне узагальнення Л. Юньцзе акцентує на аналогічних ознаках. Дослідник конкретизував типологію портрету – одноосібні («іменні», «риси характеру» (з підвидом «вікових портретів»), «національні») та подвійні (з віковою і соціальною диференціацією) – на основі ремарок, що окреслюють основний емоційний спектр, а також стилістичних споріднень між цими двома групами: «Всі вони написані в жанрі інструментальної мініатюри і тим самим відповідають одному з найважливіших принципів портретності – зображення конкретної людини є єдина, головна тема творів. Програмні назви короткі: композитор вважає достатнім з їх допомогою лише

направити сприйняття слухача в потрібну сторону, уникаючи докладної деталізації. Характеристику способу доповнюють авторські ремарки в нотному тексті (що вказують швидкість і манеру виконання). Оригінал портрета характеризується через властивий йому емоційний стан. Емоція, настрої, характеристика зображуваного оригіналу мають досить загальний характер, вони, скоріше, позначаються композитором, а не переживаються його героями (підкреслення моє. – *I.C.*). Кожен портрет, як правило, зображує модель з якоїсь однієї сторони, підкреслює одне її головне або найбільш помітну, найбільш очевидну якість. Втілюються ці якості скромними засобами, найчастіше за допомогою одного-двох характерних прийомів (мелодичних, метроритмічних, фактурних, ладотональних)» [386, С.105-106]. Значення цього напрямку в творчості композитора свого часу відзначав Я. Мільштейн, акцентуючи на тому, що у його портретній галереї переважно представлені імена вищого світу і ці збережені у назвах імена «служили йому трампліном до певного збірного образу. Цю обставину слід особливо підкреслити, бо мистецтво збірного, описового портрета було завжди властиво Куперену і полягало у нього перш за все в створенні певного настрою, почуття (при тонкому використанні елементів звуконаслідування)» [185, с. 11]. Серед прикладів, що підтверджують цю тезу, вченим названо «В'язальники» («Les Tricoteuses»), «Фіглярка» («La Bouffonne»), «Близнюки» («Les Jumelles»), «Брюнетки і блондинки» («Les Brunet et les Blondes»), «Старі сеньйори» («Les vieux Seigneurs»), «Молоді сеньйори» («Les jeunes Seigneurs»), «Прочанка» («Les Pelerines»), «Дівчинка-підліток» («L'Adolescente»), «Фаворитка» («La Favorite»). «Блукаю чі тіні» («Les Ombres errantes»), «Чарівна» («La Seduisante»), «Похмура» («La Lugubre»), «Розсіяна» («La Distraite»), «Ніжна і пікантна» («La Douce et Piquante»), «Таємнича» («La Misterieuse»), «Весела» («L'Enjouee»), «Олімпійка» («L'Olympe»).

Ця узагальненість зображуваного дозволяє звернути ракурс вивчення з так званих «жіночих» портретів у творчості клавесиністів, які достатньо детально проаналізовано в різних працях, до одного твору – «Французькі фолії, або маски» («Les Folies Françaises, ou les Dominos» з сюїти № 13; 1722), відомого також під іншою назвою – «Французькі безумства, або Маски доміно»⁵⁹. Назва кожної з частин апелює до мистецтва алегорій – самобутнього втілення музичними засобами абстрактних понять, заснованого на приховуванні реальних осіб, явищ і предметів під певними художніми образами з відповідними асоціаціями і характерними ознаками.

Талановитий представник мистецтва свого часу, Ф. Куперен для посилення «загадковості» зображуваних масок використав у назві цього «ordre» і гру слів. Він досягнув додаткового ефекту шляхом суміщення різних основ – суто музично жанрової і семантичної. Вихідний термін внутрішнього циклу тринадцятої сюїти – «фолії»⁶⁰ – набув значення

⁵⁹ Назви багатьох творів цього французького композитора сьогодні вважаються до певної міри втаємниченими. Наприклад, у виданні «Francois Couperin. Complete keyboard works» (New York : Dover Publications, Inc., 1988) на цьому ракурсі акцентовано у передмові до змісту: «Багато тасмниць все ще оточує заголовки Куперіна, і багато з англійських ... є умоглядними. Зокрема, часто неможливо визначити, чи дієприкметник жіночого або основного змісту стосується справжньої жінки чи, натомість, самого твору, причому іменник жіночого роду “rièse” не вказується, але розуміється (наприклад, “La [rièse] majestueuse”). Навіть чоловіки можуть називатись жіночою назвою, якщо передбачуваний іменник – “rièse”, а ім’я чоловіка слугує прикметником» [с. VII].

⁶⁰ Перший нотований твір у жанрі фолії у західноєвропейській творчості був зафіксований у трактаті іспанця Салінаса (1577). Жанр досяг розквіту в XVII ст., коли він еволюціонував до придворного церемоніалу (іноді з назвами «арії», «павани», *aria per cantar*) від карнавального «потішного» танцю, який виконували перевдягнуті у жінок чоловіки у супроводженні шумових інструментів. Бажаним ефектом у такому варіанті було враження позбавлених розуму, надмірно пристрасних у «подвійній грі» комедіантів. На початку XVII ст. фолія вже побутувала як темпераментний тридольний танець любовного змісту з супроводом гітари, але вже невдовзі темпоритм сповільнився і фолія наблизилася до повільної сарабанди або менуету. До початку XVIII ст. фолія цілком опановує барокову стилістику і отримує виняткові художні втілення у багатьох провідних композиторів тієї епохи.

символу з прихованими планами⁶¹, у такий спосіб наблизившись до значення маски.

Передусім, іспанська фолья створила ілюзію «руху» до менуету як жанру французького походження, або ж менует наблизився до фольї. Адже прочитання «фольї» як «безумства» (від початкового португальського терміну) звернуте вже до суто людських етичних зрізів, оскільки ступінь проявлення «безумства» наростає до кінця циклу. У свою чергу, мініатюрність п'єс є аналогією до властивостей маски-прототипу – маски доміно, яка призначалася тільки для покриття області обличчя довкола очей. Походячи, за деякими версіями, від латинських термінів «dominus» («пан», «власник») і «masca» («привид», «кошмар»), вона слугувала елементом відповідного карнавальним принципам чоловічого або жіночого костюму-маски (довгого плаща, що іноді мав і капюшон; у французьких монахів-домініканців – чорний ззовні і білий всередині)⁶². Моделювання цілісного образу в циклі «масок» у зв'язку із середовищем, для якого ця музика призначалася, доцільно розглядати як особливий спосіб ігрової презентації ціннісних ідей у відповідному тоні висловлювання, що модулював сформовані особливості французької культури, особливостей її побутування, уявлень про загальний менталітет і характеристичні риси її представників.

Тому в алегоричних портретах внутрішнього циклу цього *ordre*, на перший погляд, важливим є не стільки персонаж-прообраз, який приховується під масками, скільки сутність певних морально-етичних

⁶¹ Зазначимо, що про цю властивість творів французьких клавесиністів вже йшлося. Зокрема, М. Друскін, називаючи Ф. Куперена серед митців, які зверталися до маскарадних сюжетів, акцентував на прояві у їх назвах різних якостей характеру [89, с. 290]. «Зв'язок між змістом п'єси Куперена та її заголовком далеко не завжди ... однозначний... Скажімо, заголовок "Очерет": мається, очевидно, на увазі не стільки картина пейзажу ... скільки почуття, що охопило композитора при вигляді цього пейзажу» [89, с. 290].

⁶² А актори комедії dell'arte і французьких балаганів костюмом «доміно» називали трико, зшите з лоскутків кількох кольорів, що мали форми клітинки, ромбу або кружечку.

якостей. Адже кожна маска наділена в певній культурі різними значеннями, зокрема – абстрактними. Вона розкривається у алегоріях «портретної відповідності» передусім за допомогою семантики кольору масок, а також особливому колориту кожної (хоча вся сюїта витримана у «привабливій», м'якій тональності сі-мінор), графічному відтворенню стереотипів характеру в нотному письмі та темпоритму.

У підході до змісту «масок» і всього *ordre*, відтак, потрібно здійснити не тільки поглиблений стилістичний аналіз цих музичних портретів, а й врахувати актуальні для того часу приховані сенси всіх компонентів назв частин:

1. «Невинність. Під доміно невидимого кольору».
2. «Цнотливість. Під доміно кольору троянди».
3. «Запальність. Під червоним доміно».
4. «Надія. Під зеленим доміно».
5. «Вірність. Під блакитним доміно».
6. «Постійність. Під доміно кольору лляних волокон».
7. «Томливість. Під фіолетовим доміно».
8. «Кокетство. Під різними доміно».
9. «Галантні старці і старіючі казначейші. Під доміно багряного кольору і кольору опалого листя».
10. «Добровільні (прихильні) зозулі. Під жовтими доміно».
11. «Мовчазна ревність. Під доміно темно-сірого кольору».
12. «Шаленство або відчай. Під чорним доміно».

Чому Ф. Куперен обрав саме такі кольори для визначення людських якостей і пристрастей, напевне сказати не можна. Адже у його час побутовали різні системи символізації, у тому числі – і барв⁶³. Так,

⁶³ Наприклад, у XV ст. Дж. П. Ломаццо пропагував їх відповідність основним темпераментам – меланхолійному (чорний), флегматичному (білий), сангвістичному (червоний) і холеричному (жовтий). Радісні емоції, за його концепцією, відповідали зеленим і світло-червним відтінкам, а землянисто-темні –

впевненість і достоїнство поширювали на білий і червоний кольори, коричневий і сірий – практичність, розважливість, синій – спокій, гармонію і відданість, червоний – любов, пристрасть, енергійність і силу, жовтий – підозри і невірності, сірий – елегантності й вишуканості.



Та колір першої маски – невидимий, тому це значення недоступне для неї і може символізує невизначеність у обранні «внутрішньої сутності» або й чистоту, відсутність прихованих сенсів. Барви масок двох наступних частин близькі до червоного – одного з основних геральдичних кольорів, який у поєднанні з вказаними в назвах рисами характеру дещо поляризує їх колорит. Натомість зелений і блакитний, значення яких вже згадувалось, покликані знову стабілізувати емоційний ряд. Цікавий відтінок палітри обрано для «постійності», адже «ляні волокна» охоплюють спектр від білого до блискучого сіро-бежевого, символіка якого пов'язується з умиротворенням. У другій частині «фолій» загадково-містичний відтінок повертається завдяки фіолетовому, в якому «змішано» пристрасть та інтелект.

Принцип міксовості зберігається у наступній частині, що поєднує маски різних кольорів. Цю ж тенденцію продовжено у наступній фолії завдяки присутності двох типів зображуваних у доміно «багряного кольору і кольору опалого листя». Ця двоїстість покликана виявити у яскравому багряному відчуття власної міці і сили, тоді як «колір опалого листя» говорить сам про себе, хоча ще зберігає залишки минулої привабливості і пристрасті. Багатозначність жовтого деталізується тільки завдяки безпосередній вказівці на втілений образ: хоча у деяких культурах він свідчив про вищий статус, але у темно-жовтій гамі зазвичай асоціювався зі

смутку. Натомість Л. да Вінчі основними вважав прості кольори – білий (світло), жовтий (земля), зелений (вода), синій (повітря), червоний (вогонь) і чорний (пільма, темрява). За метафізичною концепцією Марсіліо Фічіно, чорний означає матерію, синій – повітря, білий – сяйво духовного світла. У XVI–XVII століттях використовувалися й інші усталені розуміння кольорів, що поширювалися передусім на одяг.

зрадою і недовірливістю. З цієї частини концепція кольорів звертає у бік різномірного негативу: під зозулями розумілися не жінки, а чоловіки, які спокійно ставилися до зрад своїх дружин, а у темно-сірих тонах, що виказують потребу в тілесно-духовному задоволенні, предстали ревності. Врешті, запереченням світла, символом усього хибного, втрату розуму і набуття егоїстично-злісних прагнень у останній частині фолій постає чорна маска. Але так чи інакше, рух від «невидимого» до чорного інтерпретується однозначно і відповідно до назви останньої частини «фолій».

На противагу до побутуючого твердження про те, що куперенівська галерея масок-портретів не надає поглиблених образних контрастів і містить тільки алегорії людського віку (відповідно, концепція розгортається від дитячої наївності до старечого відчаю з приводу закінчення життя), висловлена концепція спонукає до поглиблення семантичного аналізу цієї сюїти загалом і «масок» зокрема. Варто наголосити на тому, що, виокремлюючи тільки одну людську якість, композитор неначе «примірює» її до образу, що зберігає загадковість за портретом «Привабливого» і врешті виявляє себе як «Стурбована душа». Адже маска, за визначенням А. Д. Авдєєва, – це «спеціальне зображення будь-якої істоти, що надягається або носить з метою перетворення в дану істоту» [3, с.81], у нашому випадку – цілком конкретну морально-етичну якість. Тому досить непередбачувано серед карнавалу масок з'являються «Галантні старці й старіючі казначейші», що, як і «Добровільні зозулі», суспільно-соціальним сенсом різко вирізняються серед ряду масок-емоцій своєю достатньо очевидною конкретикою. У цьому прихована і водночас сконцентрована ідея цього *ordre*, а тому відмінність портретів у варіаціях умовна, хоча й виявляє театральність, емоційність і навіть непередбачуваність мистецтва тієї епохи.

Для поглибленого розуміння циклу важливо брати до уваги й символіку трьох початкових і заключної частини *ordre*. Це – «Les Lis naissans» («Новонароджені лілії»), *Moderement et uniment* (Помірність і цілісність); «Les Rozeaux» («Очерет»), *Tendrement, sans lenteur* (Ніжно, без зволікання); «L'engageante» («Цікавий («Привабливий»)), *Agreablement, sans lenteur* (Приємно, без зволікання); «L'âme en reine» («Мандрівна (стурбована) душа») *Languissamment* (Томління, знемога). Наприклад, перші дві частини не містять портретно-характерної конкретизації. Але й лілії, і очерет (тростина)⁶⁴ – це символи, які належали в емблематики осіб знатного походження ще з давньоєгипетських часів і були запозичені в європейське мистецтво. До того ж, лілія – не тільки емблема благовіщення, чоловічого начала, а й геральдичний королівський знак французьких монархів. А тому під «новонародженими ліліями» можна розуміти не тільки деталь пейзажу чи інтер'єру, а й новонароджених принців. Звернемо увагу, що основний «орнамент» цієї частини в музичному тексті зафіксований мордентом , який відповідає типовому графічному зображенню геральдичної лілії і відрізнений від подвійного морденту  у наступній частині. У свою чергу, очерет як різновид тростини, згідно популярної у той час зорієнтованої на античне мистецтво символіки, – монарша чи батьківська влада; божественна турбота, заступництво; музика і гармонія.

Фактурна тканина першої, надзвичайно ніжної за колоритом, умовно назвемо – «пейзажної» чи контекстуальної щодо «масок» – частини, попри її прозорість у витриманому двоголоссі першого її розділу та зародженням

⁶⁴ Переважно назва цієї частини інтерпретується мистецтвознавцями як пейзажна. Щоправда, М. Друків за межі такої безпосередньої «прив'язки» і вказує на значення емоційного плану: «Нерідко та чи інша назва виникало на шляху далеких асоціацій - тоді воно набувало значення своєрідного епіграфа до п'єси. Тільки так і можна розуміти, скажімо, назва «Очерет»: є, очевидно, на увазі не стільки картина пейзажу, закрут річки, берег, зарослий очеретом, тихий вечір, - скільки почуття, що охопило композитора при вигляді цього пейзажу» [89, с. 290].

награвання, скажімо, на шалмеї⁶⁵, а інтерпретація картини від пейзажу з очеретом «модулює» до портрету людини, що грає на цьому інструменті. Цей нюанс істотно змінює трактування частини, посилюючи семантику портретності внаслідок формування аналогу зі «Старим замком» М. Мусоргського.

І ось у третій частині постає перший портрет «L'engageante», що не потребує «декодування» і ще не приховується маскою. Ця частина надає ще один важливий ракурс для розуміння подальшого «портретування». Ідея «Цікавого» чи «Привабливого», на противагу до попередніх частин, певною мірою криється у своєрідному маніпулюванні функціями. Йдеться про «перестановки» матеріалу між правою і лівою руками за варіантності сегментів музичного тексту, їх регістрові зіставлення, вуалювання пунктирного малюнку завдяки «постійності» фігурацій дрібними тривалостями, секвенційне «дроблення» викладу тощо. Ускладнена підголосками фактура набуває незвичної модальності. Меншою є вага мордентів-«лілій», а початковий «ключовий» мікромотив низхідної малої секунди з поверненням до основного звуку зміщений у зону кадансу:



Відтак необхідною є істотна активізація уваги для впізнавання у плинному матеріалі основних для попередніх частин елементів: головне і вторинне змінюють свої сенси, а кожна нова побудова є певною

⁶⁵ Шалмей (від лат. Calamus – очерет, очерет; старофранц. Chalemie, нім. Schalmayen) – старовинний духовий інструмент, який користувався значною популярністю у середньовічній і ренесансній Європі. Зображення цього інструменту збереглося у живописі, гобеленах, скульптурах. Тільки в середині XVII ст. його поширення почало згасати внаслідок розвитку гобоя.

несподіванкою і приваблює увагу задля створення ефекту цілісності характеру портретованого персонажу. До того ж, у кожному з пластів відбувається «розщеплення» основних ліній. Виникнення таких підголосків свідчить про ускладнення світосприйняття і, можливо, сприйняття власної особистості. Тому поява «масок» цілком підготована: модифікації «зовнішності» і «примірювання» до себе інших характеристик на наступному етапі виявляються не тільки прогнозованими, а навіть і закономірними.

На те, що у внутрішньому циклі – «калейдоскопі портретів-характерів» чи образів-персонажів французького придворного балету – зображується одна людина в різних масках, вказує й наскрізний принцип варіацій *basso ostinato*.



Тема, яку використано композитором в якості основи для варіацій, є водночас максимально узагальненою й інтонаційно рельєфною. Вона вже принципово віддалена від раннього прототипу фолії, натомість наближена до сарабанди чи пасакалії за її загальним «високим» тоном висловлення; у її лінійності взаємодіють діатонічні та хроматичні лексеми – *catabasis* («низходження»), *passus duriusculus* («жорстке страждання») і висхідний (*anabasis*/ «сходження»). Тому процес смислотворення в ній достатньо рельєфний. Так, вже у типовий для остинатних тем низхідний квартовий хід привноситься спочатку хроматичний секундовий мікромотив, а сам квартовий остов розширено до малої сексти, внаслідок чого ефекту «заспокоєння» не виникає. Натомість композитор застосовує зворотній

висхідний, який завершується квартовим стрибком, що, у свою чергу, «розмикається» у «міні-серію» таких достатньо широких, але вже низхідних стрибків з пріми до квінти і знову до пріми тональності. Закріплені за інтонаційною лексикою значення у поєднанні їх сенсів сприяють розширенню змістовного діапазону, у чому виявляється майстерне володіння типовими для епохи прийомами, у тому числі й портретування: «У тексті лексеми і семантичні фігури беруть участь в процесі смислотворення, вступаючи у взаємодію з іншими лексемами (або семантичними фігурами) і збагачуючись додатковими смисловими відтінками» [6, с. 11].

Звернемо увагу, що у верхньому пласті «Невинності» (структура якої максимально проста – період повторної будови з незначними варіаційними відхиленнями) до заключного кадансу відсутнє багатоголосся. Мелодична лінія, враховуючи як її «галантний», плавний плин з вкрапленням обох вищезгаданих типів мордентів (ймовірний натяк на «вище» походження), а також явну асоціацію з люб'язним поклоном у низхідному квінтовому стрибку в другому такті та наступну ліричну сексту, формує вираження синтезу наївної чистоти з очікуванням. Також і нижній пласт, хоча й «розслоєний» на дві лінії, в цілому не відходить від моделі галантного менуету, вже приховуючи в собі основні характеристики басової теми. У цьому зв'язку необхідно звернути увагу на те, що «“пласт” – це не “шар” і не “голос”, оскільки він володіє автономією і детермінованістю в просторі, а також своєю лексикою, фактурно-тембровим втіленням, що утворюють особливу “поліфонію смислів”, внутрішню логіку вертикальної і горизонтальної організації інтонаційно-лексичного матеріалу» [6, с. 12]

Якщо у першій «масці» («Невинність») безперечно домінує верхня мелодична лінія, то у другій («Цнотливість») застосовано майже суцільний терцієвий паралелізм між верхніми голосами обох нотних станів впритул до останніх чотирьох тактів, в яких це співвідношення змінюється:

«посилення» верхнього мелодичного голосу, де початковий м'який вступ на другу долю перемінюється на ритмічно виразну синкопу, заміщується його дистанціюванням від нижньої (за вищезгаданою символікою, – ймовірної вищезгаданої і важливої для окресленої у назві якості «батьківської») підтримки. Так само потрібно врахувати, що у цих заключних тактах другої фолії модифікується низхідний пощаблевий зворот, що, як і мордент-«лілія», буде відігравати важливу роль у «масках»: у попередньому матеріалі він мав виняткову «прохідну», пом'якшуючо-компенсуючу функцію, то після підкреслення його початкової ноти висхідним октавним стрибком, істотного ритмічного розширення і обмеження діапазону до квінти – це вже цілком мелодично виокремлена побудова, семантика якої поки що не проявлена. І тут важливо звернутися до аспекту традиції «високого» мистецтва. Перенесення смислових акцентів від басової теми до верхніх пластів, хоча у цих випадках ще підпорядкованих «менуетній грації», типове для поліфонічних жанрів внаслідок «народження смислів в умовах специфічної текстової організації – поліфонії тематичних пластів. Тема *basso ostinato* і оновлюваний тематизм надостинатного пласта утворюють одночасну (образну і емоційну) опозицію, яка спостерігається за допомогою рельєфного і фігураційного-мелодійного типів тематизму. Вивчення системи відносин тематичних пластів і відбуваються в них семантичних процесів дає можливість значною мірою визначити художню концепцію життя і образ світу» [6, с. 3–4].

Забарвлена в червоний колір і водночас одухотворена (*anime*) третя маска – «Запальність» виявляє істотне семантичне зміщення в загальному колориті. Рвучка пунктирна ритміка, майже суцільне використання розкладених тризвуків, введення (як і в «Привабливому») «перегуків» між верхнім і нижнім пластами і внаслідок цього – скорочення басової теми до її першого низхідного мотиву утворює найістотніше «заміщення» у

початковому колориті «масок»-«портретів». Хоча розкладена фігурація терції у верхньому голосі зберігає сенс найважливішої ліричної інтонації, достатньо стійкої у форматі тризвуків, все ж це дозволяє висловити припущення про радикальний відхід від властивого попереднім частинам спокою і привнесення в музичне полотно зовсім іншого, далеко не поверхового афекту. У такому висновку щодо семантики застосованих прийомів як базове положення використано спостереження Л. Шаймухаметової про те, що основна для цієї «фолії» галантна фігура – розкладена фігурація в верхньому голосі використовується в зв'язку з любовною тематикою і «затвердила свій статус символу любові ... в області глибоко відчутій сентиментальній ліриці через створення стійкого смислового образно-асоціативного зв'язку: “любов-ідеал”, образ коханої = ілюзія щастя» [355, с. 54]. Саме на таку «ілюзійність» чи цілковиту невпевненість у почуттях портретованого вказує надзвичайно виразний «штрих» – еліптичний зворот $D_2 \rightarrow (s) - \Pi_7^{4-3} \#5-5 - D_7$ у п'ятому-сьомому тактах першого речення і зі змінами повторений у заключному кадансі. У такому зображенні майже втратилась м'яка граційність мордентів-лілій. Але у передостанньому такті цієї частини виникає новий нюанс – енергійний передйом, семантика якого у музиці XVII-XVIII століть асоційована з величавістю і героїчністю. Відтак у цьому мініатюрному «портреті» виявлено нові якості характеру портретованої особи, що поки що короткочасно зміщують загальний тон цієї «галереї».

Змінивши маску на зелене доміно (фолія № 4), наступний портрет – «Надія» – прагне до «веселого» вияву (*gaiement*) також у кінестетичних, хоча й істотно пом'якшених пориваннях. Але ця «веселість», що реалізується також у асоційованих з символікою надії висхідних мотивах, досить умовна, адже дотримання початкової тональності створює, скажімо, приховану альтернативу: теоретики того часу, наприклад, Й. Маттезон, вважали її «хімерною і позбавленою веселості». Цей «конфлікт» між

заявленим і дійсним продовжується у інших рисах музичного тексту. Передусім, знову змінюються параметри музичної тканини: при ущільненні темпоритму зі $\frac{3}{4}$ до $\frac{9}{8}$, фолья розгортається за принципом чергування паралельних послідовностей у верхньому регістрі та одноголосих «відповідей» у нижньому і у портрет привноситься значний контраст з невагомістю ширяючого над «лінією відображення» образу, оскільки кожне поривання неначе «приземлюється» відстороненими репліками. При цьому згладжується функція чітко виявленої басової опори і обриси теми «розчиняються» у цих фігураціях. Водночас зникли характерні морденти-«лілії», вказуючи на психологічну втрату статусу особи з «геральдичними відзнаками».

«Голубе доміно» у «Вірності» (№ 5), що має справити враження ласкавості (*affectueusement*) привносить у «галерею» відчуття впевненості і стабільності. Відновлюється і дещо ритмічно «укрупнюється» тема; з усамостійненням голосів повертається поліфонія пластів. Але загальний колорит цієї мініатюри внаслідок жанрового наближення до бассо-остинатних жанрів набуває неабиякої суворості репрезентативних, парадних портретів. У концепції всього циклу виявляється прагнення нагадати не стільки по індивідуальну почуттєву вірність, скільки про вірність певному суспільному статусу (звернемо увагу на відновлення характерних мордентів). У цій суворості постає величний портрет-характер, наповнений новими істотними деталями. Зокрема, початковий низхідний квартовий мотив, яким у верхній («очевидний») пласт перенесено фігуру *catabasis*, набуває незвичайного укрупнення в другому реченні. Він розширюється у низхідному русі верхнього голосу до двох октав ($h^2 - h$) і подається не у ритмічно плавному русі, а неначе «розривається» постійним «пунктиром» (ті ж 6–9 такти), символізуючи у цій вірності обов'язку неминучість страждань. До того ж, дві заключні фрази за тоном висловлювання впритул наближені до патетичної

риторики. В першій з них в якості початкової інтонації мелодичної структури виникає висхідна нона (11-й такт), а загальний мелодичний контур наближений до фігури також дещо «укрупненого» хреста:



У другій фразі нарощується кількість передйомів, які посилюють у портреті відчуття горделивої приналежності до певного статусу або родини: «Узагальнюючи стрижневі риси характеру, маска тим самим об'єднує індивідуумів – носіїв подібних рис, виявляючи близькість між людьми. Пересічні в одній точці, людські характери виявляються виділеними з людської маси. Цей зріз суспільства і мітить собою маска» [110, с. 37].

Поява наступного портрету виявляє те, що «Вірність» мала кульмінаційне значення у першому «ряді» представленої галереї масок. «Постійність» повертає на новому етапі і у оновленому вигляді характеристики першого портрету. Те ж намагання продемонструвати попередні якості присутнє у «Томливості». Але якщо паралелізми у попередньому варіанті підкреслювали легкість і поривчастість, то у цьому випадку внаслідок укрупнення тривалостей і помірного темпу чітко відокремлені один від одного однотактові мотиви з невеликими діапазонами створюють ефект певної статичності. Так справді ніжне (*tendrement, sans lenteur*) доміно «кольору лляних волокон» і фіолетове доміно утворюють своєрідну центральну зону цієї галереї, після якої композитор вдається до формування особливого дзеркального ефекту.

І розпочинається цей процес зі «змішання» різних масок у «Кокетстві»

(8 *couplet*). Цей принцип мотивував оперування короткими структурами в різних «настроях» (*gaiement, modere, legerement*), не втрачаючи враження суцільного потоку всередині речень. Загальна легка грайливість тематизму інструментальної природи в обох пластах вирівнює їх змістовне співвідношення, вуалює і розчинює у цьому потоці істотно змінений образ «носія маски». При цьому зміна жанрових основ і темпово-настрєєвих відтінків підкреслює процес «приміряння» у цій мініатюрі; на цей ефект спрямована і повторність речень. Так, відтінок манірності привносять зміна напряму розгортання мотивів і помірний темп у другому сегменті-«масці» другого речення; натомість обидві заключні чотиритактові фрази в їх «легкості» привносять заспокоєння і стабілізацію.

Наступний «*couplet*» (дев'ятий), зберігаючи принцип внутрішнього контрасту як композиційний чинник, привносить у цикл нову несподіванку. Це полотно «серйозно» (*gravement*) зображає «галантних старців і старіючих казначейш». Такі персонажі чи не вперше цілковито відсторонюються від домінуючої до цього часу басової теми-образу: вони цілком занурені у власне представлення. Але у їх змалюванні композитор використовує підкреслений виконавськими штрихами контраст між пластами, який привносить певний саркастичний відтінок у галантні формули «поклону кавелерів». Образ «казначейш» змальований за допомогою вже використовуваних у *ordre* паралелізмах, але колишню легкість і невагомість «приземлено» пунктирами і прихованими у нижній частині фактурного полотна «опорними» тривалостями. У цьому «куртуазному» діалозі композитор виразно змальовує ілюзорність намагань утримати високий світський тон: казначейші намагаються відповісти кавалерам такою ж подобою граційних поклонів. Відтак, ця частина, хоча й дистанційована від ідеї представлення образу особи високого походження, привносить важливе розширення у ситуацію костюмованого куртуазного «маскараду».

Ще одна картина, вже відверто демонструючи сарказм (не застосовано ні позначення темпу, ні настрою, натомість – дражливе «*soisou soisou*») на перший погляд утримує враження відстороненого споглядання за іншими масками. Під жовтими доміно Куперен змальовує «Добровільних зозуль» – далеко не позитивний у суспільному сенсі образ. Утримання (за винятком кадансових зон) однотактової фактурної моделі з надзвичайно виразним і сухим «куванням» істотно приховує те, що цю маску примірює основний персонаж галереї: «маскуючись» під опорний гармонічний голос, перериваючись паузами, пропускаючи – немов у застиглому і неприйнятному для себе афекті – окремі звуки, цілком чітко виявляє себе основна басова тема.

Таке «вживання у образ» не могло пройти безслідно в драматургійній вивершеності: воно породжує сенс наступного темно-сірого доміно – «мовчазну ревність». Стиснуті під «вагою» зовнішнього спокою (*lentement et mesure*) приховані емоції у кожній «фігурі»-мотиві криють величезне напруження.

Так, поліфонічний виклад посилює значення низхідного пощаблевого квартового мотиву, який проводиться у всіх голосах і часом навіть подвоюється дублюючими підголосками. Але якщо у «надії» ці паралелізми «злітали» вгору, то їх низхідність і застосування переважно нижнього регістру істотно посилює похмурий колорит. Втім, потрібно врахувати, що майже кожен з цих мотивів зупиняється кількома одновисотними повторюваними і подовженими злігуванням звуками, між якими іноді виникає інтонація зітхання (м'яка секундова поспівка). У цих же сегментах проявляється і мотивація такої стриманості – типологічно важливі для циклу два різновиди мордентів. Знову ж, вивершуючи змальований образ-маску у заключному реченні, композитор вводить у цю зону штрих-пом'якшення. У обох голосах верхнього пласту (спочатку у верхньому, потім у середньому) звучать значно ліричніші мотиви, в яких

поєднано низхідний терцієвий пощаблевий субмотив з поверненням до верхнього звуку тим же терцієвим «кроком» і низхідний квінтовий стрибок. До того ж, після його підхоплення середнім голосом у верхньому зафіксуються довгі тривалості, що також перемежуються секундовими зітханнями. Водночас у басовому голосі введено виразні октавні стрибки, що асоціюються з величними кроками повільних процесуальних танців. Так у цьому портреті виявлено рішучість не виказати руйнуючої гідність ревності.

А отже, у цій моноафектній частині також сформовано кілька важливих семантичних властивостей чи ознак. Окрім безпосередньої ролі в циклі, вона створює значно ширші змістовні асоціації внаслідок використання принципу розгортання монолітного типу. Форма цієї частини «фолій» – характерна для ліричного типу висловлювання одночастинна; в ній органічно постає така особливість інструментальної музики Рококо і Бароко, як моноструктурність. І це ще один фактор виведення прихованого образу портретованого в значно ширший смисловий контекст: «Моноструктурам як одній з найважливіших типологічних груп в загальній класифікації композиційних структур інструментальної музики епохи Бароко, безумовно, властива певна ступінь спільності, яка полягає, по-перше, в тому, що вони мають відношення в основному до моноафектних творів, яким не властиві значні внутрішні контрасти інтонаційно-тематичного, ладо-тонального, фактурного, метроритмічного і темпового характеру, що ставлять під сумнів жанрову приналежність цілого. А по-друге, в тому, що вони, як правило, неподільні на розділи, що володіють композиційною самостійністю, властивою окремим музичним п'єсам. ... Але в будь-якому випадку моноструктури спочатку мислилися як щось єдине і, на відміну від поліструктур, не ділилися на кілька контрастних одна одній частин, що представляють різні афекти, і тим більше не були сукупністю різних за характером

композиційно завершених п'єс» [38, с. 11–12]. Можна навіть сказати, що ця передостання в циклі «масок» частина вже виявляє ознаки таку важливу для майбутніх сонатно-симфонічних творів функцію внутрішнього філософсько-етичного споглядання.

Заключною у цій розгорнутій низці фолій «під чорним доміно» ідентифіковано «Шаленство або відчай». Це також моноструктура, але полярна попередній за емоційним наповненням і темпоритмом (*tres vite* – дуже швидко). Безперервний потік шістнадцятих у верхньому пласті періодично підхоплюється аналогічними фігураціями у нижньому, гармонічні акордові або інтервальні співзвуччя відсутні аж до заключного кадансу справді створює враження некерованого шаленства, позбавленого будь-якої галантності. Гнучкість і пластичність знову поступається рвучкості, до того ж – при формуванні ілюзії кружляння у окремих обмежених зонах, з яких важливо вирватися і у вищі, і у нижчі регістри. Враховуючи клавесинний тембр, немінучими деталями створюваного колориту є холодність і швидкоплинність. Але у назві присутнє й поняття відчаю. Тому змалювання цієї маски, з одного боку, виявляє жанровий сенс прототипу, з другого – з черговою втратою провідної теми, від якої не залишилось жодного натяку, – розширює сенс алегоричного портретного живопису до його театральної, динамічної репрезентації.

З огляду ж на музичний професійний контекст, «Французькі фолії» Ф. Куперена демонструють виняткову майстерність реалізації композиторського задуму внаслідок синкретичного розуміння варіацій: відповідно до конкретної мети кожної з частин застосовано закономірності варіацій на бас, характерних, вільних і навіть на жанрову основу. Але цілісну композицію тринадцятого *ordre* завершує не чорна маска «Шаленства», а «Стурбована душа» (інший можливий переклад – «Душа у болю»). «Гра у почуття» чи «приміряння образів» завершена і формується закономірний висновок з очевидним етичним сенсом.

Звертає на себе увагу, що в жанровому сенсі у цьому підсумку повертається не початковий ліричний лютневий прототип, а – за загальною фактурною і метро-ритмічною моделями – менуєт, чим створюється очевидний зв'язок з першою з «фолій». І хоча відсутня їх основна тема, ця частина формує алюзію не меншої значимості нижнього пласту. Це забезпечується завдяки надзвичайно виразним октавним «крокам», які, знову ж таки, створюють зв'язок з гордовитою «мовчазною ревністю» і величними процесіями. Аспекти болю вписані у цей портрет завдяки домінуванню секундових інтонацій у верхньому голосі й поліфонічних підголосках, у багатьох випадках – «стиранню» першої сильної долі паузами або залігуванню зі звуками останньої слабкої долі попереднього такту. А отже, у цій частині постає колоритний, індивідуалізований і складний у деталях музичний портрет ймовірно знатної особи, яка, знявши маски, роздумує над сенсом життєвих перепетій. Адже, як свого часу відзначив Я. Мільштейн, «... той, хто хоче усвідомити і відчутти програмну основу музичних портретів Кунер, зрозуміти його особливе мистецтво музичного портретування (вміння в небагато чому сказати багато), повинен уважно прочитати «Характери пли звичаї нинішнього століття» Лабрюйера, причому прочитати не один раз. Не без підстави французькі дослідники творчості Куперена висловлюють припущення, що багато хто з його клавесинних п'єс програмно-портретного типу були свого роду музичними ілюстраціями до деяких сторінок «Характерів» Лабрюйера. Дійсно, схожість тут разюча ...» [185, с. 11]. Вчений для підтвердження цієї ідеї наводить паралель між Купереном і Ватто: «... останній також прагнув використовувати портретні образи для виразу характерів і життєвих почуттів свого часу. Подібно до того як художник писав своїх кавалерів і дам в тінистих парках або серед світлих галявин, музикант любив відтінити своїх “героїв” образами природи. Аналогічно до того, як художник писав свої картини ніжними, напівпрозорими фарбами, вважаючи за краще

рожеві, блакитні, бузкові і золотисті відтінки, музикант користувався для відтворення різних характерів дуже витонченими музичними засобами: звуки то витікали один з іншого, то зіставлялися за контрастом, то породжували якийсь загальний прозорий колорит. Вагто був майстерним портретистом і витонченим поетом фарб; Куперен – не менше майстерним портретистом і не менш витонченим поетом звуків» [185, с. 12].

А отже, весь сенс циклу все ж осмислюється не тільки як галерея портретів, скільки творення і нарощення семантичних сфер образу-прототипу в різноманітних аспектах – етичному, культурно-соціальному, настроєвому, емоційному, жанровому, композиційному тощо. Тому, сприймаючи цей твір і як яскраву репрезентацію мистецької композиторської майстерності, і як типологічний для епохи Ф. Куперена опус, «варто звернути більшу увагу на власне тематичний матеріал і особливості його розташування в тих чи інших творах. Але перш за все – на загальний змістовний план того музичного цілого, яке стає предметом вивчення – будь то композиція в простому моноафектному або ж, навпаки, складному поліафектному жанрі. Більш того, в даному контексті зовсім не обов'язково обмежуватися рамками окремого твору» [38, с. 11].

Попередні підсумки

Мистецтво музичного портретування на етапі виникнення і кристалізації основних закономірностей, як виявляється, щільно взаємодіє не тільки з живописом, а й з театром. У центрі уваги – не стільки індивідуальності, скільки поширені типажі і характери, внаслідок чого експерименти з автопортретом у композиторській творчості виявляються унікальними. І при цьому автопортрет спирається на цілком очевидні жанрові і стилістичні стереотипи, індивідуалізація яких забезпечується навіть незначними відхиленнями від них або поєднанням контрастних

якостей, які в умовах типової естетики свого часу виявляються практично несумісними.

Першість творчості верджиналістів у цьому процесі доводить датування таких їх опусів. В ній закладена як особистісне означення портретованих, так і домінування портретів-характерів і навіть виникнення портретів-масок, які відіграють величезне значення у мистецтві наступного етапу, представленого, передусім, мистецтвом клавесиністів. У той час виникає і поглиблюється концепція психологізації портретів, що на той час можлива хіба що у циклічній послідовності, оскільки окремо представлений музичний портрет все ж репрезентує домінування тієї чи іншої типологічно важливої ознаки.

Такий принцип був важливим з огляду на домінантне середовище функціонування цієї творчості – аристократичне, для потреб якого, а також для репрезентації в ньому самих композиторів і створювалися ці п'єси. В умовах значної конкурентності й різноманітності форм музикування композиторська майстерність була покликана демонструвати винятковий професіоналізм їх авторів і «портрети» якнайкраще слугували виконанню цього соціально-культурного завдання. Відокремлення більше чи менше персоніфікованого музичного тематизму від традиційних церковно-музичних і фольклорних пластів (у останньому випадку – включно із надзвичайно популярними варіаціями на поширені пісенні мелодії) само по собі можна розцінювати як важливий аспект розвитку нового інструментального стилю. Він узгоджувався з самою сутністю аристократичної культури і при цьому, подібно до полотен представників надзвичайно популярної вже з того часу фламандської школи живопису⁶⁶,

⁶⁶ У їхніх полотнах присутній динамізм, пластичність і деяка декоративність. А, наприклад, для портретів ван Дейка характерна не стільки душевна сила і внутрішня впевненість, скільки витончена елегантність і деяка нервозність – цілком певні ознаки аристократизму. Не можна не враховувати і вплив англійської школи живопису, в якій з XVI століття почала використовуватися техніка писання олійними

використовував засоби, почерпнуті з народного мистецтва і піднесені до рівня вишуканих смаків – досконалу з композиційного огляду виконання музичних полотен, оригінальну метроритміку, а також майстерно застосовану різноманітну орнаментику (як характерний атрибут аристократичного мистецтва) і прийоми її виконання.

Загалом період XVI–XVIII представляє величезний інтерес з точки зору нарощення семантичних особливостей музичного портрету як самостійного, наповненого персонологічними, семантично аспектами жанру. Врешті, навіть усталення принципу представлення портретів у межах принаймні кількочастинних циклів зберігає своє значення до сьогодні. Те, що творчість клавесиністів і верджиналістів, зокрема – у майстерності портретування, не обмежила свого впливу межами XVI–XVIII століть, свідчать відповідні численні опуси, особливо й передусім – у фортепіанній музиці XX ст⁶⁷.

фарбами, що позначилася у розквіті портретного жанру – як парадного, так і мініатюрного. Одним із перших визначних представників художників-портретистів у мініатюрі був Ніколас Хіллард (1547–1619).

⁶⁷ Наприклад, «П'ять портретів юних дівчат» Ж. Франсе (1936) цілком очевидно асоційований з французькими прототипами XVIII-го століття, зокрема – з опусами Ф. Куперена, а в аспекті строго концепційної програмності й поетикою – з аналізованим субциклом «французьких фолій». Його частини – «Примхлива», «Ніжна», «Манірна», «Задумлива», «Сучасна» – є жіночими портретами, також вписаними в контекст модерного мистецтва з його тяжінням до специфічного відновлення старовини.

РОЗДІЛ 3. РІЗНОВИДИ ЖАНРУ МУЗИЧНОГО ПОРТРЕТУ В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

3.1. Повернення до ідеї: оновлення жанрового і семантичного поля портрету-маски («Полішинель» С. Рахманінова та Е. Віла-Лобоса)

Інтенсивний розвиток жанру музичного портрету в ХХ ст. в інструментальній творчості, вихід його за межі камерних жанрів й охоплення симфонічної палітри не применшило значення його представлення у фортепіанній літературі. На відміну від творів, у яких персонологічні аспекти розкривалися у більш чи менш складній процесуальності⁶⁸, або ж опусів, в якому конкретне ім'я присутнє в загальній назві циклу, що вибудовується у низці певних жанрів, портрет у фортепіанній творчості зберігає формат мініатюри або середньої форми і засновується на створенні комплексу доволі яскравих і при цьому персонологічно-характерних штрихів. У цьому ракурсі для поглиблення розуміння поетики таких «музичних картин» показовою ілюстрацією є звернення різних композиторів до одного образу: «... феномен стане зрозумілим, якщо врахувати, що фіксації одного і того ж прототипу завжди виявляють схожість, незалежно від суб'єктивних відносин художників до моделі, своєрідності їх стилів та інших відмінностей» [110, с. 37].

Очевидно, що не випадково такі можливості спонукали деяких композиторів ХІХ і ХХ століть відновити інтерес до портретів-масок чи портретів-персонажів театральних вистав і у середині ХІХ ст. оновити

⁶⁸ Серед таких композицій у мистецькій скарбниці ХІХ ст. — «Епізод з життя артиста, фантастична симфонія в п'яти частинах» («Épisode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique en cinq parties») і монодрама «Леліо або Повернення до життя» («Lelio, ou Le Retour a la vie») для читця, тенора, баритона, хору і оркестру Г. Берліоза; «Життя героя» («Ein Heldenleben») Р.Штрауса для симфонічного оркестру.

роль тенденції, аналогічної до портретів Рококо і Бароко. Уже у творчості Р. Шумана склалося типологічне розрізнення портретів особистостей і портретів-масок. Адже, «узагальнюючи стрижневі риси характеру, маска тим самим об'єднує індивідуумів – носіїв подібних рис, виявляючи близькість між людьми. Пересічні в одній точці, людські характери виявляються виділеними з людської маси. Цей зріз суспільства і мітить собою маска» [110, с. 37]. Вплив цього композитора на подальшу підтримку цієї сфери був настільки значним, що у випадку «маски» зменшується необхідність відтворення персонілогічних особливостей реальної людини і так само необхідність виявлення авторського відношення до такого «маскованого» персонажу.

Серед найбільш відомих творів цього типу – «Полішинель» С. Рахманінова з циклу «П'єси-фантазії» (1892), але аналогічний за назвою твір присутній і у першому зошиті сюїти «Сім'я малюка» Е. Вілла-Лобоса (1918) та у циклі «П'ять маленьких пьес» Ж. Дандло. Таке звернення упродовж доволі обмеженого періоду представників різних національних шкіл до музичного портретування одного сценічного образу виявив певну мистецьку тенденцію⁶⁹, яка була започаткована художниками, адже кілька «Полішинелів» представлено у образотворчій творчості. Серед них – сповнений символіки та алегорій «Портрет дитини з Полішинеля (Товариш в іграх)» Анрі Руссо (1903), де Полішинелю, якого тримає в руці дитина-алегорія Долі, надано обличчя самого художника. Портрети «Полішинелів» – театральних персонажів належать Едуарду Мане (1873) і О. Бенуа (1906)⁷⁰.

Очевидно, що популярність персонажа⁷¹ мала під собою істотні

⁶⁹ Серед масштабніших творів – одноактний балет зі співом «Пульчинелла» (1920) створив І. Стравінський (Пульчинелла – італійський варіант імені Полішинеля в комедії *дель арте*).

⁷⁰ Він представив портрет персонажу в контексті вистави («Італійська комедія “Нескромний Полішинель”»)

⁷¹ До речі, цей образ присутній і в фортепіанній п'єсі «Полішинель і Марія» М. Завадського

підстави у його яскравій характеристичності. В поширених в XIX ст. характеристиках цього персонажу вказується на його гумор й національну виразність, притаманні театральному прототипу, внаслідок чого в різних країнах ім'я змінювалось, але образ забіякуватого й глузливого горбаня залишався постійним в своїй суті. До того ж, вибір серед інших театральних (у тому числі лялькових) цього персонажу за наявності назви забезпечував його легку «пізнаваність» завдяки безпосередності асоціацій, використанню наближених до стереотипу поведінки, пластики, мовно-інтонаційної специфіки стилістичних моделей.

Саме театральний типаж слугував прообразом п'єси С. Рахманінова, адже у листі до М. Слонова від 27 січня 1893 року він заперечував написання «Полішинеля» з конкретної людини [116, с.212]. А стилістичні моделі твору вказують на щільний зв'язок цього образу не тільки з європейським персонажем, скільки з російським ляльковим театром, у якому існував аналог Полішинеля – Петрушка, а також тим самобутнім контекстом кінця XIX ст., що згодом масштабно буде втілений у кількох фортепіанних концертах та вокально-симфонічних полотнах композитора. Поєднання цих чинників у п'єсі за домінування у першому та третьому розділі безпосередніх асоціацій з театральним персонажем виявляє недостатність узагальнення, висловленого свого часу Ю. Келдишем і обмеженого, відповідно до мистецтвознавчо-естетичних стандартів часу написання його праці, натяками на революційні передчуття⁷². Значно глибшою у апелюванні до семантичних зрізів персонажу є характеристика

(1828 – 1887), що була видана тільки у 1959-му року видавництвом «Музична Україна».

⁷² «Улюблені композитором “дзвонові” звучання поєднуються з наполегливими поступальними ритмами маршового характеру, які отримують згодом таке важливе образне значення в рахманіновській творчості. Мужньо, рішуче звучить широка, лірично-натхненна мелодія середнього розділу (Agitato), що викладається в соковитому баритональному регістрі з октавним подвоєнням внизу» [116, с. 110].

В. Брянцевою⁷³ застосованих у рахманіновському «Полішинелі» стилістичних моделей: «в “Полішинелі”, під час перепочинку між відчайдушними стрибками-пританцюваннями під пронизливий дзвін дзвоників, ярмарковий паяц скидає блазнівську маску і виявляється глибоко страждаючою людиною. І тоді раптом виявляються знайомі риси ліричного героя, в душі якого продовжує жити незнищенна пам'ять про минуле щастя – ... ясно окреслюються варіанти “секвенції Земфіри”. Вони звучать в низькому басо-баритональному регістрі, з “пуччінієвською” соковитістю інструментальної вокалізації» [42, с. 128–129]. У зв'язку зі спрямуванням дисертаційного дослідження це визначення є важливою основою для виявлення особливостей музичного портрету.

«Яскраво загострений і психологічно поглиблений вигляд» [42, с. 129] створеного Рахманіновим образу зчитується завдяки комплексу засобів, що володіють потужним семантичним полем. Інтенсивність концентрування характерних рис виявляється вже у початковому триакті, що структурно сам по собі виявляє нестандартність – наприклад, непередбачуваність гумористичних чи сатиричних «пасажів». На цей візуально відчутний ефект спрямована і його внутрішня структура, й інтонаційне вирішення. Закладаючи модель основного тематичного утворення, композитор відокремив максимально акцентований (*♯*) перший мотив (розмежована восьмою паузою малосекундова інтонація, перша тривалість у якій – восьма, а друга – подовжена на половину тривалості половинна) від наступної двотактової фрази.

⁷³ Вона ж висловила припущення, що задум «Полішинеля» виник як підхоплення концепції «Паяцу» («Polichinelle») з сюїти для двох фортепіано «Силуети» А. Арєнського: «Між середніми частинами “Паяца” і “Полішинеля” є навіть невелика мелодико-тематична схожість. Але в своїй ефектній п'єсі учитель лише ковзнув по поверхні теми, тоді як учень втілює її в яскраво загостреному і психологічно поглибленому вигляді, змушуючи згадати про “Гнома” з “Картинок з виставки” Мусоргського (хоча Рахманінов навряд міг знати тоді цей твір). У “кривляння і стрибках” Полішинеля відчувається невпинна напруженість, в дзвінках розкатах бубенців ввижаються вибухи гіркого сміху» [42, с. 129].

Цим мотивом здійснюється ще один важливий посил: зміщення інтонаційного акценту до низького другого щабля фа-дієз мінору, з одного боку, одразу формує враження експресивної, насиченої барви, з другого – дозволяє зрозуміти, що нестандартність Полішинеля стосується не тільки його моторики, а й висловлювань: «Початковий “стрибок на сцену” одночасно схожий на больовий зойк. Цей гранично стислий загострений мотив (з фрігійським ладовим забарвленням) стає справжнім лейтїмпулсом усього “лицедійства”» [42, с. 129–130]. Наступний двотакт посилює це враження: від початкового позірно впевненого мотиву у різних напрямках «розсипаються» іскри-мікромотиви, утворені короткими форшлагами до восьмої тривалості. Їх значення для формування «обличчя» портретованого образу важливе як у аспекті поширення барви, так і незвичайної моторики. Та й рух звуками тризвуку другого щабля, що з технічного огляду вказує на майстерне маніпулювання ладовими засобами в річищі важливої для Романтизму емансипації народних ладів від класичних стереотипів, а й іншу якість, значиму вже для портрету Полішинеля. Йдеться про приховану модальність, що в оточенні першого і кількох останніх звуків цієї структури, втім, є блискучим семантичним прийомом: не тільки обличчя, а й костюм прообразу зшитий з контрастних клаптів. Так формується враження ефектної появи виразного зовні і у діях персонажу.

І надалі цілісність образу формується у лініях, характері руху, об'ємності, колоритному насиченні різних структурних елементів. Так, після другого, октавою нижчого, але точного проведення початкової тематичної структури, упродовж трьох тактів розробляється секундовий мотив. У цьому фрагменті його октавно укрупнено, а повторення відсторонює від вихідного ефекту, що асоціюється зі «стрибком на сцену». У цій колоритній зміні виявляється прихована риса образу – певна мужність і сила, яка могла б здобути підтвердження у кількарізному

повторенні основного тону тональності, якби його знов не було «приховано» у стрибках.

Наступний музичний матеріал, основу якого утворюють типові для стилю композитора «великі» й «малі» «дзвоніння», на певний час цілком заміщує початковий образ, неначе переводячи увагу до довколишнього колориту від персонажу балаганного чи театрального дійства. Але виявляється, що знакова секунда є важливим компонентом і «дзвонінь», і наступного потужного, фактурно ущільненого, висхідного пощаплевого потоку. Його останнє співзвуччя – майже триумфальний за колоритом Фадієз-мажорний тризвук як заміщуючий устой однойменної основної тональності, що ще раз виявляє і посилює значення модальності не тільки на стилістичному (завдяки пікардійській терції), а й образному рівні.

Можливо, цим прийомом композитор прагнув створити, так би мовити, подвійне змістовне акцентування. По-перше, так формувався додатковий зв'язок з європейським мистецтвом XVI – XVII століть, коли італійська *Pulchinella* й французький *Polichinelle* набули неабиякої популярності і на тлі початкового комедійно-сатиричного образу набули достатньо гострої політичної спрямованості. По-друге, утверджений і у творчості класиків та романтиків очевидний драматургічний ефект цієї гармонічної і акустичної деталі досить чітко вказував на ідею «переходу до світла». До речі, мало звертається уваги на те, що музичний матеріал цього тематизму, всуціль заснований – аж до кількох прикінцевих у фрагменті домінантових терцквартакордів⁷⁴ – на тризвуках та їх оберненнях забезпечує значну за тривалістю консонантну, «світлу» і «стійку» зону. Вона різко контрастує з нестійкістю й неначе намаганням знаходження опори у початковому семитакті з наступним інтермедійним тритактовим «переведенням уваги» до цих дзвонінь. Органічність присутності у цьому «середовищі» Полішинеля підтверджує наступна деталь – тепер вже

⁷⁴ До речі, також з показовим переведенням терції з натуральної мінорної в гармонічну.

низхідний октавний стрибок з форшлагом.

Наступний матеріал (16–18-й такти) є важливим з огляду на демонстрування своєї модальності початкового образу. Більш «розріджені» акустично (чотириголоса вертикаль після насиченої восьмизвучної) і опущені в низький регістр (мала й великі октави) з захопленням одного звуку контроктави – C_1 , що, по суті, відіграє роль органного пункту, є варіантом «дзвонінь» у мінорному варіанті (сі-мінор). Але фонічний ефект, досягнутий за допомогою зміни артикуляції (застосування стакато у другому мотиві) виказує те, що Полішинель неначе переймає у своїх піруетах-стрибках основну ідею «дзвонінь» і намагається «адаптувати» її у своєму «світі». З цього ракурсу дещо змінюється і їх семантика: у процесі формування візуальності зіставлення «вищого, сакрального» та «повсякденного, профанного» виявляється, що сакральний образ поширює своє саяво на балаганного Полішинеля, зміни в якому будуть показані композитором далі. А отже, вже на цій стадії образної драматургії композитор досягає ефекту «динамічного портрету», який, ймовірно, захопив у себе техніку кінематографу того часу⁷⁵.

Наступна фаза (19–25-й такти) у перегуках вищого та нижчого планів звукової картини, з одного боку, стабілізує цей «діалог», з другого – посилює яскравість і виразову насиченість обох елементів. Внаслідок цього (з 26-го такту) складається враження, що Полішинель неначе занурюється у колорит дзвонінь і переймає їх властивості, адже дві наступні доволі значні хвилі (по чотири і шість тактів) відрізняються і від попереднього матеріалу, і між собою настроєво і фактурно. Перша з них ще оперує тризвуковими «опорами» в октавному подвоєнні, що між двома сусідніми співзвуччями перемижуються також подвоєними, але легкими

⁷⁵ Ще у 1860-х були винайдені пристрої (зоотроп, праксіноскоп) для демонстрації двовимірних нерухомих зображень у достатньо швидкій послідовності, внаслідок чого виникав ефект їх рухової динаміки.

прохідними звуками. Внаслідок формується значна і суцільна хвиля піднесення і низходження, вершина якої (28-й такт) позначена імітацією дзвонінь. Крім цього важливо, що в цьому образі портрет Полішинеля цілком відсторонений від початкового балаганного сарказму і в семантичному аспекті виявляє єдність з початково віддаленими святковими дзвонами. Більше того, ще одна зміна фактури (з 30-го такту) спричиняє формування раніше прихованого, але не менш виразної і оновленої модифікації. По-перше, суцільні акордові моделі змінюються широкими фігураціями-арпеджіо, тому верхній фактурний пласт отримує важливе, але вторинне значення. Натомість нижній пласт набуває провідного значення. Це же не стільки кантілена, скільки трансформація початкового характерного стрибка, про які нагадує хіба що інтонаційний штрих – *sfff*, у широкі октавно подвоєні унісони в переважно октавних же стрибках (дві доволі концентровані за звуковим наповненням фрази). Вони цілком заміщують образ задири-шута, наче образ зняв балаганний костюм і виявляє глибокі, натхненні емоції.

Важливість цієї модифікації виказує точне повторення цього розділу. Дуже цікаво, що Рахманінов у такій структурі не тільки використовує смислове посилення цього розділу, а й – можливо інтуїтивно – використовує характерну для часу зародження образу, або й більш ранніх прототипів не таку вже й часто застосовану форму *bar*.

При цьому такі типово важливі для стилістики композитора прийоми асоціюються з п'єсами-фантазіями, а отже цей твір, що створений у ранній період творчості митця, всіма аспектами виявляється причетним до модерну і навіть певною мірою – зародженню неотенденцій. З огляду семантичного наповнення кожної деталі доцільно звернути увагу і на кількаразове повторення виокремленого в одноголосся основного тонічного звуку тональності (56–57-й такти) у теплому колориті середнього регістру (фа-дієз малої октави, вже згадуваний вище басо-

баритоновий тембр). Цей штрих, змушуючи зосередитись і зрозуміти як структурне відмежування всередині музичного полотна, так і його ефект як максимально сконцентрований, можливо, несміливий імпульс до висловлення вже особистісно забарвленої ідеї, є важливим авторським привнесням у семантику образу.

Приховані й надзвичайно окриленні думки виокремлюються у середньому розділі, де не тільки початково окреслені риси блазня властивості змінюються на цілком протилежні, а й відсторонюють образ палкого поборника втілення сакрального «дзвоніння» у довколишньому світі⁷⁶. Виразна кантилена широких пластичних фраз знову ж дублюються октавою вище, утворюючи також прихований, але надзвичайно натхненний діалог. Він спонукає звернутись до одного мольєрівського уривку з п'єси «Удаваний хворий»: «О любов, любов, любов, любов! Бідний Полішинель, яку дурну фантазію вбив ти собі в голову! Чим ти займаєшся, нещасний безумець? Ти закинув своє ремесло, і справи твої йдуть з рук геть погано. Ти не їси, майже не п'єш, втратив сон і спокій ... Але тут вже міркувати не доводиться. Ти хочеш цього, любов, – і я змушений божеволіти подібно стільком іншим!».

Тим не менше це почуття не швидкоплинне, хоча масштаб середньої частини одночастинного фортепіанного «триптиху» вдвічі менший від оточуючих. Цю стабільність створює майже постійно присутній звук Ре великої октави як основний устій просвітленого Ре-мажору. Чистота почуття Полішинеля постає у відхиленнях до «майже діатонічного» Фа-мажору. Але у заключне проведення на вершині динамічної хвилі композитор знову вклинює формулу початкового «стрибка», при цьому різко зміщуючи барви у бемольну сферу – похмурий соль-мінор.

⁷⁶ У цьому зв'язку доречно згадати надзвичайно виразний концепційний аналог такої ідеї дзвоніння у творі, що буде написаний десятиліттям згодом і буде належить до модерно-оновлюючих театральних вистав, – оперу «Легенда про град Кітеж...» М. Римського-Корсакова.

Максимально загострено й експресію, оскільки водночас з введенням «гіпер»-акцентованої (на тлі попереднього лагідного співу) моделі перериванням арпеджованих пасажів на останній долі. Третє з таких «зміщень» вже позбавлене натяку на лірику: «стрибок» посилено акордовим викладом.

Тому варіаційна реприза в послідовності попередніх частин хоча й повертає до початкових сенсів, але привносить в них новий відтінок. Весь розвиток на матеріалі третього блоку першої частини спрямований до заключної патетичної кульмінації, що практично нестримна у своєму пориві. Тому її переривання є швидше підсумовуванням: досягнувши регістрової вершини, вона переривається самим Полішинелем (використання різних за обсягом низхідних стрибків з фактурним одноголосим посиленням основних долей у верхньому голосі). Але заключний двотакт, хоча й зберігає принцип такого темпоритму і моторики, але вже містить сутнісне заміщення секундової моделі висхідною квартовою: інтонація страждання зміщується закликком, який, втім, завдяки ритмоформулі все ще одягнутий в «клапті» костюма Полішинеля-паяца.

Так навіть в обрамлюючих частинах С. Рахманінов змістив «інваріантну» сутність образу. Адже у театральній балаганній середовищі «веселий задирака і насмішник, Полішинель жив в обстановці скандалів і створював їх ... Невиправний базіка повідомляв під великим секретом відомі всім речі (звідси вираз «секрет Полішинеля»). У фіналі вистави Полішинель] страчував через повішення власного ката і насаджував диявола на його ж вила. Висміював наближених короля, служителів Церкви, суддів, ... п'єси Вольтера і прем'єри в королівських театрах. Полішинелю вдавалося обходити всі заборони: заборонялося говорити своїм голосом – говорив чужим за допомогою пищика (*pratique*), заборонялося брати участь в діалогах – виголошував монологи,

заборонялося говорити – співав, заборонялося співати – розігрував пантоміми. Він не сумував і не терпів авторитетів...» [74]. Це зміщення мало суто національний і відповідний духові часу характер: у цьому варіанті Полішинель невпинно прагнув не стільки до безупинного сарказму, скільки до духовного світла і зняття власної маски.

На відміну від цього твору, **«Полішинель» Е. Вілли-Лобоса** належить до дитячої фортепіанної літератури – це сьома п'єса з першого зошиту («Ляльки») сюїти «Сім'я малюка». Оскільки констатується, що ці твори є результатом спостереження за дитячими іграми, то у цьому випадку портретність повинна бути умовною і натомість повинен панувати ігровий колорит. Та блискуча віртуозність «Полішинеля», що, подібно вищеаналізованим куперенівським маска-портретам, належить до одноафектних п'єс, змушує поглянути на нього саме з ракурсу прояву типологічно характерних рис цього персонажу.

Ця мініатюра розгортається в надзвичайно швидкому темпі і, за винятком кількох тактів переходу до заключної каденції, в якій інтенсивність темпоритму ущільнюється до *prestissimo*, цілком його зберігає.

Ще однією особливістю твору є відсутність приключових знаків за помітної насиченості хроматизмами. Причому у їх використанні простежується цікава закономірність. Так, у першому розділі, що охоплює 27 тактів і об'єднує різні типи моторики, пануюча бемольна альтерація концентрується у партії лівої руки, тоді як у правій – цілковито діатонічний виклад. Після двотактового «переходу» з цим же принципом розподілу хроматики у «колеристичних» пластах, у вирізненому як *il canto distinto* (виразна пісня) середньому розділі також у нижньому пласті поряд з бемольними вводяться дієзні альтерації, тоді як верхній пласт зберігає діатонічну чистоту. Внаслідок у цьому розділі не тільки відбувається оновлення загальної образності (неначе у верхньому голосі справді лунає

невибаглива дитяча пісенька), а й досягається ефект змішання колоритів різних відтінків, який асоціюється з мистецтвом фовістів. Виправданість такого прийому для втілення образу Полішинеля цілковита: адже типологічно впізнаваними для цього балаганно-театрального персонажу, якого й імітують у дитячій грі, є не тільки стрімкість рухової пластики, рвучкість і непередбачуваність рухів та вербальних реплік, а й значною мірою приваблюючий увагу аудиторії його яскравий барвистий одяг.

У заключному розділі принцип поєднання залишається, але втрачає одне з провідних значень у семантиці на користь інших засобів. Так, за збереження тієї ж динамічності, його значно менший масштаб і періодичне розрідження фактури впритул до двоголосся формується ефект пошуку «іншого заняття» або «іншого предмету уваги». І врешті така мета досягається в останній драматургійній фазі твору – своєрідній маленькій кодї. У ній на початку виникають нанизування на низький дисонуючий органний пункт (велика секунда Es – F) багатозвучних, істотно подовжених щодо основної шістнадцятої тривалостей четвертних і половинних на *ff*. Майже одразу формується ілюзія чи то дзвонів, чи то стрибків, але короткочасність епізоду не дозволяє їй усталитися і так само миттєво модулює в інший план – так само скороминущі перезвони у верхньому пласті, що «розсипаються» в арпеджіато і призводять до фіксування початкової моторної моделі вже у дієзному варіанті барв із остаточною зупинкою на До-мажорному тризвуку. А тому, знову ж таки, яскравий художній опис цього твору, доступний у перекладній літературі, не враховує його важливих особливостей та зв'язків⁷⁷.

⁷⁷ «“Ритм! Ритм!”, – ніби кричить Полішинель, єдине бажання якого, мабуть, докучати нашому слуху рівномірним сухим стукотом, що раптово змінюється мелодією *ben marcato*. Можна подумати, що власника магазину іграшок удари цього там-тама довели до божевілля і він схопив молоток, щоб розтрощити голову Полішинеля – принаймні це бачиться слухачеві в останньому такті п'єси» [52, с. 95].

Відтак «іграшковий» Полішинель Е. Вілли-Лобоса не втрачає, а навіть концентрує ті ж жанрово-характерні риси портретованого образу, які присутні у творі С. Рахманінова. Іграшковість зумовлює спрощуючі заміщення цих характеристик: замість натхненних поривів виникають прості зміни в напрямках руху, домінуванні пластів і, умовно кажучи, типах діяльності. Найрельєфніший прояв – пісенька в середньому розділі (оскільки моторика і акцентування в обрамлюючих мають цілком токатну природу), що виявляє принципову відмінність у мові портретованих у творах російського і бразильського композиторів. Це підтверджує закономірність, свого часу виявлену Л. Казанцевою: «Портрет-характер впливає на нас, викликаючи яскраві асоціації. Їх збуджує не тільки пізнавана слухачем рухова пластика. Домогтися ґрунтового окреслення портрета-характеру допомагає також відтворення особливостей мови. Звичайно, мова – вже не власне музичний засіб портретування, а синтетичний, що об'єднує музику і слово. Але значення слова в цій єдності незвичайне. У порівнянні з його смисловою стороною, набагато важливішою виявляється манера його проголошення» [110, с. 39].

Отже, динамічність п'єси зумовлена передусім зовнішніми, а не внутрішніми особливостями портретованого образу, – змін у його позиціонуванні у нижній, середніх чи верхній регістровій площині, внаслідок чого виникає ілюзія його пересування в певному охопленому полі полотна; зіставлення колориту цих пластів; формування потоку паралелізмів, що асоціюються з об'єктами в перспективі або наближенні чи віддаленні тощо. Ці ж висотні зміщення матеріалу зі збереженням його структурних особливостей слугують цікавим аналогом живописного колориту, неначе при перенесенні в іншу площину барва змінює свій відтінок або й взагалі заміщується іншою.

Обидва твори – «Полішинелі» С. Рахманінова і Е. Вілли-Лобоса – володіють специфічними характеристичними властивостями, які

забезпечують музичному мистецтву можливість опанування новими семантичними нюансами не тільки в аспекті формування характерних для портрету візуально рельєфних образів, а й досягнення певної саморефлексії на основі вже створених стандартів (у цьому випадку – «зображення» ляльки або маски). Універсальні функції портрету допомагають зануритись у психологічні глибини певного типажу, що, в свою чергу, сприяє залученню різних асоціативних зв'язків уже з театральною культурою певного народу і тим самим збагаченню й оновленню змістовності знайомих образів. Тому показово, що обидва твори стали для свого часу унікальними і водночас симптоматичними явищами. В них відбулося узагальнення вже відомих форм і стилістичних прийомів, а також вкладено нові риси, пов'язані з «духом часу», специфікою національного менталітету, особливостями фортепіанної виконавської культури і тому новою якістю зв'язку між автором, виконавцем і реципієнтами.

3.2. «Сад Марії» Ж. Дандло: своєрідність втілення задуму на основі жанрового різновиду дитячого портрету

Відновлення інтересу до музичного портрету у інструментальній мініатюрі у цей же період відбулося і у Франції. Ця тенденція передусім була пов'язана з творчістю К. Дебюссі і М. Равеля, які спиралися на традиції національного мистецтва і, «на відміну від романтиків XIX століття, не прагнуть до дослідження характеру портретованого, частіше задовольняючись, подібно Ф. Куперену і Ж. Рамо, емоційним враженням (*impression*). У персонажа портрета їх цікавлять ті помітні властивості натури і риси зовнішності, які дають можливість зробити миттєвий начерк без великої заглибленості у внутрішній світ портретованого» [384 с. 11–12]. Основа музичного портретування цілком

співпадала з принципами клавесиністів – «не стільки у прагненні закарбувати індивідуально-художню неповторність образу, скільки у виявленні свого ставлення (що, додамо, отримало безпосереднє вираження у заголовках творів)...» [304, с. 12]. Така особливість назв, як зазначалося, акцентувала на характері зображуваних образів («Плакса» Т. Готьє; «Кокетка», «Жалібна», «Кваплива» Ф. Дандре; «Похмура», «Кохана», «Приваблива», «Пристрасна», «Улєслива» Ф. Куперена).

До цього жанру виявляли інтерес й інші французькі композитори, зокрема – Жорж Едуард Дандло (*франц.* Georges Édouard Dandelot; 1895 — 1975), відомий також як музичний педагог і творець одного з найважливіших методів читання в різних музичних ключах. Його фортепіанні цикли, що містять портрети⁷⁸, створено не без впливів визначних майстрів французького фортепіанного мистецтва, а також шуманівських п'єс («Дитина, яка засинає» з «Дитячих сцен»). Та найбільш цілісним з жанрового огляду постає цикл «Сад Марії» («Le Jardin de Marie») Ж. Дандло, до якого увійшли тільки жіночі портрети – «Марія», «Ангела», «Соня», «Фані», «Мерлін», «Ядвіга», «Лола» і «Гугетта».

Оскільки вже було виявлене значення не тільки психологічно-особистісних і зовнішньо виразних ознак у музичному портреті, звернімо увагу на те, що в кожній зі згаданих сюїт Дандло міститься спільна складова – термін «сад». Це спонукало з'ясувати, яка семантика і символіка прихована за цим поняттям. Виявилось, що такий вибір є показовим з огляду на традиції французької культури, її самобутнього мистецтва організації садово-паркового простору. Ця традиція, хоча була запозичена в Італії, здобула назву «французького» або «регулярного

⁷⁸ Наприклад, у «Саді Сільвії» присутні «Красивий малюк» і «Братик Жак», у «Саді Клода» – «Бідний сирітка», у «П'яти маленьких п'єсах» – «Полішинель».

саду»⁷⁹. Структурування кожного, маючи свій ритм, було підпорядковане основному об'єкту – палацу знатної особи. І хоча у поемі «Сади, або Мистецтво прикрашати сільські краєвиди» французький поет Жак Деліль підкреслив призначення саду навчати і виховувати. На практиці «сади створювалися ... як іконологічні твори. У садах переважали приховані іконологічні системи, прихована символіка, і для сприйняття саду слід мати здатність іконологічного сприйняття, розуміти символіку, а, отже, вміти читати і розуміти сад, цю своєрідну «класну кімнату». Особливої складного аналізу вимагало розуміння стилю саду, його загального настрою, створюваного самим садом або його окремими компонентами» [318, с.387].

У «Саді Марії» Ж. Дандло також присутня вельми своєрідна символіка, що виникає на перетині вербальних, «програмних» заголовків і візуально очевидного принципу організації цього «саду». Невипадковим є «жіноче» наповнення циклу, що цілком виразно продовжує не тільки французькі музичні традиції, але й закономірності садово-паркових шедеврів цієї країни. Адже, наприклад, у Версалі у вхідному скульптурному комплексі присутні скульптурні алегорії чотирьох континентів – Європа з биком, Америка, прикрашена орлиним пір'ям, одягнена у східні одяння Азія і Африка, чий шлам виконано у вигляді голови слона. Окрім цього, враховуючи, що специфічним засобом музичного портретування виступає стилізація як «музичне відтворення характерних прикмет індивідуального стилю портретованої особистості» [384, с. 10], а персонажів повинна відрізняти «... характерність зовнішнього вигляду (жестів, манери рухатися, тембру голосу), індивідуальність внутрішнього світу соціальних, національних, історичних

⁷⁹ З цим аспектом пов'язаний ще один важливий для осмислення специфіки циклів Дандло зв'язок: адже регулярність і впорядкування безпосередньо асоціюється з терміном, характерним для сюїт Ф. Куперена, – *ordre* (порядок).

ознак» [384, с. 4], звернімо увагу на те, що вже на рівні назв частин у циклі Ж. Дандло вирізнено національні прикмети. Так, ім'я Лола – це скорочений або похідний варіант від іспанського Долорес чи французького Шарлотта. Інші імена – англійського (Мерлін), німецького чи польського (Ядвіга), російського (Соня), єврейського (Фанні), грецького чи пізньолатинського (Анжела), старофранцузького або франкського (Гугетта) походження. Така наповненість, оскільки невідомо про конкретні прототипи в реальних людях, є вельми показовою для творів дитячої музичної літератури: подібне акцентування на національному компоненті на тлі типового для портретів окреслення характерів вказує на ймовірне заміщення цього параметру і спрямовує до виявлення відповідних рис у музичному тексті й стилі виконання номерів циклу. Окрім цього, виходячи з фактору походження імен, останній номер циклу виявляє старофранцузьке походження, а це – доволі виразний натяк на символіку «основної споруди» (в цьому випадку – портрету), довкола якого організовувався весь простір саду.

Але потрібно враховувати, що цей «Сад», у якому розташовані згадані портрети, вже був витвором не Бароко чи Класицизму, а збагаченого досвідом романтизму, імпресіонізму і навіть неокласичних тенденцій початку ХХ ст. Тому його педагогічне спрямування розраховувалось на сприйняття вже іншою аудиторією і втілювалось в інших параметрах. Тому для всіх п'єс циклу характерна виразність мелодики, чітка ритміка. єдність темпоритму, легкість і прозорість фактурного розгортання. І водночас кожна з мініатюр, створюючи певні асоціації, позначена певною своєрідністю, що досягається специфічними відмінностями в мелодичному розвитку і фразуванні, співвідношенні пластів, колоритністю ладо-гармонічного виразу.

Так, перший портрет – «**Марія**» – цілком очевидно асоційований з біблійною особистістю і водночас втілює певну ідею. Цей універсальний

сене на початку циклу започатковує принципи його організації на смислового рівні, оскільки на своєму рівні виявляє певні модерністські стильові закономірності. Якщо інші портретні форми підпорядковані певним правилам виконання, то “портрет-ідея” абсолютно відкритий для художніх експериментів, а тому близький авангардистських напрямків у мистецтві ХХ століття.

Помірний темп (*Moderato*) і світлий Ре-мажор створюють основу для створення неквапливого, спокійного образу. Розташування невибагливої мелодії у верхньому голосі, яка будується з консонантних інтервалів та пощаблевих поспівок, та проста дво- чи триголоса підтримка прозорій вертикалі на сильні долі, що упродовж двох перших фраз спирається на тонічний органний пункт, виявляє орієнтування на звичні пісенні прототипи. Співвідношення ритмічного малюнку між цими пластами тривалий час дозволяє спостерегти формування супроводжуючої мелодичної лінії у середньому голосі, а відтак – у самому образі – ще один «опорний» елемент, який впливає на створення ефекту стабільності. Та ця стабільність не статична: некласичне три і двотактове фразування у чергуванні мотивів відповідного розміру виказує певну мелодичну модальність, яка асоціюється не стільки з професійною, скільки з народною фольклорною традицією. Окрім цього, у другому періоді цієї мініатюри в нижньому та середньому пласті виникають достатньо рухливі і виразні підголоски, внаслідок чого дуетність виявляється ще однією специфічною прикметою створюваного образу, натякаючи на «парне» зображення споріднених між собою персонажів. Плавні, кантиленні і водночас рельєфні мотиви, розташовані по всій фактурі твору, їх іноді точна повторність спрацьовує на користь емоційної стабільності. Водночас застосоване відхилення у тональність субдомінанти і вже в її межах створення ще одного колоритного відхилення вже до її субдомінантового устою надає твору виразної м'якості і навіть лагідності.

Другий номер «Саду» – «Анжела» – суголосно до походження імені близька до італійської сициліани. Її колорит, визначений авторською ремаркою, більш жвавий і грайливий (*Allegretto scherzando*). Достатньо плавний низхідний рух верхнього, мелодичного голосу на межі переважно двотактових фраз урізноманітнюється висхідними стрибками, що надає кантилені деякої грайливості. Тій же плавності сприяє метрична основа $\frac{6}{8}$, цілковита відсутність *staccato*. Простота організації цієї п'єси виявлена і у формотворенні (проста тричастинна репризна форма), і у витриманому співвідношенні пластів гомофонно-гармонічної фактури. Та порівняно з першим номером циклу, пласт супроводу наділений не тільки гармонічно-підтримуючою, а й істотною відтінюючою функцією. Композитор застосовує у сімнадцяти тактах з двадцяти семи «повзучі» хроматизовані терцієві паралелізми, чим, з одного боку, підкреслює принцип «плавного мазка» як плавного поєднання співзвуч поза діатонічною «різкістю», з другого – майже максимально посилює значення фактору поєднань бажаних градацій «хроми». Внаслідок виникає ефект певного «райдужного саява», на тлі якого лине дитяча пісенька *Angeli*. При цьому у десятитактовому середньому розділі здійснено заміну фактурного співвідношення на більш складну, поліфонізовану. Спрощення викладу вищого голосу у перших двох фразах цієї частини відбувається одночасно з введенням кантилени в середній голос. Цей «дуєт» у двох наступних фразах набуває вигляду, близького до аналогічного фрагменту у першій п'єсі, оскільки на цій фазі ритмічно спрощується вже кантилена середнього голосу (замість основної фігури четвертна і восьма застосовуються винятково четвертні з крапкою), тоді як мелодична лінія верхнього повертає попередні обриси. Створений у такий спосіб тривкий зв'язок з початковим номером переконливо реалізує аналог вищезазначеної ідеї організації «саду».

Фактурна і метроритмічна спільність виявляється важливою основою для написання наступного портрету – «Соня»⁸⁰. Порівняно з першим номером уповільнений темп «демонстрування» цього «портрету» (*Andante*), ймовірно, акцентував на деякій меланхолійності характеру портретованого національного типу, що також підтверджується домінуванням мінорного забарвлення (ля-мінор) з відхиленнями у До- і Фа-мажор. Але інша стилістична деталь компенсувала це враження насиченням внутрішнього темпоритму: хоча у верхньому мелодичному голосі можна було б очікувати застосування широкої пісенної кантилени, композитор його «інструменталізує» застосуванням терцевих чи квартових стрибків майже у кожному субмотиві, формуючи «цим ламану» лінію і вводячи прохідні пощаблеві звороти тільки після досягнення мелодичних вершин кожної фрази. Порівняно з попередніми частинами активізовано також динамічні градації і максимальний «крок» стрибка, що, хоча й вуалюється форшлагом, але кілька разів сягає октави. Також вартує уваги, що у цьому номері Дандло не виокремлює жодного «дуету», оскільки розгортання середніх голосів цілком підпорядковане акордовому структуруванню рівномірними четвертними тривалостями. Внаслідок досягнуто ефекту прихованої внутрішньої сили і певної закономірної «різкості» майже кожного наступного штриха.

Етимологія назви-імені наступного портрету – «Фанні» – означає «розумна, розумниця». Втілення цього значення достатньо виразне передусім з огляду на настроєву витриманість: застосовано рівномірний рух четвертними з епізодичним вкрапленням восьмих у прохідних зворотах у дещо прискореному, порівняно з попередньою частиною, темпі (*Moderato*). До того ж, опорні басові звуки також витримуються принаймні упродовж одного такту, а їх повторюваність як органного пункту

⁸⁰ Соня – з XX століття поширене за кордоном російське особисте ім'я; *франц.* і *англ.* Sonya; Sonia і Sonja); похідне від імені Софія.

створюють додатковий елемент цієї властивості. З іншого боку, та ж, що і в попередньому матеріалі, фактурна прозорість дозволяє чітко простежити не тільки постійний підголосок у нижньому середньому голосі, що також переважно базується на принципі паралелізму, а й ще один «прихований» і менш розвинутий мелодично голос, за винятком п'яти тактів також незмінно присутній у музичній тканині.

Таке «кількалінійне» усамостійнене розгортання навіть у прозорому матеріалі створює поліфонічну поліпластовість, проведення кожного з голосів якої вимагає достатньо активної уваги. Цікаво, що у цьому портреті застосовано, за виключенням епізоду відхилення у ля-мінор, тільки бекари і бемольні альтерації. Це надає колориту певної суворості і підкреслює стриманість, хоча тональна мінливість привносить й інші відтінки в музичний плин: сі-беклар при відхиленні з «мужнього» Фа-мажору в «легкий» ля-мінор чи «веселий» або «рішучий» До-мажор. Максимальне згущення застосовано при зіставленні ля-мінору і Ля-бемоль-мажору (16–17-й такти) з наступним «зсувом» у Ре-бемоль-мажор перед поверненням до основної тональності, неначе композитор прагне відтворити процес прийняття якогось рішення. Істотним елементом-підказкою для такої інтерпретації є рондальність чи п'ятичастинність структури цієї п'єси: повторення ідеї не тільки «скріпляє» форму, але і внаслідок варіаційного (секвентного) проведення початкового матеріалу в другому реченні, варіантного – у третьому й тематичного оновлення у четвертому за стабільної двотактовості кожної фрази дозволяє максимально наситити мініатюру смисловими відтінками. Але все ж основною залишається початкова «деталь», яка і завершує низку роздумів. У поєднанні всіх цих стилістичних прийомів і засобів забезпечується розкриття сенсу імені, а образ набуває істотної складності порівняно з попередніми, хоча й зберігає з ними зв'язки.

Мрійливою і легкою у пластичних і нестандартних тритактових фразах постає у вальсі «**Мерлін**». Прагнення виявити кохання власною граційністю вперше у циклі зумовило чітке і константне відокремлення одного мелодичного голосу від типової для вальсу фактури супроводу. При цьому інші стилістичні закономірності – витриманість фактури, повторність основного тематичного утворення, секвенційне і варіантно-варіаційне розгортання – виявляють спільність з іншими частинами. При цьому композитор досягає помітного настроєвого градування образу. Відтінок легкості посилює підвищенням четвертого ступеню у процесі відхилення в тональність третього щабля. Натомість відміна приключових дієзів і введення у секвенційному розвитку «далеких» від основного спектру тональностей Фа-мажору, ре-мінору і До-мажору надають меланхолійності, сумовитості й стриманості. Всі градації цього вальсу виявляють дитячу безпосередність і привабливу життєрадісність, у якій все ж відчувається певна манірність й непостійність.

Портрет «**Ядвіги**», на відміну від істотного дотримання закладеної в етимології імен семантики, відходить від цього принципу. Це заміщення виявляє музичний матеріал, що не формує навіть алюзії з сенсами «войовниця» чи «вимоглива»⁸¹, а натомість – з дитячою піснею «Туга за весною» В. А. Моцарта. Проста, невибаглива мелодія, що розгортається звуками тризвуків різних щаблів але й містить грайливі стрибки, стабільна у своєму малюнку і водночас грайливо-легка ритміка, прозорі й теплі гармонії у першому восьмитакті дозволяють створити вельми своєрідний колорит. Це враження значною мірою формується завдяки натяку на поліладовість: у верхньому пласті першого, третього і п'ятого тактів цілком чітко звучить Соль мажор, а у нижньому – мі мінор. Надалі зміна ладо-тонального забарвлення, як і в попередній частині, матиме значення

⁸¹ Ім'я «Ядвіга» утворено від давньогерманського Hedwig, яке складається з двох частин «hadu» (боротьба, розбрат) і «wig» (війна).

одного з основних чинників відтінювання колориту при секвенційному проведенні фраз, а також формотворчого засобу, завдяки якому плавно і вишукано нарощується загальна композиція. Прикметно, що в результаті такого розгортання відбувається залучення моделі синхронного супроводження основного мелодичного голосу (24–33-й тт.). Цей «дуєт» верхніх голосів обох фактурних пластів у варіантному викладі (асоціюється з антифонним перегуком) застосовується також у заключному кадансі (40–43 тт.). Тим не менше, після згаданих випадків на цьому етапі загальної драматургії циклу враження вокального походження цього прийому виявляється основним, але не виключним. Виникає припущення про ймовірність відтворення обрисів одяжі, причому, оскільки музичний матеріал виявляє принципову спорідненість, не стільки у живописному, скільки скульптурному втіленні.

Передостанній «портрет» циклу найменший за масштабами (29 тт.). Це також єдина частина у творі, етимологія імені якої допускає різне тлумачення, але основним є «сумна» («**Лола**» скорочений або похідний варіант від іспанського Долорес). Втім, вкотре застосовуючи зменшувально-пестливий варіант, композитор уникає загострення особистісних характеристик. Власна гідність, незалежність, відповідальність і водночас сентиментальність втілена у музичному матеріалі, жанрові ознаки якого віддалено нагадують романеску⁸² – інструментальний танцювальний твір XVII—XVIII ст. Втім, модерністське тлумачення самої ідеї саду а також фігур чи портретів, які перебувають в його організованому просторі, у поєднанні з вже зароджуваними неокласичними тенденціями створили підґрунтя для моделювання на цій основі дещо іншого, але відповідного концепції циклу образу. Тому,

⁸² У інтернет-джерелах романеску інтерпретують як жанр іспанської або італійської танцювальної музики, що заснована на остинатній гармонічній моделі й споріднена з кількома іншими танцями – фолією, пассамеццо або гальярдою.

зберігши від прототипу метричну основу і темпоритм (Moderato, що у різних контекстах може трактуватись як помірно жвавий), Ж. Дандло використав притаманний старовинним жанровим версіям принцип кварто-квінтового співвідношення, перенісши його зі сфери сполучення тризвуків у інтонаційну (мелодичну) та вертикально-структурну (конструкція співзвуч). Тому основні інтонації початкового періоду базуються на поєднанні висхідних чи низхідних інтервалів квінти і кварта (початкові такти двотактових фраз), які в узгодженні з принципом комплементарності доповнюються плавним пощаблевим мотивом-оспівуванням. Внаслідок кожна ланка чи структура цього портрету поєднує у собі достатньо контрастні елементи, що може означати суміщення віддалених рис, наприклад, – рішучості й сентиментальності. Початковий діатонічний ля-мінор так само, як і в інших п'єсах, збагачується альтеруванням, яке створює колоритне забарвлення фрігійського і гармонічного мінору, а наприкінці завдяки також вже застосовуваному прийому – підвищенню терції – створює яскраве, «переможне» мажорне завершення. Ця доволі виразна гармонічно-колористична свобода у безперервному варіантному розвитку основної двотактової моделі призводить до інтонаційної зміни: кілька разів митець застосовує мелодичну і гармонічну (як співзвуччя) сексту, більш звичну для вияву консонансності в романтичній стилістиці.

Цікавим у цьому аспекті є однотоковий епізод «накладання» найоб'ємнішого в діапазоні охоплення кварто-квінтового пасажу четвертними тривалостями (E–H–t–h–e¹) у нижньому голосі та гармонічної малої сексти (gis¹–e²) у верхньому пласті (шістнадцятий такт). Не менш виразний у семантичному аспекті наступний музичний «ряд»: у тому ж верхньому пласті акордика, ущільнена до триголосся, кілька тактів неначе «коливається» між квінтовым та секстовим остовом, тоді як у нижньому голосі, що перехопив мелодичну функцію, проводяться дещо змінені дві початкові фрази. Виникає припущення, що так композитор показував, наче

«Лола» обирає прийнятний для себе варіант поведінки. Врешті, поєднання обох інтервально-інтонаційних моделей призводить до їх узгодження, тому мажорне «просвітлення» в останньому акорді є логічним підсумком цього мініатюрного портретного образотворення.

Очевидно, що не випадково остання частина циклу отримала назву «Гугетти» – це ім'я походить від слова *hug* (серце, розум, душа), що певним чином фокусує в собі всі етимологічні відтінки попередніх імен у важливому для «національно забарвленої» концепції циклу старофранцузькому «підсумку». Так само не випадково жанрова основа цієї частини як остаточний варіант зіставлень і модифікацій різних асоційованих прототипів наближена до бранля – танцю, що вважається джерелом для всіх пізніших бальних танців і – як й інші застосовані для стилістики попередніх частин танцювальні основи – належить і до народних, і придворних «світів». Сама назва танцю «*branze*» перекладається як «хитання» і у танці-основі визначає основний принцип – хитання, погойдування корпусу. Розмір $\frac{6}{8}$, що «відходить» від типових розмірів бранля, суміщує в собі чіткість дводольних та плавність тридольних частин і втілює енергійну карбованість давнього прототипу. Втім, саме шестидольність у помірно швидкому темпі апелює до колориту придворного танцю з його насиченістю реверансами.

У фактурі п'єси відтворено й іншу особливість: оскільки в обох випадках виконання відбувалося у супроводі гри на дерев'яних духовних, а також волинці чи тамбурині, знакова для циклу кварто-квінтова інтонаційність і розташована у нижньому пласті вже безпосередньо отримує функцію опори для іншого матеріалу. Важливо, що для фінальної частини композитор не обрав типового варіанту істотного темпового прискорення: музичний матеріал розгортається у доволі «поміркованому» *Allegretto*, який підтримує звичний темпоритм. Загалом останній «портрет»

демонструє ті ж принципи роботи з матеріалом, що набуває іншого вигляду під досвідченою рукою майстра.

Отже, «Сад Марії» Ж. Дандло демонструє різні за відтвореним в іменах національним чинником жіночі портрети за допомогою відмінностей в інтонаційності, деталях розгортання музичного матеріалу, співвідношення фактурних пластів, колористиці гармонічного розвитку тощо. Припущення про те, що це дитячі портрети, виникає на основі мініатюрності, простоти подання образу, невибагливості засобів і, врешті, приналежності до дитячої фортепіанної літератури. Проте цілком можлива й інша версія – приналежності циклу до «дорослих» портретів, оскільки семантичні значення «прихованих планів» апелюють до достатньо зрілого мистецького та історичного сприйняття за наявності відповідного досвіду. До того ж, відсутність жодних звуконаслідувань тільки посилює значення кожного стилістичного елементу, наділеного істотними асоціативними і візуально відчутними значеннями. Ці елементи сприяють досягненню глибинних семантичних характеристик і емоційно значущої інформації. Водночас видається важливим припущення, що звичні для музичного портрету обриси «тла» заміщені жанрово асоційованими основами і ладо-тональними відтінками, а сам об'єкт зображення займає весь простір кожної частини і тому є не живописним, а скульптурним втіленням (на користь такої думки свідчить той факт напрочуд чіткого і рельєфного фразування що викликає алюзію майстерної роботи скульптора).

Універсальність такого підходу базується на тому, що кожне ім'я, по суті будучи символом, ментально й культурно визначає властивості образу і, відповідно, стилістичні особливості його репрезентації. Тому саме назва за своїми функціями виявляється і механізмом впливу на реципієнта, і активного носія інформації щодо ціннісних аспектів. Стилiстичні ж засоби забезпечують своєрідність індивідуалізації образів, тому відмінності між

частинами не менш значні і портрети – скульптурні чи живописні – у кожному випадку набувають мистецької самобутності.

3.3. Опуси «на пошану» та «на ім'я»: стилістичні знахідки

А. Казелли

Самобутні зразки музичних портретів як певних «стильових» зображень реальних митців присутні вже у ХІХ ст., але ці одиничні твори ще не творять чіткої жанрово-стильової тенденції. Л. Юньцзе зауважив, що окремі п'єси К. Дебюссі («Присвята Рамо» / «Hommage à Rameau» з першої серії циклу «Образи», 1907) та М. Равеля («Менует на ім'я HAYDN» / «Menuet sur le nom d'Haydn», 1909) «відзначені точним почуттям портретованого стилю, відтворенням характерних прийомів їх музики. Ці портрети відкривають шлях численним стилізаціям ХХ століття (А. Казелла, Ф. Маліпьеро, А. Оннегер, С. Слонімський)» [384, с. 11–12]. Деякі тенденції цього напрямку визначені й описані Б. Шевчук, яка вказала на фактично необмежений спектр вибору образів для музичного портретування: «У ХХ ст. моделями музичних портретів часто стають творчі особистості, поети, живописці, скульптори (“Ботічеллі”, “Роден”, “Пікассо” Сергія Слонимського)⁸³, а особливо – композитори. У таких

⁸³ В портретах-дарунках, крім заголовків, використовуються звукові монограми, в яких зашифровано прізвище або ім'я портретованого музиканта (BACH – Йоган Себастьян Бах, DSCH – Дмитро Шостакович) [361, с. 334–335]. Наприклад, присвята Й. С. Баху часто реалізується саме через використання його монограми, яка надихнула на таку форму акцептації митців різних епох і композиторських шкіл, хоча переважно такі твори все ж не належать до музичних портретів. Серед найбільш відомих – «Фантазія і fuga на BACH» для органу Ф. Ліста (1855), «Шість варіацій на тему BACH» ор. 10 та цикл «Ноктюрн, Прелюдія і Фуга на тему BACH» для фортепіано М. Римського-Корсакова (1878), «Фантазія і fuga BACH» для органу М. Регера (1900), «Fantasia contrappuntistica» I-III для фортепіано Ф. Бузоні (1910). Не менша кількість опусів із акцентуацією цієї ж монограми була написана в міжвоєнні десятиліття. Це – Варіації для оркестру ор. 31 А. Шенберга (1926), «Вальс-імпровізація на ім'я Bach» для фортепіано Ф. Пуленка (1932), «Прелюдія, аріозо і фугета на ім'я BACH» / «Prélude, arioso et fughette sur le nom de BACH» № 5 з альбому «Hommage à J. S. BACH» для фортепіано

портретах відтворена не зовнішність чи характер, а творча індивідуальність» [361, с. 334]. Вчена визначила й основи таких інтерпретацій: «Способом характеристики стає показ особливостей індивідуального композиторського стилю. Сильовий портрет може набувати різних жанрових особливостей: парафрази, п'єси “в стилі...”, посвяти. ... Більшість парафраз-портретів у ХХ ст. написані у формі сюїти і перекладені для оркестру (“Тартініана” Луїджі Даллапінколи, “Скарлаттіана” і “Паганініана” Альфредо Казелли, “Россініана” Отторіно Респігі), хоча є самостійні зразки для фортепіано, наприклад, парафраз “До Елізи” для дуету піаністів Мирослава Скорика. Портретні п'єси, написані “в стилі...” певного композитора демонструють вільне поводження “портретиста” зі стильовою моделлю. Композитор пише твір у дусі стильового прообразу (“Прелюдія методом Ж. Далькроза” Василя Барвінського). У музичних дарунках і присвятах музичні стилі портретованого і портретиста виступають майже “на рівних” (“Присвячується Й. С. Б.» Бели Бартока; “День пам'яті Шопена» Альфредо Казелли; “День пам'яті Равеля” Артура Онеггера; “11 етюдів у формі старовинних танців” Віктора Косенка, де Етюд № 1 присвячений І. Е. Канепп, № 2 – 11 присвячені А. В. Косенко, Сюїта “Пам'яті Лесі Українки” Андрія Штогаренка). Н. Русанова виокремлює з пластів творів-присвят композиції «в манері», «... де взаємодія з мистецтвом іншого автора встановлюється шляхом звернення до певних жанрів і форм, дають можливість зрозуміти не випадковість звернення композиторів до обраних жанрів... Алюзії на творчість адресата музичних присвят можуть виникати

А. Онеггера (1932), Струнний квартет (серія на основі мотиву ВАСН) А. Веберна (1937). Та ж тенденція була продовжена у другій половині ХХ століття («Нотний зошит Анналібери», «Варіації» і «Пісні звільнення» Л. Даллапінколи (1952) «Колаж на В-А-С-Н» / «Collage sur В-А-С-Н» для гобоя, струнного оркестру, клавесину і фортепіано (1964), «Маленький концерт на В-А-С-Н» / «Concerto piccolo über В-А-С-Н» для труби, струнного оркестру, клавесину і фортепіано А. Пярта (1964), Друга соната для скрипки і фортепіано «Quasi Una Sonata» А. Шнітке (1968) та ін.).

також завдяки свідомому зверненні до елементів його стилю, до окремих композиційно-технічних прийомів. Як правило, композитор точно усвідомлює і відзначає характерні для адресата стильові особливості, виняткові технічні прийоми або виняткові звороти або пізнавані звороти, і ставить за мету відтворити деякі з них в своєму творі» [248, с. 59].

Одним з перших до музичного портретування інших композиторів у західноєвропейській творчості ХХ століття⁸⁴ звернувся італієць А. Казелла, якому належать численні шедеври європейської фортепіанної творчості⁸⁵. Серед них – цикли, представлені як своєрідні «галереї» п'єс⁸⁶ під загальним заголовком «У манері ...» («A la Manière de...») оп. 17. Обидва зошита – 1911-го і 1913-го років завершення – були створені в Паризький період, час активного засвоєння композитором мистецького досвіду і осмислення можливостей його оновлення. У той час декларована концепція цього циклу мініатюр – «в манері» – з одного боку, виявила загальну артистичну тенденцію опанування глибинними якостями суб'єкту зображення задля самобутності його відтворення, з другого – засвідчила прагнення, так би мовити, дистанційованого аналізу творчості попередників. І хоча – на відміну від інших творів-присвят того часу – опус А. Казелли був свідомо зорієнтований на стилізацію, його текстологічні аспекти значною мірою показують істотну спільність у

⁸⁴ Натомість звернення до творчості інших композиторів було доволі типовим явищем у мистецтві російських композиторів рубежу ХІХ і ХХ століть, зокрема – С. Танєєва, О. Ляпунова, А. Арєнського та інших.

⁸⁵ А. Казелла – блискучий піаніст – не лише сам виступав в концертах у фортепіанних ансамблях, але й здійснив чимало чотириручних перекладень світової класики, що відіграло свою роль у написанні ним обраних для аналізу опусів.

⁸⁶ Серед масштабного корпусу композиторських портретів в музичному мистецтві присутні твори, у яких виведено не одиничний образ, а групу/галерею образів митців. Зокрема, зразками групових композиторських портретів в жанрі фортепіанного програмного циклу чи фортепіанного ансамблю, що були написані у той же період з творами А. Казелли, є цикл Е. Саті «Ті, що гризуть і дратують дерев'яного бовдура» (1913), «Три легкі п'єси для фортепіано в чотири руки» І. Стравінського (1915).

підході до обраних джерел. Закономірність такого вирішення зумовлена специфікою тогочасного творчого експериментування у загальній мистецько-культурній атмосфері епохи. Як відзначають у фаховій літературі, особливість періоду межі XIX–XX століть криється в тому, що «стильовий контраст між музичним присвятою і твором, на який ця дія спрямована, може бути виражений значно слабше, ніж в творах, що належать до неокласичного напрямку або використовують техніку полістилістики. Композитори розглянутого періоду зазвичай прагнуть наблизитися до творчості адресата посвяти, у всякому разі, не підкреслюють дистанцію, що їх розмежовує. Стильовий контраст можливий, але зовсім не обов'язковий і в дійсно яскраво вираженому вигляді зустрічається рідко. Через це не завжди вдається відразу помітити присутність в творі свідомого діалогу з іншою музикою, його можна сплутати зі слідами неусвідомлених впливів. Тому потрібен аналіз музики і залучення фактів, які проливають світло на обставини створення твору. І, звичайно, наявність посвяти іншому композиторові завжди служить своєрідним “сигналом”, який змушує висунути гіпотезу про особливий задум ...» [249]. До того ж, вартує наголошення, що назва і, ймовірно, концепція цього циклу була сформована під впливом літературних творів, тобто, по суті, є прикладом пастишу в музичному мистецтві⁸⁷. Під такою ж

⁸⁷ Літературний пастиш передбачав оповідь того ж сюжету в пізнаваних літературних стилях різних авторів. Так, наприклад, М. Пруст писав історію свого літературного персонажа, наслідуючи творчі манери О. де Бальзака, Г. Флобера, А. де Реньє, братів Гонкур, А. Сен-Сімона та ін. [Захарбекова]. Найближчими для часу створення Казеллою циклу прикладами, у яких вагому функцію надано принципу пастишу, були Сюїта «З часів Хольберга» для струнного оркестру Едварда Гріга і «Варіації на тему рококо» і «Серенада» для струнного оркестру Петра Чайковського.

Існує і приклад безпосередньо у скарбниці французького мистецтва: літературним першоджерелом славетного циклу М. Равеля «Благородні і сентиментальні вальси» з семи танців і підсумовуючого епілогу (1910 – фортепіанна версія, 1912 – оркестрова) слугував витончений, іронічний роман «Зустрічі пана де Брео» члена французької Академії, блискучого стиліста Анрі де Реньє. Твір був задуманий як багатопланова стилізація: епіграфом до циклу вальсів М. Равель взяв фразу з роману: «Солодке і завжди нове задоволення від безцільно згаяного часу», а за взірць музичного наслідування – вальси і лендлери

назвою упродовж 1904–1909 рр. вийшла серія збірок пастішів Поля Ребу і Шарля Мюллера, під аналогічним заголовком у періодиці друкувалися статті Марселя Пруста у стилі пастіш, що згодом були видані у вигляді в збірки «Лемуан» [94, с. 4]. Відтак серед першорядних завдань А. Казелли було знаходження засобів не тільки для імітації стилю обраних персоналій, а й для гідного вшанування їх досягнень.

У першому зошиті фортепіанного циклу А. Казелли міститься шість композицій. Їх заголовками є імена митців зламу XIX–XX століть, поєднані з підзаголовками різними мовами (французькою, німецькою чи латиною). Так, перша з композицій «Р. Вагнер» наділена підзаголовком німецькою мовою «Вступ до третьої дії» («Einleitung des 3. Aufzuges»). Аналогічні доповнення застосовано у наступних п'єсах: друга – «Габріель Форе. Романс без слів» («Gabriel Fauré: Romance sans paroles»); третя – «Йоганнес Брамс: Інтермецо» («Johannes Brahms: Intermezzo»); четверта – «Клод Дебюссі: Антракт, що підводить до драми» («Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en preparation»); п'ята – «Ріхард Штраус: Надокучлива симфонія» («Richard Strauss: Symphonia molestica»); шоста – «Сезар Франк: Арія» («César Franck: Aria»).

Ці додаткові визначення виявляють складність завдання, яке ставив перед собою автор і водночас вказують на шлях, використаний Казеллою: вони орієнтують на жанрову і образну семантику, яка викликає асоціації з їх творчими пріоритетами обраних ним композиторів і покликана спрямувати виконавців і слухачів до пошуку відповідностей у їхніх стильових манерах. Адже, як зауважила К. Фізер: «Вбираючи в себе всі смисли, привнесені подібними алюзійними або цитованими заголовками,

Ф. Шуберта. Своєї мети М. Равель досягнув насамперед у сенсі емоційного строю (життєствердного оптимізму юності, бідермайєрівського сентименталізму, елегійної оповідності і широкого вираження ліричних почуттів), структурі циклу (як сюїти різнохарактерних моножанрових мініатюр), а також відтворенні ритмічних ознак та фактурних прийомів Шубертівських лендерів в окремих розділах композицій циклу (початковий розділ № 1, № 3 та 5, основний розділ № 7).

семантичний простір музичного тексту значно розширюється і збагачується, чужа творчість стає смисловим контекстом, на тлі якого рельєфно проступає авторська концепція. Заголовок може пов'язувати текст не тільки з іншими музичними текстами, а й із цілісним текстом культури» [322, с. 46].

Цілком очевидно, що митця не привабив той спосіб створення пізнаваних портретів, що втілив у мініатюрах «Карнавалу» Р. Шуман. Можливо, він видавався йому надто простим і зовнішнім, не потребуючим заглиблення у психологічні й світовідчуттєві особливості творчості композитора. На іншому полюсі був результат, що отримує опис вже на основі постмодерного досвіду: «Образ Іншого автора – це не колаж, не наслідування і не стилізація. Відтворення образу Іншого учасника передбачає виникнення емпатичного резонансу – емоційно-чуттєвого проникнення в образ, виявлення світоглядної, ейдетичної спільності. Передавати образ Іншого автора – значить писати так, щоб, залишаючись собою, ставати в той же час Іншим. Образ Іншого учасника є нескінченне наближення до Іншого, яке не прагне стати Іншим, але бажає залишатися подобою. Проходження за синтаксичними особливостями музики Іншого автора ще не створює образу, але лише його структурний симулякр» [77, с. 58].

Детальніше розуміння глибинного змісту циклу поза звичною констатацією його «гумористичності» привідкривається при висвітленні деяких біографічних нюансів. Наприклад, А. Казелла не створив музичної фіксації образу Г. Малера, хоча його творчість була величезним захопленням Казелли, а з самим австрійським композитором з 1908-го року він тривалий час товаришував. При цьому цілком зрозуміло, що вибір образів для галереї мініатюр був не випадковим; звернемо увагу, що кожен з обраних Казеллою композиторів мав певне значення у його творчій біографії. Так, незабутні враження він отримав від виконання «Загибелі

богів» Р. Вагнера під орудою А. Тосканіні (1895), 1902-го – прем'єри «Пелеаса и Мелізанди» і невдовзі – «Післяполуденного відпочинку фавна» К. Дебюссі. Вивчення творчості Й. Брамса відбувалося в консерваторії під впливом Дж. Енеску. Вже в 1906-му році у позначеній сильними впливами Й. Брамса, Г. Малера і Р. Штрауса симфонії *h-moll* Казелли виявилися помітний інтелектуалізм і досконале відчуття форми, які виказували формування специфічного авторського стилю і провіщували майбутні неокласичні пошуки Казелли.

Необхідно брати до уваги і те, що важливим фактором для прояснення мотивів постання такого роду задумів є французький, і передусім «паризький» контекст зламу XIX–XX століть і першого п'ятнадцятиріччя XX століття. Щойно згаданий факт тим більше значущий, що перебування Казелли в Парижі тривало у період розквіту імпресіонізму, нарощення популярності фовізму та інших авангардних модерних течій. Ще одним кроком до створення концепції «В манері» було формування критичності мислення молодого митця, що посилилась у час його співпраці як секретаря із заснованим за ініціативою М. Равеля у 1910-му році «Музичним товариством незалежних» («*Société musicale des indépendants*»)⁸⁸.

Вже у той час різнопланового втілення набуває ідея ігрового принципу в творчості, у тому числі – в основі композиторських портретів. Методи зіставлення авторських стилів у їхній множинності охоплюють значну палітру: від алюзій, паралелей, узагальнення через знакові жанри чи конкретні твори, данину поваги, усвідомлення мистецької

⁸⁸ Його президентом став Г. Форє, а до активних учасників належали М. Равель, Шарль Кехлін, Флорен Шмітт, Луї Обер, Бела Барток, Надія Буланже, Мануель де Фалья, Артур Онеггер, Жак Іберт, Альберт Руссель, Арнольд Шенберг. Ігор Стравінський і Жуль Екоршевіль. Діяльність цього товариства була своєрідним протестом на концепцію діяльності Національного товариства, специфіка якого полягала у пропагуванні національної французької музики, передусім – Сезара Франка.

спадкоємності (І. Стравінський⁸⁹, М. Равель⁹⁰) – до епатажу, парадоксальності, ребусу-загадки (Е. Саті⁹¹, А. Казелла), синтезування семантичних знаків чи смислового контрапункту програми і засобів на рівні категорій «Я» – «Інший» (Е. Саті⁹², М. Равель). Відтак А. Казелла працював над своїми образами в надзвичайно своєрідній творчій атмосфері, де перетиналися глибокий пієтет й іронія, шаржування і безпосереднє наслідування епатажних знахідок; використовувалися радикальне дистанціювання з творчістю безпосередніх попередників і

⁸⁹ Зразком групових портретів в жанрі фортепіанного програмного циклу чи фортепіанного ансамблю є «Три легкі п'єси для фортепіано в чотири руки» І. Стравінського (1915). До нього входять три номери, кожен з яких є дружнім шаржем на митця з близького кола оточення автора. Подібні шаржі-жарти були популярними в середовищі мистецької інтелігенції його доби. Прийом шаржування веде й до умисних деформацій очікуваної стилізації: «... при фрагментарних тематичних включеннях обрані інтонаційні знаки запозиченого твору не завжди можуть бути “прочитані” як такі, що презентують композиторський стиль» [68, с. 12].

⁹⁰ Зокрема, М. Равель протягом 1914 – 1917 років працював над сюїтним фортепіанним циклом «Гробівець Куперена» («Le Tombeau de Couperin»), обумовивши, що данина поваги віддається тут не стільки особисто Франсуа Куперену (до 250-ліття якого адресувалась реалізація творчого задуму), скільки французькій музиці XVIII століття загалом. Це повоєнний опус знаменує відчутну зміну стилістики в творчості митця, який раніше продемонстрував прихильність до імпресіонізму та експресіонізму, – до неокласицизму. В «Le Tombeau de Couperin» митець зламу століть Моріс Равель рефлектує на події повоєнних реалій сучасності очима далекого минулого, протиставляє дисгармонію сьогодення ідеалізованому світові давніх епох, осмислює цінності втрат на полях боїв Першої світової війни через близьких людей з власного життя крізь призму проєкцію естетики давньої клавесинної традиції – знакового досягнення французької музичної культури.

⁹¹ Майстер музичного епатажу, Е. Саті нерідко вдавався до музичних загадок. Так, пародійним трансформаціям піддаються музичні цитати з творів низки композиторів (В. А. Моцарта, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, К. Дебюссі та ін.) у його циклі «Ті, що гризуть і дратують дерев'яного бовдура» (1913).

⁹² Ерік Саті надавав перевагу гротескно-шаржеві стилізації індивідуальних стилів. Серед його творів найближчого часу – цикл «Три вишукані вальси пересиченого чепуруна» («3 Valses distinguées du précieux dégoûté») (1914): («Його талія» / «Sa taille», «Його монокль» / «Son binocle», «Його ніжки» / «Ses jambes») – пародійний портрет Моріса Равеля (1914), важливим елементом світогляду якого був дендизм. Наприклад, другий номер циклу («Його монокль»), відсилає до п'єси «Розмова красуні і чудовиська» («Les entretiens de la Belle et la Bête») з циклу М. Равеля «Моя матінка Гуска» («Ma mère l'oye»). Та контекст твору Е. Саті значно ширший: він створив багаторівневу пародію на стиль життя у Франції доби Belle Époque, на образ самого композитора, і на семантику його знакових творинь.

сучасників, цитування, стилізації, жанрові алюзії, пізнавана і прихована символіка тощо.

Логіка упорядкування частин «A la Manière de...» може «зчитуватися» і з огляду на бачення ролі обраних на шляху до естетичних та стильових новацій ХХ ст. Перша частина – «Вагнер» – був своєрідним символом радикального перегляду існуючих у епоху Романтизму норм і сприймався як найяскравіший предтеча модерного мистецтва. Друга («Форе») присвячена безпосередньому вчителю Казелли, який після тривалого вивчення старовинної західноєвропейської творчості одним із перших (у зрілий період творчості) звернувся до відродження принципів музичного мислення добахівської епохи і цим, можна сказати, заклав основи для неокласичних (у широкому сенсі) інтересів свого учня. З цього ж огляду його міг привабити і Й. Брамс – композитор, який, будучи геніальним представником Романтизму, виявляв прихильність до ідеалів та естетики класицизму, традиційних прийомів композиторської техніки, також звертався до вивчення методів докласичного періоду задля віднайдення можливості їх застосування відповідно до нових мистецьких завдань. Очевидно, що у цьому ряді обов'язковою була присутність образу К. Дебюссі – композитора-модерніста, одного з символів французького і загалом європейського музичного мистецтва «перехідної» епохи, з творчістю якого пов'язаний тотальний перегляд тональної системи, перехід від домінуючої функційно-гармонічної логіки до фонічної та інших стильових новацій початку ХХ ст. Натомість Р. Штраус (у цьому випадку необхідно врахувати підзаголовок), ймовірно, сприймався критично саме з огляду на жанрові пріоритети його творчості, оскільки у п'єсі відтворено максимальну експресію, чуттєвість, загалом патетичний тон «великих» симфонічних жанрів. Нарешті, «портрет» С. Франка підсумовує цикл задля ствердження ідеї необхідності вивчення і відродження давніх стилів та жанрів у їх різноманітності, оскільки для

підзаголовку обраний не знаковий для цього композитора жанр хоралу, а арія, що, виявляючи у загальному контексті циклу найважливіші етичні і мистецькі пріоритети також і Казелли, виявляється органічною в хоральній стилістиці.

Наступним кроком у осмисленні закономірностей циклу, частини якого все ж розцінюються як портрети, є припущення про значення принципу синтетичності – одного з найважливіших в мистецтві вже з періоду «*fine de cycle*», що на очевидному рівні виявлявся у різноманітних варіантах втілення ідеї злиття різних видів мистецтв, взаємного використання принципів при створенні нових образних чи жанрових систем. Це впливало на створення нових цілісностей, появи нетипових якостей чи закономірностей у ході осмислення сенсів, так би мовити, «індивідуальних реальностей». Цей принцип яскраво виявлений і у Р. Вагнера, і Г. Форе, і у всіх інших обраних для фіксування манерах; водночас він, як драматургічно і семантично визначальний, набуває нового концепційного значення вже на рівні циклу А. Казелли.

Казелла крок за кроком вирішив надзвичайно складне завдання. Першим з них було створення п'єси, яка б концентрувала в собі виразові особливості та етос вагнерівських оркестрових фрагментів, високий стрій їх драматичного й одухотвореного тематизму. З огляду на формування «подібності», ця музика справді створює враження вельми промовистої міні-поєми, розгортання якої у повільному темпі (*Langsam und schmachkend* / Повільно і в томлінні) втілює різні почуттєві градації. Окрім інтонаційних та фактурних (модулювання від прозорого гомофонно-гармонічного до поліпластової поліфонічно розвиненого викладу), важливий аспект фіксування особливостей творчої особистості генія є метафоричність ладо-тонального виразу: відповідно до вагнерівської тези про «смерть тональності» До мажор виявляється своєрідною «*tabula rasa*», на якій виписуються складні гармонічні барви. Наслідування ж

характерного для Вагнера стремління до втілення трансцедентності, позачасовості подій відтворено у специфічному темпоритмі розвитку початкової мелодично-фактурної структури, акустично неначе застиглих акордових педалей.

Інший компонент – інструментальна кантілена з ілюзією нескінченної неперервності, що, втім, у своїй основі має виразний короткий мотив, утворений з експресивно-величного низхідного септімового кроку та його «проясненням» у протилежному русі звуками До-мажорного тризвуку. Його розгортання у взаємодії з виокремленими з початкової акордової опори підголосками приводить до потужного нарощення експресії та інтенсивного ускладнення фактури. Дуже ефектним є завершення п'єси цим же мотивом у цілковитій відповідності з архітектонікою завершених оркестрових вступів, але в тривалісності згасання, що досить виразно нагадує відповідний епізод у «Трістані та Ізольді». Особливої виразності такій варіантній репризі-кодї надають роз'єднані паузами повторення у низькому регістрі октави b-B або тільки одного b на тлі спочатку «педалей» різних септакордових співзвуч, а в заключних тактах (з акцентуванням на потребі наближення фортепіанного звучання до віолончелей і контрабасів) – і взагалі пауз у інших пластах. При цьому ремарка «Der Vorhang geht auf» / «Завіса підіймається вгору» не тільки відповідає суті «вступу», а й запозичує безпосередній ефект театральної вистави, оскільки те ж згасання при запрограмованій візуалізації підняття куліс змушує напружено очікувати початку основної дії.

Друга частина циклу – вишуканий, елегантний «Романс без слів» в насичених барвах Ре-бемоль-мажору, «ускладненого» рафінованими альтераціями та не менш ефектними відхиленнями. Внаслідок вельми самобутньої бемольно-дієзної модальності барви невибагливого, по суті, фігуративно-арпеджованого супроводу набувають виняткової рельєфності. Та й стилізація романсової кантілени у пластиці фразування і винятковій

м'якості інтонаційного плину, щедро насиченого настроєвими відтінками, створює ефект магнетизму якоїсь незвичайної кришталевої краси. Так само і формотворення є прозорим і чітким у його логіці. Ці засоби дозволяють говорити про поєднання класичних чинників з елементами романтичного й імпресіоністичного стилів за виняткового контролю за досконалістю їх взаємодії. За їх допомогою у портреті Г. Форе досягається вишуканий синтез, що цілком відповідає характеристиці його творчої індивідуальності як «солодкозвучного Орфея».

Наступна частина привносить істотний контраст, причому не тільки у тоні і темпоритмі висловлювання (*Allegro passionato*), а передусім – у колориті. Після двох початкових цілісних у їх фактичній одноафектності образів Казелла вдається до складнішої драматургії, що відтворює шлях від бурхливої патетики до самозаглибленого просвітлення. Тричастинне структурування покликане втілити контрастні стани не тільки між частинами; але контрастність проникає і всередину першої частини, формуючи в ній три фази, тематично й емоційно контрастні і значні за внутрішнім напруженням. Початковий тематизм, патетика якого підкреслена характерною для семантики романтизму (і апелюючої до класичних візій) тональністю до-мінор, представляє собою типове для Й. Брамса поєднання мотивно-варіаційного розвитку, основу якого складає поєднання висхідного терцевого і низхідного секундового субмотивів, об'єднаний у цілісність доволі парадоксальним способом – за допомогою восьмої паузи. При цьому поривчастість формування музичної думки підкреслена складним ритмічним співвідношенням партій верхньої і лівої рук у багатоплановій фактурі; принцип підпорядкованості нижнього пласту є вельми умовним внаслідок істотності в ньому тієї ж прикметної брамсівської «поривчатості».

Насичена інтонаційна робота при застосуванні не менш типових для стилістики композитора паралелізмів у верхньому пласті (спочатку

секстових, невдовзі – октавних з доданням верхнього терцієвого підголоску) з наступним «переродженням» у цілком інструментальне за природою одноголосся одночасно з моделюванням нижнього пласту в ритмічно чітку акордику виявляє ту свободу володіння мотивно-інтонаційними і фактурними (зокрема, контрапунктичними) засобами, які вирізняли композитора серед інших його сучасників. Врешті на кульмінаційній точці, створеній ще однією модифікацією стилістичного штриха – накладенню витриманого половинними тривалостями на педалі зменшеного терцквартакорду до мінору в двооктавному дистанційованні між пластами на *fortissimo* і його ж арпеджованому викладі в цих же межах, композитор раптово зупиняє таке образне розгортання.

Другий компонент цієї частини – також секвенційний за основою масштабний ланцюг еліпсів, щільність музичної тканини в якому істотно підвищена внаслідок вузького викладу акордики. Спільним з першою частиною є й базовий для верхнього пласту інтонаційний елемент – тризвукова з максимально малим діапазоном від великої секунди до малої терції, внутрішню експресію якого нагнітається не тільки за допомогою секвенцій, але й передусім – кількістю альтерацій. За значної інтеграції музичної тканини (ті ж октавні паралелізми з терцієвим наповненням) та регістрово-контрастного зіставлення цих інтонаційних комплексів у нижньому та верхньому регістрах, у цьому епізоді Казеллою застосоване й важливе для Брамса функціональне використання динаміки (крещендо в межах кожного мотиву). Відтак до кінця частини не втрачається й загальна артикуляційна «поривчастість». Цікавим з точки зору випробовування певної стилістичної деталі в різних умовах є й прикінцевий кульмінаційний чотиритакт з двотактовим «дистанційованим» паузами кадансуванням. Італійський майстер вдається до вельми своєрідної каденції, виклад якої відбувається у октавних паралелізмах і у якій на новому рівні інтонаційного розвитку і знову на *fortissimo* обігруються

артикуляційно акцентовані секундово-терцеві мотиви. Та внаслідок після такого експресивного насичення запановують досконалі консонанси, що перериваються майже традиційним класичним кадансом, що змушує очікувати появи іншого образу. А отже, Казелла відходить від типового стандарту брамсівських інтермеццо, що переважно зберігають один настрій і не містять контрастів зі зміною фактурного і темпоритмічного типу.

Друга частина цього портрету – *largamente* – спочатку неначе відповідаючи типовості стриманості висловлювання в різних настроєвих відтінках, на початковій стадії породжує уявність стриманості висловлювання, якщо б не використовувалась динаміка *fortissimo*. Стриманий темп, прозора фактура, виокремлення мелодично провідного голосу та фактурно доволі традиційний супровід у першому реченні асоціюється з опрацюванням фольклорного тематизму. При цьому внаслідок використання базових інтонаційних компонент відбувається осмислення істотної спільності з початковим інтонаційним сенсом, але у його пісенній «іпостасі». Тому наступна фаза – *sempre ff e passionata* – за збереження цих типологічних ознак знову відновлює попередньо продемонстровану пристрасність, причому друге речення використовує ті ж кульмінаційні октавно-терцеві паралелізми у варіанті двофазової драматургії.

Цей фрагмент доволі красномовний з огляду на майстерність використання класичних прийомів у їх семантичній сукупності: дві низхідні фрази верхнього пласту розгортаються у супроводженні висхідного «повзучого» руху нижнього голосу у такому ж октавному подвоєнні. Цю суцільну (упродовж майже шести тактів) лінію супротив «ламаності» двох фраз верхнього пласту можна розцінити як натяк на дещо інші підпорядкування в площині семантики, які розкриваються при збільшенні ступеню фактурної прозорості. Такий розвиток музичного

матеріалу приводить до чергової вершини, що є варіантом попередніх кульмінацій: це подвійний односпрямований стрибок у обох пластах у межах однієї і двох октав з бажаним *allargando poco a poco*, що виявляє неабиякий енергетичний потенціал. Але наступне арпеджіато цього разу пом'якшує цей злет і виливається синхронний ланцюг терцевих паралелізмів. Врешті, заключний чотиритакт виявляє іншу характерну для брамсівської лірики образну «іпостась». Сповільнення темпоритму разом зі «згортанням» інтонаційної роботи у стриманості звучання низхідному мелодичної лінії, прозорістю хоральної фактури (але з одиничним використанням синкопи), знову ж таки, у вузькому розташуванні, посиленням темпової та емоційної стриманості (*diminuendo e rallentando molto*) чітко вказують на підсумок наступної фази образного експонування.

Заключна фаза цього своєрідного портрету-триптиху втілює образно цілком контрастну градацію стилю Брамса за оперування вже знайомими компонентами, але в оновленому викладі. Короткі однотактові мотиви, що розпочинаються на другу, слабку долю такту, які викладені тими ж октавними паралелізмами і містять малотерцеві (варіант – акустична збільшена секунда) «вкраплення» у верхньому пласті поступово перетворюються у акорди взірцево-класичної нормативності. Нижній пласт також показовий з точки зору стилістичного наслідування. Він містить дзеркальне відображення мелодичної лінії верхнього голосу у точній синхронізації з його фразуванням, але внаслідок фактурного згущення і поступового переходу обох пластів до нижнього регістру приховується в загальній акордовій фактурі. Нижній же голос – рівномірне пульсування тріолей на звуці До малої октави з показовою ремаркою щодо характеру виконання (*marcato un poco*) досить несподівано виказують зв'язок з першою частиною завдяки такому варіанту прийому «затухання». Промовистим є й завершуючий тритакт з черговим варіантом акордового стрибка від низьких басів до середнього і високого регістрів у їх

сукупності. Неначе Казелла змістив звичне для Брамса «ядро» розгортання в зону кінцевої «крапки», в результаті чого неначе відкривається певне просвітлення, досягнуте у напруженій інтелектуальній роботі над пошуком єдності між багатьма ідеями.

П'єсі «Клод Дебюссі» (№ 4) Казелла надає достатньо промовистий підзаголовок – «Антракт, що підводить до драми», тим самим формуючи істотний драматургічний зв'язок з першим номером циклу. Втім, це не пізньоромантична драма, як у випадку вагнерівської стилізації, тому цілком модерними є сповнені творчим духом славетного французького композитора засоби. Автор портрету-стилізації не лише послідовно втілює значний виразовий арсенал фортепіанних композицій зрілого імпресіоністичного стилю цього митця (самодостатність одноголосного мелодичного ряду, інтервально-акордові дублювання-паралелізми, акустичні ефекти бездемпферного обертонового визвучення комплексів широкого розташування, пастельна динамічна палітра тощо), але й звертається до безпосереднього цитування («Серенада» з Сюїти для фортепіано) та виразних фактурно-колористичних алюзій до «Затонулого собору» з першого зошита «Прелюдій».

Такі аналоги відчуваються з перших же звуків одноголосії теми, яка у повільному темпі (*Lento*) повинна інтонуватися з м'яким і розсіяним звуком (*Avec une sonorite molte et diffuse*), солодко і виразно (*doux et expressif*). Оскільки Казелла стилізував портрет Дебюссі за допомогою його ж засобів і барв, то ця тема, не маючи безпосередніх збігів з кількома подібними передусім за фактором кількості виконання (це не тільки вступ до «Післяполуденного відпочинку Фавна», а й фортепіанної п'єси «Острів радості», що була написана під враженням картин Антуана Ватто). Відповідно до норм мініатюри, цей образ є лаконічним і водночас характерним: бажане звучання у регістровій і тембральній конкретизованості, ймовірно, покликані викликати асоціацію з

милозвучними награваннями на дерев'яних духових у своєрідній уяві про пастораль. Дивовижна простота двічі повтореної широкої фрази у метрі $3/2$ вміщує в собі не тільки пластичність кантилени, а й свободу ритмічного оформлення у кружлянні-оспівуванні основного тону ладу, хоча за частотними показниками базовим звуком є сьомий щабель. Цікаво також, що у цій мелодичній лінії Казелла позначає бекаром неальтерований четвертий щабель Мі-мажору, ймовірно, створюючи алюзію тональної роботи в народних або античних ладах. Узагальненість цього образу, опертого через музику Дебюссі до символізму західноєвропейської творчості, змінюється не менш промовистим акустично своєрідним ланцюгом паралелізмів спочатку висхідних безтерцевих акордів, але використовуючих терцевість у структурі септакордів, і одразу ж – низхідних, вже повнозвучних септакордів з подвоєною терцією. Цей образ, доповнений м'якою квінтою у контроктаві, породжує візію споглядання якогось незбагнено красивого пейзажу, спорідненого з вищезгаданим звукописом. Цілком у дусі Дебюссі використано прийом прикінцевого ослаблення (*affaiblissez*) цього надзвичайно тихого (піаніссімо) і настроєво витриманого епізоду.

Наступний розділ розгортається у звукописному зіставленні двох тематично відокремлених елементів, визначення ладо-тональної приналежності яких певною мірою умовна внаслідок складної альтерованості різних звуків. Перший – поєднання двох акордів з чітким синкопованим підкресленням другого, причому тривалість звучання другого акорду кількаразово збільшена лігуванням з восьмої тривалості і займає всю решту такту. На цю «згасаючу» звукову «пляму», продовжуючи звукописну символіку попередньої частини, накладається тремоло пріми і квінти домінантового тризвуку до-дієз-мінору на тому ж динамічному рівні (*PPP*). Періодичне повторення цих елементів, у поступовому накопиченні певної «колеристичної» напруги зі зміною

звуківисотного рівня першого з них призводить до відчуття спільності між ним та тематизмом першого розділу. Але таке враження оманливе: композитор модифікує ці, так би мовити, «уривчасті фіксації» у плавне погойдування терцієвих паралелізмів з яких при диференціації з фактури верхнього голосу народжується новий і також нетривалий, але знову ж таки – терцієвий мотив. Відтак терцієвість обертається різними гранями, утворюючи істотно відмінні між собою, але спільні у основі колористичної природи елементи. Важливість цього «переродження» підкреслює зміна темпоритму розгортання – перехід у крайніх пластах до рівномірних половинних тривалостей на тлі такого ж рівномірного погойдування терцій в середній площині. Відтак при тому, що початкове враження формує цілком спонтанну палітру, логіка такого розвитку напрочуд строга: вона відбувається шляхом захоплення фактурного полотна барвистою акордиком за допомогою лінарного розгортання її елементів, формування нових фактурних пластів і врешті – внутрішньо спричиненого переродження початкового тематизму.

Ігнорування стандартів класичного формотворення, притаманне французькій музиці любовання звуком і строга вибірковість у роботі зі звучностями притаманна й заключній, втаємниченій (*mysterieux*) частині цього «Антракту», що, по суті, заміщує лірико-філософський осередок класичних циклів. Тут колористичність досягає свого «апогею» в епізоді, позначеному ремаркою «*calme et sans jamais presser*» (спокійно і без поспіху), коли мерехтіння арпеджіато перетворюється у ланцюги низхідних й істотно масивніших за щільністю тризвуків у гармонізації цілотонного звукоряду. Врешті, при досягненні найнижчого у реєстровому аспекті розташування, Казелла створює ефект репризи проведенням тематичного комплексу з початку другої частини. Цілісність образу підкреслена згортанням звукового масиву в один, але акустично об'ємний (двооктавне подвоєння) звук *es*, колорит якого також фактично

невловимий внаслідок максимально стишеної динаміки (*PP* і *PPP*).

Отже, специфічно-музичний образ Дебюссі втілено Казеллою цілісній і водночас індивідуальній колористичній концепції, в якій імпресіоністичні засоби відтворюють вишукану по майстерності роботи зі звуком, мотивом чи комплексом красу в ході естетичного переживання кожного фрагменту і як процесу, і як викінченої в своїй довершеності цілісності.

Після такого «антракту» з глибинним ставленням до самої природи звуку і його звучання назва наступної частини («Надокучлива симфонія») може справді вказувати не стільки на портрет-«шарж» Ріхарда Штрауса, скільки на несприйняття Казеллою класичних чи романтичних стереотипів у підході до симфонічного жанру (портретування відбувається за принципом синтезу матеріалу «*Symphonia domestica*» і симфонічної поеми «Життя героя»), тим більше – у його сконцентованому, камерному відображенні. Ця ідея набуває правдоподібності, оскільки музична тканина розгортається з того ж звуку *es*. На перший погляд, ця частина внутрішньо стрімка і мобільна, але ця мінливість досить оманлива внаслідок гіперболізованості. Справді, поривчастість широких інтервальних ходів у одноголосому викладі спочатку складає враження неабиякої цілеспрямованості й внутрішньої енергії, але це інтонаційне утворення не набуває сутнісного розвитку, а переривається цілком новим тематичним матеріалом гімнічного плану з доволі помітною стереотипністю фактурного втілення ідеї «долання перешкод» (висхідні пощаблеві хроматизми в межах секунди і терції на тлі повторюваних повнозвучних тризвуків), наступний перехід до патетичної маршово-гімнічної формули та, врешті, «розсіювання» цього тріумфального звучання у низці формул так званого «загального типу руху» і вже відверто гіперболізованої кульмінації (*FF marcatisimo*), у матеріалі якої поєднуються, але не синтезуються, всі попередні елементи і при цьому застосована алюзія до формування партитурного запису (три нотних стани).

Наступна частина містить вже очевидну іронічну ремарку щодо виконання, оскільки одне і те ж за сенсом позначення («трохи повільніше») подано німецькою («Etwas langsamer») та італійською («Meno mosso»). До того ж, хоча Казелла вдається до певної зміни фактурної організації з певним апелюванням до синтезу величної хоральності та ліричної пісенності, не повинен змінюватися характер звучання – «з великим імпульсом та ентузіазмом» («Mit grosem Schwung und Begeisterung»). Врешті, згадані чинники підпорядковуються початковому настрою і останній розділ «Symphonia molestica» засновується на варіантному повторенні початкового матеріалу, неначе ідей у портретованого «симфонічного композитора» немає. Але при такому підході, як виявилось, спрацювала закономірність іншого, а саме симфонічного портрету, який «є результатом асоціативного впливу і сприйняття певних звукокомплексів, для яких характерне використання активності інстант і пасивів континуант ... Вони служать утворенню характеристичних тем як важливої умови створення музичного портрета. Неоднозначність, суперечливість персонажа нерідко показана за допомогою образної антитези, що обумовлює протиставлення контрастного матеріалу у традиції театральних дивертисментів» [304, с. 11].

Після таких «бурхливих» демонстрацій ранньомодерного і пізньоромантичного бачення, так би мовити, композиторських типів остання частина циклу – «Сезар Франк: Арія» – спочатку здається нелогічною. Але Казелла, ймовірно, все ж прагнув втілити свою ідею у певній дуже оригінальній цілісності, коли сюїтний ряд замикається у його довершеності, не передбачаючи подальшого продовження у тому ж опусі⁹³. Тому портрет С. Франка як сучасника Р. Вагнера навіть у хронологічному аспекті покликаний створити таку замкнутість. А враховуючи, що

⁹³ Все ж до цієї ідеї композитор повернувся, про що нижче..

творчість цього композитора також мала величезний вплив передусім на французьких композиторів (наприклад, Клода Дебюссі і Моріса Равеля), таке архітектонічне підсумовування виявляє сувору композиційну логіку.

З огляду на співвідношення назви і музичного змісту, ця частина представляє яскравий приклад «обманутого очікування», оскільки впритул до останнього дев'ятитакту за фактурним типом ця музика втілює принципи хоральності, а не арії. Та й в згаданому завершенні арія в сенсі дистанціювання основної більше чи менше кантиленної мелодичної лінії та фону – теж доволі відносна характеристика, настільки активним і мелодично розвинутим упродовж п'яти тактів цього фрагменту є теноровий підголосок. Основний же матеріал у своїй неприхованій хоральності, що формує цілком безпосереднє апелювання до основної діяльності С. Франка як органіста, тим не менше у ритмічній організації і подеколи і в інтонаційній, містить безпосередні алюзії з прелюдією до мінор Ф. Шопена. Тому «портрет» конкретизується і приналежністю до одного з пластів романтичного мистецтва. Сам же плин музичного матеріалу ґрунтується на принципі наскрізного розвитку у межах однієї фактурно-інтонаційної моделі; мінливими при цьому виявляються ладо-тональність, хроматика, групування фактурних пластів, до певної міри – ритміка, оновлення якої тільки в 21-22-ому тактах приводить до надзвичайно виразної, хоча й короткочасної, зміни типу тематизму. Упродовж всього твору (в умовах сталості фактурно-ритмічного типу і темпоритму) «блукання» гармонічними зворотами за виняткової пластичності голосоведення забезпечує ефект цілковитої свободи, краси і одухотвореності, компенсуючи сталість інших елементів. Тому після всіх, цілком різних «портретів» образ Франка є найбільш цілісним, у чому і виявлена його оригінальність та самобутність.

Отже, здійснені спостереження дозволяють висловити припущення, що частини циклу «В манері» є алюзіями до парадного портрету –

репрезентативного жанру, що, відповідно до мети циклу і «музичного виконання», набув певних модифікацій. У «зображеннях» композиторів сумарно підкреслювалися їх мистецький статус і заміщуюче соціальну визначеність творче амплуа, не стільки їхні особистісно-фізіологічні й візуально асоційовані, скільки епохальні стильові особливості. Кожен з образів набув відвертої демонстративності, фактично, у цілковитій відповідності до притаманній парадному портрету «історизації» зображуваного та підкресленню його ідеологічної ролі в мистецькому історичному процесі. Пропрацьованість деталей відповідного «пишного» чи «театрального» представлення у структурно чіткій та колористично яскравій композиції, як у образотворчому аналогу, підносила значення «фону» чи оточуючого контексту, у ролі якого виступали інші частини. З точки зору відповідності засобів двох систем – зображеного і зображаючого, – то на користь принципу портретування свідчать бездоганна чіткість форм, вишуканість гармонічної мови при стрункості фактурних конструкцій, підкреслення значення синтетичного ладу (вже з огляду на початковий До-мажор з його максимальною хроматизацією), пропрацьованості ритміки і темпоритму відповідно до індивідуальних моделей-прототипів, максимально інтелектуального підходу до виокремлення рис «мистецької значимості»⁹⁴.

Важливо, що вибудова драматургії циклу відповідає такому стилетворчому принципу системи модерного мистецтва, як взаємозамінність рельєфу і фону. Рельєф на загальному рівні створюють частини довкола тієї, що звучить. Тим самим посилюється увага до кожного з її елементів. Водночас відбувається усвідомлення образотворчої функції цих складових вже на рівні їхньої взаємодії у ході, по-перше,

⁹⁴ Ймовірно, тому властива Р. Штраусу в творах першого десятиліття ХХ ст. гіперболізована емоційність і значення у його доробку пізньоромантичного симфонізму представлена як «надокучливість».

тематизації музичної тканини кожної п'єси, яка й інтерпретується за аналогом до живописного портрету в сукупності всіх наявних у ній складових компонентів. Потрібно також враховувати свідоме чи підсвідоме тяжіння А. Казелли, який активно долучився до розвитку модерної естетики, до пошуку принаймні оновлених форм відтворення ментальної сутності створюваних образів великих попередників і сучасників за свідомого дистанціювання з романтичним ореолом вияву індивідуальності і водночас своєрідного діалогу з ним, оскільки всі портретовані в цьому творі персонажі так чи інакше приналежні до Великого стилю XIX століття. Тому, наприклад, Ріхард Вагнер у музичному полотні постає в антуражі «антракту до драми», що може натякати на те, що символісти вважали його предтечею творців синтетичних драм майбутнього – Містерій, і значною мірою завдяки створюваних назвою асоціацій та її вирізнення серед назв інших частин конкретизується семантика внутрічастинних процесів. Тому ж «портрет» Клода Дебюссі у його особливій «сонантності», а відповідно й інших залучених до циклічного ряду митців, підпорядкований цьому ж баченню, а констатований підхід – «в манері» можна сприймати як певне символістське «зовнішнє враження», за яким криються сутнісні характеристики. Тому і кожний «портрет» зокрема, і весь цикл позначений тим об'єктивізмом і навіть притаманним образотворчому жанру «констатуєчим раціоналізмом» домодерної епохи.

До ідеї переспіву-стилізації композитор повернувся в 1913 році⁹⁵ у другому зошиті циклу з аналогічною назвою («*À la manière de...*») ор.

⁹⁵ У доробку А. Казелли цього ж періоду потрібно також згадати цикл, в якому відтворена дещо інша логіка, що виявлена, знову ж таки, на рівні назв. Це – «*Nove Pezzi*» Ор. 24 (1914). Тут вже спрацьовує не принцип подібності («в манері»), а присвята, що виводить автора за межі необхідності ретельності інтелектуально продуманого портретування. До нього увійшли «*In modo funebre*» / «В траурному стилі» (Ігорю Стравинському), «*In modo barbaro*» / «У варварському стилі» (Енріке ван дер Хенсту), «*In modo elegiaco*» / «В елегійній манері» (Ільдебрандо Піццетті), «*In modo burlesco*» / «В стилі

17bis, написаному у співавторстві з М. Равелем. До неї увійшли дві п'єси авторства А. Казелли: № 7 «Венсан Д'Енді: Прелюдія до післяполуденного відпочинку аскета» / «Vincent D'Indy (Prelude a l'apres-midi d'un Ascete)», що відсилає до жартівливого переспіву назви знаменитої симфонічної прелюдії К. Дебюссі. Композиція № 8 «Моріс Равель: Альманзор, або Весілля Аделаїди» / «Maurice Ravel (Almanzor ou le mariage d'Adelaide)» відтворює стилістику циклу «Благородні та сентиментальні вальси», на підставі яких було сформовано балет «Лейбальд і Аделаїда». Обраний твір за своєю тематикою несе також приховану символічну вказівку на басконське коріння М. Равеля, до того ж в ньому стилізовано творчий почерк співавтора фортепіанного зошита – унікальний випадок такої стилізації на час написання. І. Захарбекова вважає, що у цьому циклі пастіші А. Казелли позначені явним гумористичним відтінком⁹⁶ і ця якість

бурлески» (Івонн Ламлі), «In modo esotico» / «В екзотичному стилі» (Флорану Шмітту), «In modo di nenia» / «В стилі панихиди» (Морісу Равелю), «In modo di minuetto» / «В стилі менуета» (Тіні Дрейфус), «In modo di tango» / «В стилі танго» (Івонн Мюллер), «In modo rustico» / «В сільському стилі» (Джан Франческо Маліп'єро). І вже значно пізніше композитор продовжить опановану практику пастіша-стилізації в дивертисментах «Скарлаттіана» для концертуючого фортепіано і тридцяти двох інструментів та «Паганініана» для оркестру (1942).

⁹⁶ Натомість диптих композиторських портретів, які у цьому циклі виводить М. Равель, має дещо інші стильові особливості. Перша композиція другого зошита – це «Бородін. Вальс» (*Allegro giusto*, *Desdur*), прототипами для наслідування якого найімовірніше були друга «Мазурка» (№ 4 в циклі) і «Серенада» (№ 6) з «Маленької сюїти» для фортепіано, присвяченої графині Луїзі де Мерсі-Аржан, палкій прихильниці і популяризаторці російського музичного мистецтва у Франції. Інтонаційно у ньому присутні також інтонаційні відголоски, зокрема орієнталізм, хору «Улетай на крильях ветра» та каватини Кончаківни з другої дії опери «Князь Ігор». Однак, у версії М. Равеля, композиція позбавлена стихійності і чуттєвості, їй значно в більшій мірі притаманна строга вишуканість «Благородних і сентиментальних вальсів». Таким чином ця стилізація демонструє ефект маски за збереження пізнаваних рис творчої індивідуальності її автора.

В інший спосіб вирішено художнє завдання у № 3 – «Емануель Шабріє. Парафраз на арію Гуно (з 2 дії опери «Фауст»)». Тут присутня ідея «портрету в портреті», оскільки відтворення стилістики Е. Шабріє здійснене на основі парафразу. В композиції цитуються і його оригінальні твори – п'єси «Пейзаж» і «Меланхолія» з циклу «Десять живописних п'єс». Таким чином сумарний образ поєднує відтворення авторських манер трьох французьких композиторів різних генерацій у три способи: через

виявлена вже у назвах: «...стилізація на д'Енді має уточнення “Прелюдія до післяполудневого відпочинку аскета”, .., п'єса, присвячена Равелю, позначена як “Альманзор, або Весілля Аделаїди” – з явним натяком на равелівські “Благородні і сентиментальні вальси” і створений з них балет “Аделаїда”, а крім того, й на іспанські корені Равеля» [94, с. 4].

Серед інших яскравих, ефектних частин «*À la manière de...*» після успіху першого експерименту звертає на себе увагу вибір равелівського твору, що, ймовірно, зумовлювався існуванням на той час вже не тільки фортепіанного прототипу, а й оркестрового варіанту – сюїти, що була включена у балет без змін. У цій п'єсі Казелла послідовно відтворював специфічні риси тогочасного равелівського творчого обличчя шляхом формування специфічної сонантності інструментальної фактури та гармоній, часом наближуючись до модифікацій фортепіанного звучання завдяки застосуванню специфічного звуковидобування, його модулювання до характеристик різних оркестрових інструментів. Та водночас цікаво, що Казелла очевидно прагнув підкреслити первинну колористичність первинного образу, адже всі оркестрові опуси Равеля створювалися за фортепіано⁹⁷.

Саме завдяки різноманітності типів фортепіанної фактури, тільки у окремих з яких (з огляду на джерело композиторського пастишу) присутні очевидні вальсові моделі, Казелла наслідуючи равелівський прототип, створював не тільки ілюзію специфічної колористики французького митця, а й підкреслив контрасти між розділами цього сконцентрованого «відображення» його творчого образу.

цитування, парафраз і стилізацію. А для обох творів властиве відсторонене відтворення романтичної образності і музичного стилю митців попередніх генерацій.

⁹⁷ Ця особливість музичної психології французького майстра і згодом відзначалася і враховувалася виконавцями, серед яких, наприклад, Г. Нейгауз.

Створення особливих колористичних ефектів відбувається з перших тактів, причому автор стилізації наслідує також властивий Равелю принцип найретельнішого вивірення деталей. Тому перший важливий для «портрету» нюанс, на який спрямовує Казелла увагу в своїй п'єсі, виявляється у п'ятитактовому вступ, який виконано у повільному темпі (*Lent*), максимально низькому рівні звучності (*PPP* і *PP*). У цьому фрагменті на «білому» стані і за «невальсового» чотиридольного розміру створюється надзвичайно своєрідний колорит цілком специфічними «равелівськими» засобами імпресіоністичного походження. Це два елементи. Перший з них – сонантність «повисаючих» секунд при повторенні того ж співзвуччя із подовженням другого не на визначену тривалість, а завдяки ефекту, розрахованому на «вслуховування» виконавця у ці звучання. Їх акустичний простір поступово звужується від триоктавного подвоєння до секунди і водночас «спускається» до нижнього регістру. Другий – послідовність двох паралельних квінт синхронно на двох висотних рівнях (велика і мала октави) у низькому регістрі, у структуру вищої з яких ускладнена великою секундою.



Цей другий елемент без змін повторено тричі і це створює ефект руху до певного «центру тяжіння», але врешті композитор відмовляється від першого і тим самим – від акустичних перегуків, концентруючи увагу на характерному імпресіоністичному «затуханні». Це враження дуже істотне, оскільки акцентує на певній «невловимості», «примарності» слухового

образу і воно справджується у останньому співзвуччі вступу, яке внаслідок виокремлення з послідовності цілком виразно сприймається як ускладнений «подвоєний» консонанс з відтінком біфункційності або полігармонії у функційному плані ($a-e^1 / g^1-d^2$ з додатком верхнього «призвуку» c^2). Оскільки таке вирішення початку стилізації не має аналогів у равелівському опусі-протитипі, це дозволяє констатувати у п'єсі такий принциповий для стилістика Равеля чинник, як значення першого акорду. І хоча Казелла «розслоює» його на кілька елементів, вступ загалом обігрує ідею динамічного і яскравого імпульсу наступного руху, до того ж, формуючого характерний гармонічний колорит.

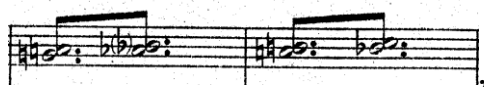
Наступний епізод – *Vif et anime* (*Жваво і одухотворено*) – репрезентує цілком інший образ і настрій. Це, властиво, перший з вальсів, оскільки композитор змінив метричну основу на тридольну ($3/4$), тип фактурного викладу, у якому – внаслідок особливої елегантності – вгадується вальсовість. Такому сприйняттю слугує і зміна тонального колориту: приключових п'ять бемолів «натякають» на Ре-бемоль-мажор, який, втім, істотно ускладнений додатковою альтерацією і, внаслідок, створенням ефекту «хроматичної гри» та насолодження напруженими гармоніями. Та динаміка (*mf*), що повинна утримуватися упродовж восьми тактів, а також значно чіткіше ритмічне оформлення надає цьому тематизму значної «впевненості» і «повнокровності» у танцювально-святковому змісті.

Показово, що розподіл функцій між пластами фактури у ньому цілком традиційний – провідна мелодизована лінія цілком інструментального плану і супровід. Внутріструктурне фразування, адекватне до регулярного класичного двотактового узгодження, привносить у музичний матеріал характерну танцювальну періодичність. Водночас чергування характерного для стилістики Равеля повторення висотно однакових акордових комплексів, у яких вгадується поява підголоску завдяки мелодизації середнього пласту, і прозорих одноголосих фігурацій дещо

змінює відтінок цієї стабільності. Створюється ілюзія плинущої гнучкої, вишуканої стрічки, у якій у пощаблевий рух вводяться широкі інтервали (послідовно секста, септіма і октава). Інтелектуальність такої інтонаційної побудови безсумнівна, оскільки їх використання у ранньому і тогочасному компонуванні Равеля покликане вказати на фактор ліричних струменів у його доробку. А в сукупності властивості обох пластів засновані на моделях, закладених у вступі п'єси.

Наступний дванадцятитактовий фрагмент (mP, gracieux) ще виразніший в аспекті наближення до типової вальсової жанрової моделі, причому, послуговуючись шопенівською термінологією – «великих концертних вальсів». У верхньому пласті спочатку з'являється характерне терцієве подвоєння; збагачуються артикуляційні прийоми; фактура «витриманого» супроводу заміщується широкими стрибками акордів у їх переміщенні. Але ця модель утримується тільки чотири такти, після чого у музичний плин повертаються риси попереднього тематизму.

Та яскравість їх розмежування зменшується, оскільки функції провідного пласту і його супроводження дещо знівельовані. У двох тактах у партії правої руки навіть застосовано специфічне «секундове» тремоло –



засноване на вже знайомій «ключовій» секунді. А отже, вже на цьому етапі цей інтервал можна розцінювати як характерний для «портрету» штрих, що може змінювати своє забарвлення в залежності від її способу застосування і створюваного колориту. Тим більше, що в середньому пласті артикуляційно ще одна секундова інтонація (м'яка низхідна поспівка) утворює підголосок, внаслідок чого виникає ілюзія вишуканої поліфонізації фактурної тканини, або ж збагачення полотна важливою деталлю. Немалозначним є й те, що в цьому епізоді фігурації верхнього пласта продовжують розвивати наявну у попередньому фрагменті відповідну модель, що вказує на значення не

просто варіативного чинника, а й – у сукупності всіх складових – наскрізного розвитку, що вже натякає на формування класицистичних уподобань французького митця.

У плині розгортання наступної модифікації вальсу (*espressivo*) емоційне посилення приводить до порушення двотактової періодичності задля формування хвилі декрещендо і чотиритактового розширення «кадансу» задля більш ефектного представлення відхилення з Ре-бемоль-мажору («кolorитний» домінантсептакорд з пониженими терцією і квінтою) у До-мажор за утримання як органного пункту квінтового дону попередньої тональності. Цей «білий відтінок» або «блік» не випадковий; до нього приводить вся попередня хвиля гармонічного розвитку, концентрація на якому досягається завдяки максимальній ритмічній синхронізації верхнього пласту. Цей колористично-фактурний аспект посилено і завдяки його розміщенню «по центру» фактурної тканини в оточенні достатньо різких внаслідок їхнього «оголення» октавних стрибків у партії лівої руки. У свою чергу, вони формують «розосереджений» домінантовий органний пункт у Ре-бемоль-мажорі (звук *as*), тоді як акордика другого пласту розгортається у протилежному пласті хромі – «чистому білому», досягнутому завдяки застосуванню бекарів, та дієзному. Ймовірно, у такий вишуканий спосіб Казелла прагнув виявити поєднання класицистичних та імпресіоністичних пріоритетів Равеля, оскільки фактура формується за принципом синхронного розгортання цих пластів. Виникає важливий ефект імпресіоністично-колористичних ефектів чи світлотіні у просторових вимірах.

Важливим штрихом цього аспекту твору є варіантна реприза у наступному дванадцятитактовому епізоді *al tempo*, у якій проглядаються ознаки синтетичності: спочатку вже знайомі фігуративні переливи неначе покликані привнести певну стабілізацію у загальну картину. Але усічення другого такту в двотактах, достатньо стрімке низхідне переміщення

виокремленої фігури по чотирьох октавах хоча й асоціюється із своєрідним заміщенням кадансу і за цим – не менш блискавичний злет з супутнім стрімким наростанням динаміки за чергової, майже арабескової чи навіть токатної зміни фактури показує, як майстерно композитор оперує драматургічними прийомами і формує різнорядні асоціації та алюзії, важливі і для музичного портрету, і для пастішу як стильового прийому. Ця арабесково-токатна інтерлюдія приводить до нової «гордої» (*fierement, FF*) кульмінації. Принагідно потрібно вказати, що ремарки, які застосував Казелла, не є специфічним виявом його авторської волі: аналогічні вказівки присутні у равелівському прототипі, хоча загалом для його творчості безпосереднє апелювання до почуттєвих нюансів не властиве.

Цей новий (і знову ж таки, у масштабному відношенні знову дванадцятитактовий епізод) своєю захоплюючою тріумфальністю і незвичними гармонічними барвами за цілковито класичної і типової для кульмінаційних фрагментів фортепіанної фактури зачаровує цілковито «равелівським» шармом, напрочуд наближеним до прототипу і водночас чітко дистанційованим з ним: за опертя на принцип повтору кожен фактурний мотив представляє собою ритмо-фактурну уніфікацію за поєднання у одному співзвуччі «чистих», дієзних і бемольних «відтінків». Загальна ж динаміка забезпечується короткочасним нагнітанням експресії в межах одного звена секвенції за їх «покрокового» підвищення впритул до досягнення кульмінації, після якої в полотно знову привноситься секундова інтонація.

Наступний етап у формуванні стильового музичного портрету втілюється завдяки черговій модифікації багатоголосся у одноголосся. Окрім того, Казелла знайшов достатньо винахідливий і при цьому простий спосіб «перевести» ламану хроматичну лінію у акустичний консонанс: зберігаючи пульсацію восьмими, він змушує вібрувати

репетиційно повторюваний один звук завдяки чергуванню у його виконанні правої та лівої рук:



Але, врешті, композитор створює характерну для таких розділів зону прикінцевого передікту з досить швидким зниженням рівня звучності (чотиритактове *sempre FF* з імітуванням литавр і наступне тринадцятитактове затухання) впритул до ілюзії повного її зникнення (пульсація одного звуку у нижньому регістрі поступово «виводиться» в злігований ряд з остаточним пониженням висотності з *es* до *Ces* при декрецендо).

Остання, заключна фаза п'єси – це своєрідна варіантна реприза початкового тематичного матеріалу, причому для посилення акустичних ефектів і загального колориту у першій її стадії композитор застосовує трилінійну партитуру в шести з тактах з загального восьмитактового обсягу. Друга стадія (останніх п'ять тактів) закономірно виконує функцію коди з уже очевидною «дзеркальністю» у процесі повторення тематизму вступу.

У такий спосіб була втілена концепція портрету французького Майстра, що відтворила його захоплення структурною і конструктивною чіткістю, неухильного слідування розкриттю знакової для твору інтонаційної чи драматургічної ідеї, у ході якого розкривалися її важливі семантичні аспекти, а також загальна вимогливість до реалізації своїх задумів. Більше того, розташовуючи цю п'єсу як фінальну у другому циклі, А. Казелла неначе ставить доволі виразний акцент як на тогочасному лідерстві М. Равеля у формуванні тогочасних тенденцій в музичному середовищі вищезгаданого товариства, так і на французькому

мистецькому контексті свого задуму: «Твори, написані “в манері”, стилізації і пастіш у французькій культурі початку ХХ століття – явище знакове. Зустрічаються не тільки в музиці, а й у літературі, вони акцентують, з одного боку, гумористичну природу цього явища, з особливою проникливістю демонструють певні риси стилю того чи іншого автора» [94, с. 13].

Попередні підсумки

Представлений музичний портретів у межах кінця ХІХ і початкового п'ятнадцятиліття ХХ століття достатньо багатий і різноманітний, наповнений багатою палітрою барв, колористичних відтінків, виконаний у різних техніках і тому значною мірою візуалізований. Кожен з композиторів, які зверталися до жанру, мав багатий художній досвід і сміливо відтворював його у власних музичних візіях. Властиво, сам цей період був позначений підвищенням впливом візуальних мистецтв. Але у підході до портретування різних образів особливе значення мали індивідуальне «внутрішнє бачення», уява, здогади про сутність втілюваного образу, який, подібно до полотен прихильників символізму чи супрематизму, повинен був досягнути кожен слухач вже відповідно до власного естетичного і творчого досвіду. Кожен з представлених творів є мініатюрою, що тільки зрідка тяжіє до середніх форм. Це посилювало значення звукопису і прийомів, які легко співвідносились і з масками, і з національно запрограмованими фігурами в контексті зорво організованого простору, із творчим «портретом» того чи іншого композитора. У всіх випадках інтелектуально-раціональний чинник відігравав важливу роль, забезпечуючи значну об'єктивність інтерпретацій і дозволяючи «змальовувати» традиційні чи й старовинні образи новітніми

для того часу засобами.

Музичний твір, в якому об'єктом постає інший композитор, несе в собі символіку подвійного кодування, наявність творчого діалогу, комунікативну складову. Адже авторське звернення до слухача у випадку музичного портретування доповнене «присутністю» іншого митця, персоналії, маски і т. і., прагненням сформувати виразні ознаки чи символічне маркування їх пізнаваних образів крізь призму власного мистецького бачення. цей процес має безліч підстав, форм прояву і способів виразу. У «галереї» А. Казелли інспірацією для цього були вияв поваги, осмислення знакових біографічних подій, вшанування пам'яті, захоплення творчими знахідками чи експериментами, прагнення знайти точки дотичності, співставити чи протиставити власні творчі методи тощо. У «Полішинелях» і «Саді Марії» – знакові образи та асоціації національного світу кожного з композиторів. Засобами портретування таких образів у музичному творі обирались стилізація, алюзії до знакових творів, парафразування програмності чи музичного тексту, узагальнення через програму, жанр або комплекс засобів виразності тощо. Вони відрізняються умовністю чи рельєфністю символіки, методами кодування, масштабом залучення запозиченого матеріалу і способами його осмислення.

Звернемо ще раз увагу, що всі композитори у їх «портретах» прагнули до збереження своєрідної національної сутності прототипів за допомогою застосування характерних прийомів у інтонаційності, моделюванні фактури, ладо-гармонічному розвитку тощо. При істотності в загальному культурно-мистецькому процесі не тільки жанру музичного портрету, але й такого його різновиду, як маска (варіант – лялька), образи композиторів у такій загальній «галереї» виявляються настільки персоніфікованими, що питання про візуальну відповідність навіть не виникає: «... перебуваючи на межі портрета і маски, моделі композиторських стилів так остаточно в

маски і не перетворюються, адже за кожною такою стилізацією – конкретна творча особистість, яка володіє не тільки своїм творчим стилем, а й внутрішнім світом» [110, с. 12].

Як композиції з програмними установками, спрямованими на відтворення знакових, пізнаваних стильових особливостей індивідуальної творчості або ж типологічно пізнаваних образів, автори цих творів активно послуговуються жанровою стилізацією, алюзіями впритул до кваліфікативу. Та «візуалізація» конкретного образу цим не обмежується, що демонструють опуси Ж. Дандло, С. Рахманінова і Е. Вілі-Лобоса. У них застосовані прийоми, що породжують більше чи менше складні ланцюги асоціацій, а іноді наближуються у специфічній інтонаційності до графічної візуалізації, при цьому свідомо чи несвідомо розвиваючи знахідки попередніх періодів. Натомість у «портретах» А. Казелли стилізації підлягають текст і семантика конкретного твору, індивідуального авторського стилю, жанрової моделі на тлі загального музичного словника того чи іншого композитора. Це створює ефект діалогічної інтертекстуальності у творах, де домінуючим творчим завданням є відтворення рис індивідуального стилю іншого автора. Як писав Моріс Равель: «Якщо вам нічого сказати, то найкраще, що ви можете зробити, поки не вирішите назавжди відмовитися від письменництва, це повторити те, що вже добре сказано до вас. Якщо ж вам є, що сказати, то це ніколи не вийде більш чітко, ніж коли ви ненавмисно змінюєте свою модель» [405, с. 119]. При цьому творчі методи митців орієнтовані на пошук найістотніших знаків прояву неповторної індивідуальності або типу у пошуку найвідповіднішого художнього результату і створення музичного портрету як семантичного комплексу.

ВИСНОВКИ

1. Портретування, тенденції якого були закладені вже наприкінці XVI століття, з того часу утримує своє значення як жанровий напрям і навіть виявляє тенденцію до зростання. Упродовж століть портрет в музичній творчості представлений різноманітно і багатогранно, що зумовлено множинними підставами і мотиваціями, втіленням різних підходів, різними функціями таких «картин» і засобами їх втілення. Сучасне музикознавство визначає музичний портрет як твір або його частину, де основною темою є зображення людини або певного персонажу.
2. Аналіз наукової літератури показав, що дослідження таких явищ відбувається на перетині багатьох наукових дисциплін – філософії, мистецтвознавства, психології творчості, естетики, культурології, жанрології, герменевтичного аналізу, теорій стилів, комунікації та інтертекстуальності тощо. За опори на праці з галузі класичного музикознавства та максимального використання методів компаративного і семантичного аналізу, в роботі виявлено додаткові аргументи для інтерпретації музичних творів як портретів та «портретних галерей», а також мотивованість введення у це коло творів-«масок» та опусів, образи в яких візуалізують певні типи сценічних або лялькових персонажів.
3. Систематизація численних напрацювань в області окремих аспектів досліджуваних явищ, зокрема, раніше виявлені вченими аспекти співвіднесення авторського і залученого матеріалу, дозволили здійснити важливі уточнення в їхній систематизації безпосередньо на прикладах клавірної та фортепіанної творчості митців різних національних композиторських шкіл і епох задля визначення функцій стилістичних прийомів на семантичному та естетичному рівнях. Така конкретизація виявилася необхідною на даному етапі вивчення жанру музичного портрету в зв'язку з потребою нарощення мистецтвознавчих планів їх осягнення. Наприклад, така передумова, як очевидність визначення жанру

музичного опусу як «портрету» (на основі чіткої присутності у назві або заголовному комплексі) в інструментальних творах, вже може розцінюватися важливою, але не обов'язковою: аналогічну жанрову приналежність виявляють твори, назва яких, характерна для стильового періоду, «вуалює» портретування для поверхового погляду, тоді як відповідні стилістичні прийоми є домінуючими чи навіть загостреними. Це ж стосується таких визначених у теоретичній базі і семантично значимих засобів запозиченого матеріалу, як інтонаційні шифри та кодування, приховані послання; змістові алюзії програмних заголовків; стильовий діалог, конфлікт чи синтез шляхом парадоксальності поєднання.

4. Було встановлено, що матеріал, який слугував підставою для дослідження, виявляв важливість портретування серед інших складових творчого методу їх авторів: такі звернення до жанру музичного портрету виявилися знаковими у їх доробку. Цей ракурс, що наголошувався щодо опусів початкового етапу розвитку жанру, з різних причин набув «принагідності» у музичних полотнах наступних стильових епох. Тим не менше, кожен з проаналізованих творів свідчив про таку «знаковість» як в ракурсі напрацювання авторської майстерності чи акумулювання досвіду попередників, так і значущого для портрету як мистецького явища відображення сутнісних, виокремлених з індивідуального, естетичного, стильового та, значною мірою, національного історичного тощо контекстів ознак, що, у свою чергу, розцінюються як базові властивості портретованого образу. А отже, музичний образ як портрет в сукупності очевидних (пізнавана символіка, зображальність, самоцитування, парафразування, узагальнення музичного портрету творчої постаті через жанр, стиль епохи, знакову композицію тощо) і прихованих (мистецько-культурний чи індивідуальний психологічний підтекст; алюзії до індивідуального авторського почерку та ін.) текстових рівнів музичного опусу постає за осягнення безпосередніх контекстуальних й історико-

стильових, а також міждисциплінарних ракурсів.

5. Доведено, що співвіднесення авторського і залученого матеріалу завжди мобільне, хоча частка залученого «іншого», впізнавана у окремих типологічно характерних зворотах (серед вивчених творів виявлена тільки у опусах А. Казелли), загалом пропорційно мінімальна. Натомість прийоми типу стилізації, алюзії чи пізнаваного асоціативного плану (не тільки музичного, а й візуального походження, або ж апелюючого до усталеної в певній культурній символіки) в усьому матеріалі доволі значна. На семантичному та естетичному рівнях це свідчить по відносності у музичній тканині портрету ролі цитат, монограм та інших подібних елементів. У такому ракурсі справджується висновок Г. Гадамера: «Портрет повинен розумітися як портрет навіть в тому випадку, коли зв'язок з прообразом майже пригнічений власним образотворчим змістом картини. Це особливо чітко видно в тих картинах, які зовсім не є портретами, але тим не менше ... мають портретні риси. Вони також дають привід питати про пізнаваний в картині прообраз, який тим самим є чимось більшим, ніж просто модель, просто зникаюча схема» [61, с. 192].

6. Доведено, що засоби музичного портрету в творчості останньої третини XVI – XVII століть виявляють такого роду властивості. Їх стильовий контекст у різних національних школах сприяв диференціації підходів відповідно до мистецьких і культурних традицій тих країн, які представляють твори обраних для вивчення опусів. Такий підхід дозволив конкретизувати стильових підходів до жанру: індивідуальне начало портретів Бароко і Рококо синтезувалося з жанровою і національною символікою, розкритими у відповідному розділі дисертації специфічними прийомами пародіювання, самобутньої візуалізації і прихованої психологізації у сформованому «видовищному» контексті (зокрема, у калейдоскопі масок, що втілювали суспільні умовності й типізацію за збереження зовнішньої «декоративності»). І при цьому портретність

стилістики Рококо базувалася на стійких семантичних засадах: вона зберігала властиву епосі «театральність» окремих типізованих образів-емоцій, темпераментів з відповідно асоційованим комплексом засобів та жанрових моделей задля типологічного вирізнення «учасників» галантного маскараду і маскуванню образу «реального» прототипу.

7. Окреслено, що шляхи оновлення семантичного поля в жанрі музичного портрету, були виявлені у ході аналізу композиторського матеріалу зламу ХІХ – ХХ століть. Особливістю музичного портрету цього періоду є багатоаспектність одного образу чи серії типізованих замальовок, їх алюзійність на семантичному, національному, жанровому, психологічному рівнях. А отже, тільки частково справджується висновок про роль у цьому пласті подвійного кодування, різновидами якого вважаються меморіальні опуси, твори на пошану та атрибутовані посвятами, що винесені в заголовок як основа програмності.

8. Визначено, що, натомість, портрети-маски/ляльки і композиції в жанрі пастішу, з задекларованим у них наміром відтворення стильової манери іншого автора («*A la Manière de...*») цілком очевидно втілює невіддільність значення музично-мовних засобів від цілком конкретного контексту, а отже можуть розцінюватися як типові, тобто зумовлені не стільки індивідуальним вибором (значення якого першорядне в аспекті комбінування значень та формування образних рівнів), скільки суспільно-культурним контекстом і опорою на традиції тієї чи іншої національної школи. Ці питомі для семантичних процесів у жанрі музичного портрету особливості були виявлені у ході запропонованого Л. Шаймухаметовою узагальнення «від часткового до загального» на основі вивчення семантичних процесів в конкретних музичних текстах [355, с. 32] і у цьому розширити можливості вивчення інтонаційних структур та лексики загалом за межі теми до різних рівнів музичного твору та циклічних опусів.

9. Встановлено, що конкретизація теорії музичного портрету в аспекті обґрунтування ролі семантичних аспектів текстологічного аналізу як чинників смислоутворення відбувалася завдяки виходу за межі вузькоспеціального аналізу музичного тексту. Такий підхід сприяв не тільки глибшого охоплення його змістовних аспектів, а й надав можливість досягти якісно нового рівня у погляді на їх синтезування, так би мовити, «в кінцевому результаті».

10. Відповідне бачення цілісності твору у феноменологічному обумовленні культурними традиціями та «втягненні» їх у змістовні структури опусів означив перехід від обмеження простими «лінійними» закономірностями до значно мобільніших зв'язків. Зокрема, відкрилися нові аспекти в аналізованому *Ordre* Ф. Куперена, до якого неодноразово зверталися музикознавці. У цьому циклі, а також інших вивчених із зазначеного ракурсу верджинальних і клавірних творів початкового етапу розвитку жанру музичного портрету були виявлені важливі семантичні нюанси, адже такі музичні твори тієї епохи виходили за межі моделі і парадигматики уртексту значною мірою завдяки своїй «візуалізуючій програмності». Зокрема, істотну смислоутворюючу роль їх автори надавали функційно прогностичному щодо наступного тексту заголовному комплексу, що вказував на ті чи інші глибинні проблеми суспільної культури (у тому числі – на відверте декларування авторського еґо), а також – у ході привідкриття прихованих змістовних планів – різноманітним ремаркам або «підказкам», що вказували на значення прагматично-інтелектуального осмислення найменших нюансів музичних текстів. При цьому саме поверхневі структури, що на перший погляд цілком вичерпують зміст музичної візуалізації, за їх осмислення як детермінованих змістом одиниць певної образної системи виявляють можливості для значно багатшого за охопленням семантичного аналізу рівнів цієї системи у їхній смисловій єдності.

11. Визначено, що зумовленість музичного портретування / автопортретування суспільними нормами, естетичними цінностями, специфікою тенденцій і живописних функцій портрету як продукту відповідної доби, що постає на перетині особливостей жанрових і стильових системою унаочнює його «текстологічне» завдання – відтворити комплекс пізнаваних асоціацій, не затінивши при цьому позиції і творчої манери автора. У ньому стабільною ознакою є наявність подвійного кодування: співвіднесення об'єкту зображення і його індивідуальної авторської інтерпретації. В залежності від епохи, національного середовища (традиції, характерно-значимої ознаки), докладності чи умовності портретування, одиничності чи множинності портретних образів у музиці, авторської позиції, семантичне поле портрету чи автопортрету формується як комплекс узгоджень зовнішніх ознак (належність до певної генерації чи епохи; національного чи етнічного колориту, професії, віку, статі, темпераменту, настрою тощо), у тому числі привідкритих у семантичних значеннях маски (шаржу, символічного натяку, кодування, прихованих сенсів, театральних амплуа, алюзій тощо), а також віддзеркалення внутрішніх проєкцій образу (емоцій, інтелекту, типу мислення, світосприйняття, автобіографічності, сповідальності, самовираження, самопізнання).

12. Доведено, що у «Полішинелях» і «Саді Марії» присутні знакові образи та асоціації національного світу кожного з композиторів. Засобами портретування таких образів у музичному творі обирались стилізація, алюзії до знакових творів, парафразування програмності чи музичного тексту, узагальнення через програму, жанр або комплекс засобів виразності тощо. Вони відрізняються умовністю чи рельєфністю символіки, методами кодування, масштабом залучення запозиченого матеріалу і способами його осмислення.

13. Встановлено, що композиції з програмними установками,

спрямованими на відтворення знакових, пізнаваних стилєвих особливостей індивідуальної творчості або ж типологічно пізнаваних образів, автори цих творів активно послуговуються жанровою стилізацією, алюзіями впритул до квазіцитат. Та «візуалізація» конкретного образу цим не обмежується, що демонструють опуси Ж. Дандло, С. Рахманінова і Е. Вілі-Лобоса. У них застосовані прийоми, що породжують більше чи менше складні ланцюги асоціацій, а іноді наближуються у специфічній інтонаційності до графічної візуалізації.

14. Доведено, що на окрему увагу заслуговують музичні портрети композиторів, наділені власною специфікою філософсько-естетичної мотивації і особливостей виразового комплексу. Зокрема, музичні автопортрети трактовані як результат самопізнання, як вияв світовідчуття і життєвої позиції митця. Образ портретованого у музичному тексті маркується не лише програмою, автобіографічністю чи кодованим посланням. У величезному за обсягом пласті музичних творів, де таким образом є композитор, його присутність позначається комплексом параметрів, які творять своєрідне поле семіотичних складових образу – цитат чи парафразування його творів, алюзій до творчості знакових для нього митців чи їх окремих опусів, стилізації пізнаваних засобів виразовості тощо. Функціонально такі звукові комплекси привносять у твір додаткову змістову площину, експонуючи його філософські, світоглядні позиції, несучи авторське послання адресатові. Вони позначають певні семантичні пласти, створюють додатковий змістовий ряд, маркують/визначають портретовані образи.

Реалізоване дослідження накреслює методологічно значущий напрям аналізу мотивацій, способів, методів і засобів репрезентації та авторепрезентації образів у жанрі музичного портрету. Беручи до уваги численність творів досліджуваної групи, множинність різновидів, воно відкриває широке поле для подальшої перспективи наукового пошуку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абе К. Жінка в пісках. Чуже обличчя. Харків : Фоліо, 2008. 352 с. (Серія: Японська література).
2. Автоінтерпретація : сб. статей / под ред. А. Б. Муратова, Л. А. Иезуитовой. Санкт-Петербург : Изд. СПбГУ, 1998. 208 с.
3. Авдеев А. Д. Маска и ее роль в процессе возникновения театра. *VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук*. Москва, 1964. С. 80–86.
4. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 255 с.
5. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Часть 1. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
6. Алексеева И. В. Бассо-остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки Барокко : автореф. ... дисс. доктора искусствоведения : 17.00.02. Новосибирск, 2006. 54 с.
7. Алюшина О. Зуковой материал Дьердя Куртага. Мусигишцнаслыгын актуал проблемляри. URL: http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=642 (дата звернення: 12.09.2019).
8. Амрахова А. Портрет композитора, написанный в жанре интервью в 7 частях без пролога и эпилога, но с эпитафией, который оказался в конце. *Муз. академия*. 2009. № 3. С. 5–14.
9. Андроникова М. И. От прототипа к образу: к проблеме портрета в литературе и кино. Москва : Наука, 1974. 200 с.
10. Андроникова М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. Москва: Искусство. 1980. 423 с.
11. Андронік В. Теоретичні аспекти індивідуально-авторської техніки монограмування в сучасній музиці. *Музична наука на початку*

третього тисячоліття. 2019, Випуск № 7. URL: http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stud_7/e6c291bccc44b2640f02cb31edb36637.pdf (дата звернення: 21.02.2020).

12. Андронов Н. Из истории автопортрета: заметки художника. *Творчество.* 1989. № 11. С. 5–6.
13. Андрущак Т. С. Мемориальность в отечественной музыке последней трети XX века : к исследованию феномена : дисс. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Астрахань, 2008. 225 с.
14. Антоненко О. А. Салонне мистецтво в європейській культурі XVII–XVIII століть : навч. посіб. Суми : Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2012. 120 с.
15. Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича. *Русская музыка и XX век* / ред.-сост. М. Арановский. Москва, 1997. С. 213–249.
16. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 342 с.
17. Арановский М. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые проблемы музыкальной семантики. *Вопросы теории и эстетики музыки* : сб. статей. Ленинград : Музыка, 1977. Вып. 15. С. 55–94.
18. Арановский М. Сознательное и бессознательное в творческом процессе композитора. *Вопросы музыкального стиля* / под ред. И. Лященко. Ленинград : Музыка, 1978. С.140–156.
19. Арановский М. Тезисы о музыкальной семантике. *Музыкальный текст: структура и свойства.* Москва : Композитор, 1998. С. 315–345.
20. Афоніна О. С. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.* 2016. Вип. 36. С. 161–172.

21. Бабажанов А. Х. Портрет – изображение человека. *Молодой ученый*. 2012. № 5. С. 391–395.
22. Байкиева Р. М. Герой как категория музыкальной поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара : автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2010. 22 с.
23. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. / сост. Г. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. 615 с.
24. Барт Р. Смерть автора. Р. Барт. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. Москва, 1994. С. 384–391.
25. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. *Эстетика словесного творчества* / сост. С. Бочаров, примеч. С. Бочарова и С. Аверинцева. 2-ое изд. Москва : Искусство, 1986. С. 9–191.
26. Бахтин М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 336 с.
27. Бахтин М. Проблема автора. *Вопросы философии*. 1977. № 7. С. 148–160.
28. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. *Литературно-критические статьи*. Москва : Художественная литература, 1986. С. 473–500.
29. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная литература, 1975. 504 с.
30. Березовчук Л. О типологии межкультурных взаимодействий в музыке. *Стилевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов* : сб. науч. трудов / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; отв. ред. и сост. А. Н. Крюков. Ленинград : ЛГИТМИК, 1979. С. 164–181.
31. Бычков Ю. Проблема смысла в музыке. Музыка XX века. *Московский форум* : материалы международных научных конференций / отв. ред. В. С. Ценова. Москва, 1999. С. 8–21.

32. Благой Д. К пониманию авторского текста (Заметки об артикуляционных, динамических и темповых обозначений). *Вопросы фортепианного исполнительства* : очерки, статьи / сост. и общ. ред. М. Г. Соколова. Москва : Музыка, 1973. Вып. 3. С. 188–216.
33. Богоявленский С. Итальянская музыка первой половины XX века : очерки. Ленинград : Музыка, 1986. 141 с.
34. Бодіна В. Культура авторської присвяти в музичному мистецтві XIX століття (на матеріалі камерно-вокальної творчості М. Глінки та М. Мусоргського). *Київське музикознавство* : збірка статей. Київ, 2010. Вип. 31. С. 78–85.
35. Бодіна-Дячок В. Авторська присвята як феномен музичної культури : художні функції та класифікація. *Київське музикознавство* : зб. статей. Серія : Культурологія та мистецтвознавство / упор. Т. Гуменюк, С. Тишко. Київ, 2010. Вип. 34. С. 78–88.
36. Бодіна-Дячок В. В. Авторська присвята як феномен творчих біографій російських та українських композиторів XIX ст. (на прикладі камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики М. Глінки, М. Мусоргського, М. Лисенка) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2014. 181 с.
37. Болашвили К. К проблеме организации пространственно-временного континуума у Лигети («Apparitions», «Atmospheres», «Lontano»). *Дьёрдь Лигети. Жизнь и творчество* : сборник статей. Москва, 1993. С. 56–75.
38. Бочаров Ю. К вопросу о жанровых наименованиях инструментальных сочинений XVII – первой половины XVIII века. *Старинная музыка*. 2016. № 2 (72). С. 5–10.
39. Бочаров Ю. Мастера старинной музыки. Москва : Гелеос, 2005. 348 с.
40. Бочаров Ю. На пути к систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко. *Старинная музыка*. 2018. № 2 (80). С. 11–20.

41. Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. Москва : НИЦ «Московская консерватория», 2016. 232 с.
42. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. Москва : Советский композитор, 1976. 646 с.
43. Булучевский Ю., Фомин В. Старинная музыка. Ленинград : Музыка, 1974. 144 с.
44. Бурундуковская Е. В. Некоторые черты клавирного стиля У. Бёрда и Дж. Булла (на примере сравнительного анализа вариаций на тему баллады «Уолсингем»). *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*. 2016. № 4. Казань : КГИК, 2016. С. 104–108.
45. Бурундуковская Е. В. Клавирное творчество Джайлса Фарнеби. Некоторые черты вариационных форм. *Музыкальная академия. Композитор*. 2016. № 3. С. 122–127.
46. Бычков Ю. Проблема смысла в музыке. *Музыка XX века: Московский форум* : материалы международных научных конференций. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 25) / отв. ред. В. С. Ценова. Москва, 1999. С. 8–21.
47. В мире искусства. Словарь основных терминов по искусствоведению, эстетике, педагогике и психологии искусства / сост. Т. К. Каракаш, А. А. Мелик-Пашаев. Москва : Искусство в школе, 2001. 384 с.
48. Варнава Р. А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2017. 24 с.
49. Васильева-Шляпина Г. Автопортретный жанр в мировом изобразительном искусстве. *Вестник КрасГУ. Серия : Гуманитарные науки*. 2006. № 6. С. 90–94.

50. Василенко Ю. Портрети і автопортрети композиторів в музичній творчості. *Вісник Прикарпатського університету. Серія : Мистецтвознавство*. 2014. Вип. 28–29. Ч 1. С. 196–200.
51. Васирук И. И. Монограммы-шифры в фугах отечественных композиторов в последней трети XX века. *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2008. № 55. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/monogrammy-shifry-v-fugah-otechestvennyh-kompozitorov-v-posledney-treti-xx-veka> (дата звернення: 18.05.2020).
52. Васко Мариз. Эйтор Вила Лобос. Жизнь и творчество / перевод с французского И. Лихачева и Г. Филенка. Ленинград : Музыка, 1977. 145 с.
53. Вашкевич Н. Л. Семантика музыкальной речи : учебное пособие. Тверь, 2011. 76 с.
54. Вежневць І. Л. Еволюція жанру музичного портрета у творчості Франсіса Пуленка: наратив та візуалізація. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва* : наук. електр. журн. Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2017. Вип. 1(3). С. 14–19.
55. Вежневць І. Л. «Музичний портрет» як художня форма французької вокальної культури XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2019. 18 с.
56. Вежневць І. Л. «Музичний портрет», жанри melodies і chanson в камерно-вокальній творчості Франсіса Пуленка. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : збірник наукових праць / М-во культури України; Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв; редкол.: В. Г. Чернець, О. В. Овчарук, К. І. Станіславська та ін. Київ, 2018. Вип. 41. С. 201–209.

57. Веришко О. Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э. В. Денисова : дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. Москва, 2004. 244 с.
58. Высочина Е. И. Образ художника в общественном сознании как научная проблема. *Художественное творчество*. Ленинград : Наука, 1982. С. 166–180.
59. Воинова М. В. Органная музыка современных московских композиторов. Москва : Издательство НИЦ «Московская консерватория», 2009. Выпуск 2. 103 с.
60. Габричевский А. Г. Портрет как проблема изображения. *Искусство портрета* : сб. ст. Москва : Работник просвещения, 1928. С. 53–76.
61. Гадамер Х.-Г. Истина и методы. Основы философской герменевтики / пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. Москва : Прогресс, 2008. 704 с.
62. Гадамер Х. Г. Язык и понимание. *Актуальность прекрасного* / пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. Москва : Прогресс, 1998. С. 43–60.
63. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира. / предисл. И. Ф. Бэлзы. Москва : Радуга, 1986. 480 с.
64. Ганзбург Г. Образ автора в музыкальном произведении. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2013. Вип. 38. С. 191–201. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2013_38_19 (дата звернення: 11.04.2020).
65. Гармель О. В. «Чужий» текст як генеза твору: суть явища, основні ознаки, специфіка прояву. *Освітні аспекти мистецтвознавства та професійної педагогічної діяльності* : зб. наукових праць. Київ : Науковий світ, 2002. С. 13–23.

66. Гармель О. В. Три пьесы для двух фортепиано Д. Лигети на фоне Ф. Шопена (некоторые особенности композиторской техники цикла). *Київське музикознавство*. Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2000. Вип. 3. С. 202–214.
67. 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*. Київ, 2018. Вип. 121. С. 7–18.
68. Гармель О. В. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2005. 23 с.
69. Гейзінга Й. *Nomo ludens*. Київ : Основи, 1994. 250 с.
70. Гельфанд Я. Диалоги о фортепианной нотации и ее интерпретации. Санкт-Петербург : Композитор, 2008. 216 с.
71. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа*. Киев : Муз. Україна, 1988. С. 27–33.
72. Гирявенко Н. Е., Тимошенко Л. А. Жанр музыкального портрета в фортепианном репертуаре. *Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве* : сборник материалов III Международной научно-практической конференции. В 3-х т. Белгород, 2020. Т. 2. С. 55–59.
73. Гиршман Я. М. В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой. Казань: Казанская государственная консерватория. 1993. 108 с. (ID RGUB\\BIBL\\0000771012).
74. Голдовский Б. Куклы. Энциклопедия. Москва : Время, 2004. 496 с
75. [Грібінєнко Ю. О.](#) Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 18 с.

76. Грібіненко Ю. О. Музыкальная полистилистика в русле инноваций композиторского мышления. *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Вип. 8. Кн. 1. Одеса, 2007. С. 39–49.
77. Губанов О. А. Образ другого автора в музыке. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. *Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2013. № 3. С. 57–60.
78. Гумаров М. В. Фортепианные произведения Дьёрдя Лигети в контексте современного музыкального искусства : учебное пособие для муз. вузов / отв. ред. Д. А. Мурадова. Ташкент : Musiq, 2010. 79 с.
79. Двужильная И. Ф. Пути становления американского музыкального минимализма в художественной культуре второй половины XX века. *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*. 2006. № 9. С. 43–47.
80. Денисов А. О структурных трансформациях цитаты в музыке XX века : URL: http://www.21israelmusic.com/Tsitata_XX.htm (дата звернення: 01.10.2019).
81. Денисов А. О феномене «текст в тексте» в музыкальном искусстве. *Контонация: перспективы музыкального искусства и науки о музыке*. Санкт-Петербург : Астерион, 2011. С. 160–165.
82. Денисов А. Феномен музыкальной цитаты – проблемы и исследования. *Израиль-XXI*. 2012. № 35 сентябрь. URL: http://www.21israel-music.com/Tsitata_kontekst.htm#_ftn1 (дата звернення: 02.08.2020).
83. Денисов А. В. Музыкальный язык: структура и функции : монография. Санкт-Петербург : Наука, 2003. 207 с.
84. Денисов А. В. О соотношении «цитата-контекст» в музыкальном произведении. *Поэтика музыкального произведения: новые научные направления*. Астрахань : Астраханская государственная консерватория, 2011. С. 28–35.

85. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук URL: <http://www.libfl.ru/mimesis/txt/derrida01.php#1#1> (дата звернення: 14.06.2019).
86. Дехтяренко Е. В. Квартеты Д. Д. Шостаковича: стиль и исполнительские принципы : автореф. дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. Магнитогорск, 2009. 22 с.
87. Донская Е. В. Музыкальный образ и поэтическая метафора. *Культура народов Причерноморья*. 2009. № 155. С. 85–88.
88. Драч І. С. Художня індивідуальність композитора : навчальний посібник. Харків : Тимченко, 2010. 106 с.
89. Друскин М. Собрание сочинений : в 7-и томах. Том 1: Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVII–XVIII вв. Санкт-Петербург : Композитор, 2007. 784 с.
90. Дьячкова Л. С. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения. *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры* : сб. ст. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1994. Вып. 129. С. 17–40.
91. Евдокимова Ю. История, эстетика и техника месс-пародий XV–XVI веков. *Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки* : сб. статей. Москва : ГМПИ, 1978. Вып. 40. С. 6–31.
92. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография. Киев : Автограф, 2009. 528 с.
93. Зав'ялова О. Штрих до автопортрету (стилістичні ознаки еволюції творчості Ю. Я. Іщенка в контексті вітчизняного музичного мистецтва другої половини ХХ ст.). *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2007. № 2 (18). С. 66-73.

94. Захарбекова И. «A la manière de...»: о некоторых особенностях стилизации у Мориса Равеля. *Записки РАМ им. Гнесиных*. 2017. № 3(22). С. 3–15.
95. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. Москва : Музыка, 1983. 77 с. (Серия : Вопросы теории, истории, методики).
96. Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко. *Проблемы музыкальной науки*. Москва : Советский композитор, 1975. Вып. 3. С. 379–406.
97. Зингер Л. Автопортрет в системе жанров. Зингер Л. С. Очерки теории и истории портрета. Москва : Изобразительное искусство, 1986. С. 274–294.
98. Зіпа К. С. Ім'я музичного твору як елемент його образно-сміслового контексту (на прикладі опусу Юлії Гомельської «...гербарій...музика спогадів ...»). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2013. Вип. 23. С. 84–92.
99. Ильин И. Коллаж. Постмодернизм : словарь терминов. Москва : ИНИОН РАН (отдел литературоведения). INTRADA, 2001. С. 107–108.
100. Ильина Т. В. И. Я. Вишняков. Жизнь и творчество. К проблеме портретного жанра в русском искусстве середины XVIII века. Москва: Искусство, 1979. 207 с.
101. Ильина А. Внестилевое и индивидуальный стиль в творчестве Валентина Сильвестрова. *Музичний стиль: теорія, історія, сучасність* : науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського / упорядник В. Г. Москаленко. Київ, 2004. Вип. 38. С. 236–241.
102. Иванова М. А. Жанрова поетика М. Сидельникова в аспекті взаємозв'язку слова та музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2009. 17 с.

103. Каган М. С. Внутренний диалог как закономерность художественно-творческого процесса. *Советское искусствознание*. Москва : Советский художник, 1985. Вып. 19. С. 184–220.
104. Кадочникова А., Цветков А. Музыкальный портрет Бабы-Яги: классика и современность. *Первые шаги в науке* : сборник материалов IX Городской научно-практической конференции научного общества учащихся детских школ искусств / научный редактор И. Г. Дымова. Челябинск : Южно-Уральский государственный университет им.П.И.Чайковского, 2013. С. 124–145.
105. Казакова Д. Д. Портреты реально существовавших лиц в «Карнавале» Р. Шумана. *Культура и искусство Германии* : сборник статей по материалам Девятой международной научной Интернет-конференции / ответ. ред. О. В. Немкова. Тамбов: Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им.С. Рахманинова, 2017. С. 199–205.
106. Казакова Д.Д. Портреты реально существовавших лиц в «Райке» М. П. Мусоргского. *Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство* : сборник статей по материалам XIV Международной научно-практической конференции. Тамбов: Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им.С. Рахманинова, 2018. С. 401–408.
107. Казанцева Л. Автор в музыкальном содержании. Москва; Астрахань : Изд.-полигр. комплекс «Волга», 1998. 247 с.
108. Казанцева Л. П. Автор в композиции музыкального произведения. URL: <http://muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/90-kazantseva-l-p-avtor-y-kompozitsii.html> (дата звернения: 22.07.2020).
109. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании : монография. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1998. 248 с.

110. Казанцева Л. П. Музыкальный портрет Москва : НТЦ «Консерватория», 1995. 124 с.
111. Казанцева Л. П. Полистилистика в музыке : лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». Казань : Казанс. гос. консерватория, 1991. 35 с.
112. Кандауров О. Автопортрет как исповедальный жанр. *Красная книга культуры*. Москва : Искусство, 1989. С. 189–201.
113. Капічіна О. О. Музичний текст і твір у контексті семіотичного аналізу. *Вісник ДАКККіМ*. 2013. № 1. С. 6–10.
114. Каплієнко-Ілюк Ю. Проблеми класифікації полістилістики у сучасному музикознавстві. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2019. № 4. С. 68–75.
115. Карпов И. Словарь литературных терминов. URL: <http://slovar.lib.ru/dictionary/avtor.htm> (дата звернення: 28.10.2019).
116. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. Москва : Музыка, 1973. 470 с.
117. Кириенко И. «Музыкальные портреты» Франсуа Куперена в контексте синтеза искусств. *Музыка и время*. 2011. № 11. С. 43–47.
118. Кияновская Л. А. Функции программности в восприятии музыкального произведения : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1985. 24 с.
119. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю. *Українська музика* : науковий часопис. Львів, 2014. № 3 (13). С. 52–57.
120. Кияновська Л. Штрихи до психологічного портрету композитора (на прикладі Миколи Колесси). *Станіслав Людкевич та Микола Колесса – корифеї української музики ХХ століття*. Дрогобич : Коло, 2006. С. 6–10.

121. Ковалевский Г. Moz-Art А. Шнитке: проект диалога с ушедшим миром. *Моцарт в России* : сб. статей / под ред. Б. С. Гецелева и др. Новгород : Деком, 2007. С. 72–74.
122. Комарницкая О. Николай Сидельников: Портрет в лицах. *Музыкальная жизнь*. 2011. № 4. С. 12–16.
123. Коменда О. Українська музика межі ХХ-ХХІ ст. у здобутках композиторів покоління 1990-х. Стан розвитку та перспективи. *Проблеми педагогічних технологій* : зб. наук. пр. / Акад. пед. наук України, Волин. держ. ун-т ім. Л. Українки, Волин. акад. дім; голов. ред. В. С. Зубович. Луцьк, 2006. Вип. 2–4 (31–33). С. 38–43. http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/12440/1/ukr_muzik.pdf (дата звернення: 12.09.2019).
124. Кондаков И. В. История как феномен культуры. *Культурология. Энциклопедия* : в 2-х т. Том 1. / главный ред. и автор проекта С. Я. Левит. Москва : РОССПЭН, 2007. С. 866–869.
125. Коновалова И. Личность композитора в дискурсе современного искусствоведения. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : зб. матеріалів Сьомої Міжн. наук.-творч. конф. (м. Київ, 9 квітня 2014 р.). Київ : НАКККіМ, 2014. С. 26–29.
126. Коновалова И. Ю. Творческая личность В. Рунчака в синтезе его композиторской, исполнительской и организаторской деятельности. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць. Харків, 2015. Вип. 2. С. 23–27.
127. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модуси теоретичного осягнення : монографія. Харків : ТОВ «Планета-Принт», 2018. 480 с.

128. Коновалова І. Аура личности и творчества композитора в артефактах его эпистолярного наследия. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків, 2014. Вип. 3. С. 34–39.
129. Коновалова І. Культурный диалог «автор-традиция» и его проявления в творчестве европейских композиторов XX века. *Культура, искусство, образование: проблемы и перспективы развития* : сб. научн. трудов. Смоленск : СГИИ, 2013. С. 147–152.
130. Коновалова І. Личность композитора: опыт терминологической дескрипции. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв.* Харків : ХДАДМ, 2016. Вип. 3. С. 21–26.
131. Коновалова І. Композиторська творчість В. Рунчака: духовно-особистісні та інтелектуально-художні проєкції. *Мистецтвознавчі записки.* Київ : НАКККіМ. 2015. Вип. 28. С. 51–58.
132. Коновалова І. Позахудожні тексти композиторів XX ст. як віддзеркалення авторської особистості. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. міжнар. наук. конф. (м. Харків, 26-27 листопада 2015 р.). Харків : ХДАК, 2015. С. 226–227.
133. Коновалова І. Феномен композитора в європейській музичній культурі XX ст.: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... доктора. мистецтвознав. Харків : ХДАК, 2019. 630 с.
134. Коновалова І. Феномен особистості композитора: шляхи осягнення. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.* : матер. всеукр. наук.-теор. конф. молодих учених. (м. Харків, 19–20 квітня 2012 р.). Харків : ХДАК, 2012. С. 142–143.
135. Коновалова І. Феномен композитора в європейській музичній культурі XX ст.: особистісні та діяльнісні аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків : ХДАК, 2019. 17 с.

136. Коробова А. К истории становления понятия жанр в музыке. *Музыка в системе культуры* : сб. статей. Екатеринбург : УГК, 2005. Вып. 1 : Теоретически и исторические проблемы музыкознания. С. 6–30.
137. Коробова А. Г. Комическое как модальность художественного текста и ее проявление в музыке. *Проблемы музыкальной науки*. Уфа, 2009. № 2(5). С. 135–142.
138. Костін О. В. Дмитрикове сонце [Ноти] : музичні твори, інструментальні: Фортепіанні п'єси для дітей. Київ : Музична Україна, 1982. 49 с.
139. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*. Киев, 1989. С. 28–34.
140. Коханик И. Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX–XXI веков. *Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі = Musikwissenschaft im Dialog* : зб. ст.: Sammelband / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра; НМАУ ім. П. І. Чайковського; Дюссельдорфська вища школа музики ім. Р. Шумана. Київ; Дюссельдорф, 2010. С. 102–115.
141. Коханик И. Н. Слово как фактор стилеобразования в музыке В. Сильвестрова. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. : зб. статей. Київ, 2003. Вип. 27 : Слово, інтонація, музичний твір. С. 189–197.
142. Коханик И. Н. Силевые ландшафты Александра Щетинского. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 108 : Механізми новацій у музичній творчості. С. 88–99.
143. Коханик І. «Стильова гра» у проєкціях сучасної композиторської творчості та музичного виконавства. *Виконавське музикознавство* : науковий вісник Національної музичної академії України

- ім. П. І. Чайковського / упорядники М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. Київ, 2005. Вип. 47. Кн. 11. С. 67–79.
144. Коханик І. М. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного тексту. *Текст музичного твору: практика і теорія* : зб. ст. Київ, 2001. Вип. 7. С. 90–95.
145. Кравченко А. І. Макроцикли «in memoriam» в українській камерно-інструментальній творчості кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття* : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф. (м. Одеса; Київ; Варшава, 25–26 квітня 2017 р.). Київ : НАКККіМ, 2017. С. 76–78.
146. Красникова Т. Штрихи к «автопортрету» Р. Щедрина в духе homage. *Музыка и время*. 2013. № 6. С. 10–12.
147. Красногорова О. А. Звучание «Золотого века»: английское вёрджианальное искусство и проблемы исполнения. *Художественное образование и наука*. 2020. № 3 (24). С. 104–114.
148. Краузе Е. Рихард Штраус. Москва : Гос.муз.издательство, 1961. 600 с.
149. Кристева Ю. Дискурс любви. *Танатография Эроса*. Санкт-Петербург : Мифрил, 1994. С. 101–110.
150. Кривцун О. А. Личность художника как предмет психологического анализа. *Психологический журнал*. 1996. Т. 17. № 2. С. 99–109.
151. Крузе С. В. Автопортрет как форма самопознания личности художника : дисс. ... кандидата философских наук : 09.00.13. Ростов-на-Дону, 2004. 170 с.
152. Крылова Л. Функции цитаты в музыкальном тексте. *Советская музыка*. 1975. № 8. С. 92–97.
153. Крылова Л. Л. Некоторые приемы выражения авторского отношения в музыке. *Музыкальное искусство и наука* : сб. ст. Москва, 1978. Вып. 3. С. 59–77.

154. Кудряшова В. Портрет в портрете: к вопросу о стилевом взаимодействии в сюите-парафразе первой половины XX века. *Русской антологической школы. Труды*. Вып. 1 / ред.: Е. Е. Земскова. Москва : РГГУ, 2004. URL: <http://www.labirint.ru/books/299148/> (дата звернения: 15.06.2019).
155. Кузнецов К., Кузнецов К. А. Французский классицизм. Куперен. *Музыкально-исторические портреты. Биографии композиторов: избранные страницы их творчества*. Серия I. Москва : Музгиз. 1937. С. 113–142.
156. Кузнецова А. В., Кузнецов А. В. Метаморфозность лейтмотивной системы в «Кольце Нибелунга» Рихарда Вагнера. *Наука. Искусство. Культура*. 2016. Вып. 4 (12). С. 34–39.
157. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / перевод с французского О. А. Серовой-Хортик; коммент. Я. И. Мильштейна. Москва : Музыка, 1973. 151 с.
158. Лаврова С. Цитирование в творчестве современных композиторов : очерки. Санкт-Петербург : СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2004. 240 с.
159. Лаврова С. В. Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2005. 189 с.
160. Лазарева Н. И. Автопортрет в творчестве Д. Шостаковича. *Вестник Магнитогорской консерватории*. 2018. № 4. С. 14–19.
161. Лапшин И. И. Проблема «чужого Я» в Новейшей философии. Санкт-Петербург : Синатская типография, 1910. 152 с.
162. Латковская Н. Интертекстуальность как фактор организации художественного пространства в фортепианном цикле «Мардонги» С. Лунёва. *Київське музикознавство* : зб. статей. Київ, 2011. С. 14–23.

163. Леонтьев Д. Личность в психологии искусства. *Творчество в искусстве – искусство творчества*. Москва, 2000. С. 69–80.
164. Ливанова Т. XVII век. Музыка для клавира, от английских верджинелистов к Франсуа Куперену Великому. *История западноевропейской музыки до 1789 года* : учебник : в 2-х т. Т. 1. Москва : Музыка, 1983. С. 513–541.
165. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 160 с.
166. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное Барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 318 с.
167. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва; Ленинград : Музгиз, 1990. 816 с.
168. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. *Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение*. Москва : Мысль, 1995. С. 10–296.
169. Лотман Ю. М. Автокоммуникация : «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры). *Семиосфера*. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. С. 159–165.
170. Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры. *Труды по знаковым системам*. Тарту : Тартуский университет, 1973. Вып. VI. С. 5–6.
171. Лотман Ю. М. Портрет. *Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства*. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. С. 349–375.
172. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970. 384 с.
173. Лотман Ю. М. Текст в тексте. *Труды по знаковым системам*. Тарту, 1981. Вып. 567. С. 19–32.

174. Лунина А. Олександр Костін: музика як сенс життя. *Музика* : український інтернет-журнал. 2015. 26 липня. URL: <http://mus.art.co.ua/oleksandr-kostin-muzyka-yak-sens-zhyttya/> (дата звернення: 09.11.2019).
175. Лысенко С. Ю. Программная музыка французских клавесинистов: к вопросу о методах анализа музыкальных произведений Барокко. *Вестник музыкальной науки*. 2018. № 1 (19) С. 83–90.
176. Ляшко А. В. Автопортрет как феномен самознания культуры : дисс. ... канд. культуролог. наук : 24.00.01. Санкт-Петербург, 2001. 195 с.
177. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. 2-е изд., доп. и перераб. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
178. Майкапар А. Е. Музыкант елизаветинской Англии: статус, амбиции, контакты. *Культура Возрождения и общество*. Москва : Наука, 1986. С. 219–331. URL: <http://early-music.narod.ru/biblioteka/maykapar-elizabeth.htm> (дата звернення: 11.05.2020).
179. Максимов Е. И. История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи : дисс. доктора искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2014. 546 с.
180. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 347 с.
181. Маритен Ж. Ответственность художника. *Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе*. Москва, 1991. С. 171–207.
182. Мартиросян С. Г. Лекция-беседа о музыке «музыкальный портрет». *Актуальные проблемы музыкальной педагогики* : сборник материалов Международной научно-практической конференции. Саратов : Институт искусств СГУ им. Н. Чернышевского. 2017. С. 217–221.

183. Мастера старинной музыки. Энциклопедия. Москва : Гелиос, 2005. 352 с.
184. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. Москва, 1979. № 3. С. 30–39.
185. Мильштейн Я. Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине». *Франсуа Куперен. Искусство игры на клавесине*. Москва : Музыка, 1973. С. 76–118.
186. Михайлов А. О проблемах текстологии. *Проблемы музыкальной текстологии* : статьи и материалы. Москва : Московская консерватория, Редакционно-издательский отдел, 2003. С. 44–66.
187. Михайлов А. В. Языки культуры : учебное пособие по культурологии. Москва : Языки русской культуры, 1997. 912 с. (Язык. Семиотика. Культура).
188. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке : ст. и фрагм. / вступ. ст. М. Арановского. Ленинград : Музыка, 1990. 288 с.
189. Мозгот В. Г. Феномен музыкального сознания в современной социокультурной ситуации. *Nauczyciel i Szkoła*. 2012. № 2 (52). С. 175–182.
190. Мозгот С. А. Интимное пространство в музыке XVII–XIX. *Вестник Адыгейского государственного университета*. Серия 2 : Филология и искусствоведение. 2011. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intimnoe-prostranstvo-v-muzyke-xvii-xix-vv-sposoby-vyrazheniya-i-priznaki> (дата звернения: 02.10.2019).
191. Морева Е. А., Галицина А. В. Знаки посвящения в первом послевоенном произведении Мориса Равеля «Гробница Куперена». *Таврический научный обозреватель*. 2016. № 11(16). Ноябрь. С. 95–100.
192. Морозов А. И. Художник и мир личности. Творческие проблемы современной советской портретной живописи. Москва : Советский художник, 1981. 167 с.

193. Морозова Л. Островной человек. К 80-летию Валентина Сильвестрова (інтерв'ю з Євгеном Громовим *Karabas Live* 11.10.2017). URL: <https://karabas.live/ostrovnoj-chelovek-k-80-letiyu-valentina-silvestrova/> (дата звернення: 14.03.2020).
194. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство* : зб. статей / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глиєра. Київ, 2001. Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія. С. 3–10.
195. Мринська І. О. Сильова динаміка жанру музики in memoriam у творчості українських композиторів першої половини ХХ століття. URL: <http://intkonf.org/mrinska-io-stilova-dinamika-zhanru-muziki-in-memoriyam-u-tvorhosti-ukrayinskih-kompozitoriv-pershoyi-polovini-hh-stolittya/> (дата звернення: 12.08.2019).
196. Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения: памятники мировой музейно-эстетической мысли / сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. 574 с. URL : <http://yanko.lib.ru/books/music/mus-aeth--west-mid-r.htm> (дата звернення: 24.05.2019).
197. Муха А. Образ музичний. Українська музична енциклопедія : в 6-ти томах. Т. 4 : Н-О. Київ : ІМФЕ НАНУ ім. М. Т. Рильського, 2016. С. 333–335.
198. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
199. Назайкинский Е. Силь и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
200. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 384 с.
201. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры. *Е. В. Назайкинский. История в музыке: Избранные исследования*. Москва :

МГК

им. П. Чайковского, 2009. С. 371–391.

202. Науменко Т. И. Текстология музыкальной науки. Москва : Издательство Памятники исторической мысли, 2013. 584 с.
203. Науменко Т. И. Музыковедение: стиль научного произведения (опыт постановки проблемы). Москва : РАМ им. Гнесиных, 2005. 212 с.
204. Невская О. В. Фортепианные произведения М. Равеля: музыка в диалоге с литературой : диссерт. канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2007. 187 с.
205. Немковская В. Р. К. Щедрин: «Автопортрет» художника в зрелости. *Музыка в системе культуры* : научный вестник Уральской консерватории. Вып. 6 : Творчество Родиона Щедрина в контексте времени : сб. материалов междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию со дня рождения композитора. Екатеринбург : УГК им. М. П. Мусоргского, 2013. С. 62–67.
206. Немковская В. И. Жанр автопортрета в музыке XX века. *Культура XX века* : материалы докладов региональной научно-практической конференции / Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского; редколлегия: Н. А. Вольпер (отв. ред.), М. В. Городилова, А. Г. Коробова, В. И. Немковская (ред.-сост.). Екатеринбург, 2003. С. 73–76.
207. Немковская В. И. Персонаж как категория музыкальной поэтики : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Екатеринбург, 2002. 178 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/personazh-kak-kategoriya-muzykalnoi-poetiki> (дата звернения: 12.07.2019).
208. Немковская В. И. Поэтика музыкального портрета. Екатеринбург : УГК им. М. П. Мусоргского, 2007. 48 с.
209. Николай Сидельников: Портрет в лицах. *Музыкальная жизнь*. 2011. № 4. С. 12–16.

210. Ницше Ф. Сочинения : в 2-х тт. Т. 1. Москва : Мысль, 1990. 830 с.
211. Новицкая А. Н. «Лирический герой» в литературе и музыке (на материале романсов С. В. Рахманинова). *Традиции и новации в профессиональной подготовке и деятельности педагога* : материалы Всероссийской научно-практической конференции. Тверь : Тверский государственный университет. 2013. Вып. 12 (2). С. 133–137.
212. Образ автора. Літературознавча енциклопедія : у двох томах. Т. 1 / авт.-укладач Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. С. 140–141.
213. Образ. Літературознавча енциклопедія : у двох томах. Т. 2 / авт.-укладач Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
214. Олексів Я. В. Про деякі стильові тенденції в сучасній музиці для баяна українських композиторів. *Збірник статей та доповідей за матеріалами III Міжнародної науково-практичної конференції*. Луганськ : Знання. Вип. 2. С. 104–110.
215. Олексів Я. В. Програмність в українській баянній сюїті у формотворчій та стильовій проєкціях. *Наукові записки*. Серія : Мистецтвознавство. 2012. № 3. С. 115–119.
216. Опанасюк О. До питання визначення художнього образу. *Київське музикознавство*. Київ, 2006. Вип. 20. С. 12–21.
217. Опанасюк О. Онтологічні аспекти структури художнього образу. *Ставропігійські філософські студії* : збірник наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. Львів : Ставропігійон, 2008. Вип. 1. С. 49–62.
218. Опанасюк О. Структурна феноменологія і типологія форм художнього образу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ : НМАУ, 2005. 20 с.
219. Опанасюк О. Сутність художнього образу та його естетичні аспекти. *Людина і гуманістична природа віри*. Дрогобич, 1998. С. 220–231.

220. Очеретовская (Бабий) Н. Об отражении действительности в музыке. Ленинград : Музыка, 1979. 72 с.
221. Павлишин С. Музыка двадцатого століття : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв I-IV рівнів акредитації / Львівська держ. музична академія ім. М. Лисенка. Львів : БаК, 2005. 232 с.
222. Панова Е.В. Балет «Арлекинад» Риккардо Дриго: музыкальные портреты. Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 3 (57). С. 9–17.
223. Панпурин В. А. Внутренний мир личности и искусство : к определению сущностной природы искусства. Свердловск : 1990. 209 с.
224. Перевалова А.В. Традиции жанра маски в английском музыкально-драматическом театре второй половины XVII века (на материале произведений по пьесам Уильяма Шекспира) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2013. 22 с.
225. Літературознавча енциклопедія : у двох томах. Т. 2 / авт.-укладач Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
226. Петренко В. Ф. Психосемантика сознания. Москва : Изд-во МГУ, 1998. 264 с.
227. Петухова С.А. К истории создания «Лабиринтов» Николая Сидельникова: орбита мастера. *Искусство музыки: теория и история*. 2013. № 7 (июнь). С. 46–55. URL : <http://sias.ru/magazine2/vypusk-7-2013/articles/858.html> (дата зверення: 20.08.2020).
228. Подгайц Е. Портрет композитора: беседовала Анна Амрахова. *Музыкальная академия*. 2009. № 3. С. 5–14.
229. Подгайц Е. Авторские аннотации к сочинениям. Ефрем Подгайц : Официальный сайт. URL: <http://www.podgaits.info>. (дата звернення: 18.04.2020).
230. Подгайц Е. Что завершено, что в работе, что задумано? (композитор о своем творчестве). *Музыкальная академия*. 1992. № 4. С. 60–61.

231. Покладова Е. В. Трагедийные и сатирические портреты в опере Д. Д. Шостаковича «Катерина Измайлова». *Русская литература в судьбах отечественной культуры*: материалы Международной научно-практической конференции. Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры. 2015. С. 291–298.
232. Попова Ю. Диалоги с прошлым в цикле «Силуэты» Эдисона Денисова. *Музыковедение*. 2007. №3. С. 41–49.
233. Постовойтова С. Ігор Стравінський – Володимир Рунчак: паралелі та інтерпретації. *Музика* : інтернет-журнал. 30 жовтня 2018. URL : <http://mus.art.co.ua/ihor-stravins-ky-volodymyr-runchak-paraleli-ta-interpretatsii/> (дата звернення: 25.08.2020).
234. Потапкина Р. В. Криптофония: история и современность. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2018. № 3 (32). С. 96–104.
235. Проблема автора и авторской позиции в литературе : сб. науч. тр. Харьков : ХГПИ, 1990. 140 с.
236. Провозина Н. М. Портрет Александра Бородина в изобразительном искусстве и музыке. *Вестник Югорского государственного университета*. 2010. № 1 (16). С. 22–24.
237. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. Москва : Музыка, 1979. 328 с.
238. Равель в зеркале своих писем / пер. с франц.; сост. М. Жерар и Р. Шалю, Ленинград, 1988. 243 с.
239. Разгуляев Р. Александрович. Фортепианное творчество Дьёрдя Лигети : проблемы стиля и интерпретации : диссерт. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Нижний Новгород, 2006. 254 с.
240. Разгуляев Р. Позднее фортепианное творчество Дьёрдя Лигети. Открытый текст URL <http://opentextnn.ru/old/music/epoch%20/XX/index.html@id=3333> (дата звернення: 04.11.2019).

241. Разгуляев Р. Последние десятилетия Дьёрдя Лигети (О поздних сочинениях для фортепиано). *Музыкальная академия*. 2007. № 1. С. 205–212.
242. Родионова Л. Музыкальный автопортрет. *Музыка и время*. 2017. № 5. С. 33–36.
243. Рождественский Г. Преамбулы : сборник музыкально-публицистических эссе, аннотаций, пояснений к концертам. Москва : Советский композитор, 1989. 304 с.
244. Романец М. С. Формы функционирования автоцитаты (на примере произведений Мориса Равеля). *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 50. С. 214–220. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_50_27. (дата звернення: 12.10.2020).
245. Романец М. С. «Автопортрет» Р. Щедрина в контексте смежных видов искусств. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2016. № 3(24). С. 89–95. URL: <https://musalm.ru/alm2016-3.html> (дата звернення: 12.02.2021).
246. Романец М. С. Музыкальный автопортрет как уникальное явление художественной практики XX века. *Музыкальное искусство*. Донецк, 2016. № 14. С. 59–69.
247. Рубахина Г. Автобиографические концерты Е. Подгайца. *Южно-Российский музыкальный альманах*.. 2013. №1 (12). С. 43–57. URL: <https://musalm.ru/alm2013-1.html> (дата звернення: 04.02.2021).
248. Русанова Н. В. Поэтика музыкальных посвящений в русской инструментальной музыке конца XIX – начала XX века : дисс. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2017. 181 с. URL: https://www.mosconsv.ru/upload/images/Documents/DiserCand/rusanova_diss.pdf (дата звернення: 15.08.2020).

249. Русанова Н. В. «Музыкальные посвящения» в русской инструментальной музыке рубежа XIX–XX веков (к постановке вопроса). *Журнал общества теории музыки*. 2017. Вып. 1 (17). URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017_1%2817%29_1_Rusanova-posv.pdf (дата звернення: 31.08.2017).
250. Савенко С. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда. *Кризис буржуазной культуры и музыка*. Ленинград : Музыка, 1983. Вып. 5. С. 96–112.
251. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості : монографія / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. 320 с.
252. Садовникова О. Авторський стиль в музиці Й. Брамса : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків : ХДУМ, 2007. 17 с.
253. Самойленко А. И. Автор и герой в музыковедческой деятельности. Статья вторая. *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової. Одеса : Печатный дом, 2010. Вип. 12. С. 31–40.
254. Самойленко А. И. Музыка как смысловой феномен: к проблеме музыкального ноогенеза. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових праць / за ред. Н. Є. Гребенюк. Харків : Стиль-Іздат, 2003. Вип. 11. С. 350–361.
255. Самойленко А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монографія. Одеса : Астропринт, 2002. 244 с.
256. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
257. Самойленко О. І. Категорія музичного мислення у понятійному контексті психології мистецтва. *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник. Одеса, 2018. Вип. 26. С. 157–168.

258. Самсонова Т. Образ человека в музыкальной культуре : автореф. дис. ... канд. искусств. Москва, 2004. 18 с.
259. Семенко М. Поезії. Київ : Радянський письменник, 1985. 302 с. (Серія : Бібліотека поета).
260. Семенов О. Взаимоотношение автора, произведения и зрителя (читателя, слушателя). *Музыкальное искусство и наука* : сб. ст. / ред.-сост. Е. Назайкинский. Москва : Музыка, 1978. Вып. 3. С. 78–93.
261. Серганюк Л. І. Нариси з історії хорової музики : навчально-методичний посібник. Ч. І. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, 2019. 256 с.
262. Серганюк Л. І. Методика аналізу хорових творів : навчально-методичний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів. 2-ге вид. Івано- Франківськ, 2020. 161 с.
263. Серганюк Л. І. Хорова творчість Лесі Дичко в мистецько – естетичних процесах другої половини ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ, 2020. 180 с.
264. Серганюк Л. (та інші співавтори) Liubov I. Serhaniuk, Diaspora art project as a factor to protect Ukrainian music culture in the modern transformational processes. *Asia life sciences. The Asian International Journal of Life Sciences*. RushingWater Publishers Ltd., Philippines, 2020. Volume Supp. 22, Issue 2, 28 August. P. 201–215. (Scopus)
265. Серганюк Л. (та інші співавтори) Serhaniuk L. Portraits and Self - Portraits of Composers at the musical work. *AD ALTA :Journal of Interdisciplinary Research Double – Blind Peer – Reviewed*. Volume 11, Issue 1, Special Issue XVII., March. 2021. P. 111–115. (Web of Science)
266. Середюк І. Група композиторських портретів у фортепіанному циклі зламу ХІХ-ХХ століть. *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

- Одеса. 2019. Вип. 29. Кн. 1. С. 52–63.
267. Середюк І. Portrety kompozytorskie na przełomie XIX – XX wieków (cykle fortepianowe) *Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies* : Science Magazine / Editor-in-Chief Prof. Ihor Nabytovych. Lublin, 2019. Vol. XVII. P. 314–320.
268. Середюк І. Аспекти експлікації власного семіотичного поля автора в музичному творі. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Дрогобич, 2020. Вип. № 30. С. 229–236.
269. Середюк І. Галерея музичних портретів композиторів в семіотичному та комунікативному аспектах. *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса. 2020. Вип. 31. Кн. 1. С. 57-68
270. Сидорова М. А. Портрет героя в западноевропейской опере XVII–XVIII веков: проблемы формирования и эволюции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2002. 24 с.
271. Сильвестров В. Музыка это пение мира о самом себе. Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / автор статей, составитель, собеседница М. И. Нестьева. Киев, 2004. 265 с.
272. Синельникова О. Особенности организации музыкальных композиций Средневековья и Возрождения как прообразы монтажного мышления современных композиторов. *Искусство и образование в современном мире* : сб. статей Межд. науч.-практ. конф. Тюмень : РИЦ ТГАКИиСТ, 2012. С. 181–184.
273. Синельникова О. Прогулки в прошлое: Родион Щедрин в диалоге с предшественниками. *Искусство и искусствоведение: теория и опыт:*

- Слово в системе искусств* : сб. науч. тр. / под редакцией Г. А. Жерновой. Кемерово : КемГУКИ, 2008. Вып. 6. С. 149–168.
274. Синельникова О. Семантика цитаты или двойное кодирование в «Музыке андеграунда» Н. Корндорфа. *Семиотика художественной культуры: Образ России в межкультурной коммуникации* : Межд. науч.-практ. конф. Кемерово, 2009. С. 192–209.
275. Синельникова О. Семантическая функция цитаты в инструментальной музыке Р. Щедрина 80-90-х годов. Семантика музыкального языка. Материалы научной конференции (г. Москва, 29-31 марта 2005 г.). Москва : РАМ им. Гнесиных, 2006. Вып. 3. С. 97–108.
276. Синельникова О. В. Принцип монтажа в инструментальной музыке Родиона Щедрина. Кемерово : Кемеровский гос. ун-т культуры и искусств, 2007. 291 с.
277. Синельникова О. В. Родион Щедрин : К вопросу о музыкальном языке. *Музыкальное искусство XX века*. 2011. № 1 (8). С. 145–150.
278. Синельникова О. В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля : дис. ... доктора : 17.00.02. Москва, 2013. 583 с.
279. Сквирская Т. З. Источниковедение и текстология в музыкознании : учебно-методическое пособие. Санкт-Петербург : Композитор, 2011. 40 с.
280. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
281. Смирнов Д. Символика Флейтового концерта Эдисона Денисова. *Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова* : статьи, воспоминания, материалы / ред.-сост. В. Ценова. Москва, 1999. С. 369–382.
282. Сниткова И. «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов). *Музыка XX века. Московский форум* : материалы международных научных конференций. Серия : Научные

- труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 25. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1999. С. 98–109.
283. Созанський Й. Й. Національні традиції в симфонічній музиці композиторів української діаспори ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського нац. педагогічн. ун-ту ім. В. Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. 2011. № 2. С. 37–44.
284. Сокол А. В. Интонационный образ мира. *Культурологические проблемы музыкальной украинистики*. Одесса, 1998. Вып. 3 : Вопросы музыкальной семантики. С. 8–16.
285. Сокол А. В. Исполнительские ремарки: образ мира и музыкальный стиль. Одесса : Моряк, 2007. 276 с
286. Сокол А. В. Структура музыкознания : учебное пособие по курсу «Введение в музыкознание» / Одесская гос. консерватория им. А. В. Неждановой. Москва : ВМК СССР, 1990. 47 с.
287. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию ХХ века : учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений по курсу «Анализ музыкальных произведений». Москва : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 231 с.
288. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород : Издательство Нижегородского университета, 1994. 220 с.
289. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки ХХ века* / ред. В. М. Цендровский. Горький : Вапо-Вятск., 1977. С. 12–58.
290. Соллертинский И. О музыке и музыкантах. Избранные работы. Москва : Юрайт, 2019. 183 с. (Серия : Антология мысли).
291. Сташевський А. Я. Сюїта «Портрети композиторів» Володимира Рунчака як приклад втілення полістилістики в сучасній баянній

- творчості. URL: <http://nvd.luguniv.edu.ua/archiv/NN28/15.pdf> (Дата звернення 25.03.2019)
292. Сташевський А. Володимир Рунчак. Сюїта № 1 для баяна «Портрети композиторів». *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2003. Вип. 26 : Музичне виконавство. Кн. 9. С. 185–192.
293. Степурко В. І. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.
294. Стогний И. С. Теория коннотаций в исследовании музыкального текста. *Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия* / ред.-сост. Г. Ф. Консон. Москва : Liteo, 2015. С. 489–499.
295. Стогний И. С. Коннотативные свойства музыкального текста. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2013. 224 с.
296. Стогний И. С. Коннотации музыкального текста. *Искусство и образование*. 2012. № 4. С. 72–82. URL: iskusstvo_i_obrazovanie_2012_04_-_08 (дата звернення: 07.10.2020).
297. Стогний И. С. Музыкальный интертекст: к проблеме коннотаций. *Музыковедение*. 2013. № 1. С. 3–13.
298. Стогний И. С. Некоторые аспекты интертекстуальности в музыке. *Поэтика музыкального произведения: новые научные направления*. Астрахань : Астраханская государственная консерватория, 2011. С. 36–44.
299. Стравинский И. Ф. Диалоги: воспоминания, размышления, комментарии / пер. с англ. В. А. Линник. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 415 с.

300. Стравинский И. Ф. Статьи, воспоминания / ред.-сост.: Г. С. Алфеевская, И. Я. Вершинина. Москва : Совет. композитор, 1985. 376 с.
301. Сурминова О. В. О некоторых философских концепциях имени в контексте проблемы музыкального символа. URL : ftp://lib.herzen.spb.ru/text/surminova_96_284_293.pdf. (дата звернення: 15.05.2019).
302. Сурминова О. В. Ономафония как феномен имени собственного в музыке второй половины XX – начала XXI веков : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Казань, 2011. 322 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/onomafoniya-kak-fenomen-imeni-sobstvennogo-v-muzyke-vtoroi-poloviny-xx-nachala-xxi-vekov#ixzz5VVKvgaXQ> (дата звернення: 18.04.2020).
303. Сурминова О. Ономафония как феномен имени собственного в музыке второй половины XX – начала XXI веков : автореф. дис. ... канд. иск. Казань, 2011. 26 с.
304. Сысоева А. Е. Программность в инструментальной музыке эпохи барокко : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1993. 22 с.
305. Сысоева А. Программность в инструментальной музыке барокко: проблемы типологии национальных школ : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1992. 243 с.
306. Сюта Б. Текстові взаємодії: один з основних засобів організації музичної цілісності. *Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття*. Київ, 2004. С. 67–79.
307. Тараева Г. Проблемы музыкальной семантики. *Музыка : обзорная информация* Гос. библи. им. В. И. Ленина. Вып. 2. Москва, 1988. 24 с.
308. Тебекіна О. Ліст–Шуман–Шопен, присвята творів як феномен спілкування через музику. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ, 2008. Вип. 27. С. 118–122.

309. Техника музыкального сочинения в разъяснениях автора : материалы международной научной конференции (г. Москва, 16–17 апреля 2015 г.) / ред.-сост. Л. Л. Гервер. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2016. 276 с.
310. Тиббетс Дж. Разговор с Хайнцем Холлигером (осень 1991 года). (перевод оригинала в журнале *The Double Reed*, Vol. 14, No. 2, осень 1991//. ОВОЕ.RU / ГОБОЙ.РУ Российский сайт о гобое. URL : <http://www.oboe.ru/?s=anl&ss=hollig01> (дата звернення: 28.04.2019).
311. Титаренко Л. С. Жанры английской клавирной музыки XVI – начала XVII века в Фитцуильямовой верджинальной книге. *Музичне мистецтво* : збірник наукових статей. Донецьк; Львів : Юго-Восток, 2013. Вип. 13. С. 19–29.
312. Титаренко Л. С. Репертуар Фицуильямовой верджинальной книги в контексте музыкальной жизни елизаветинского Лондона. *Грузинские электронные научные журналы : Музыковедение и культурология : рецензируемый электронный научный журнал* / Тбилисская государственная консерватория им. В. Сараджишвили. Тбилисси, 2014. № 1(10). С. 22–37.
313. Тихомирова А. А. Семантика музичного тематизму в сучасній музичній композиції (на прикладі камерно-інструментальних творів білоруських композиторів кінця XX – початку XXI століть). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. № 1. С. 122–131. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2016_1_14 (дата звернення: 11.02.2019).
314. Титаренко Л. С. Фітцвільямова вірджинальна книга як жанровостильова антологія англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 335 с.
315. Ткачук Д. А. В поисках музыкальной идентичности. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Серия : Социология. 2018. Т. 11. Вып.

2. С. 241–248. URL: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu12.2018.207> (дата звернення: 20.03.2019).
316. Ухова И. В. Жанр музыкального портрета и его трактовка в современной белорусской музыке : (на примере творчества Г. Гореловой). *Беларуская музыка ў лютэрку навуковых даследаванняў : матэрыялы навуковай канферэнцыі «Шэсьць стагоддзяў беларускай музыкі», (г. Нясвіж, 16 мая 2008 г.) / складальнік В. У. Дадзіёмава. Нясвіж, 2008. С. 114–123.*
317. Ухова И. В. О музыкальных портретах в современной белорусской музыке. *Интеграция искусств в современном художественном образовании : материалы II Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием). Орел, 2019. С. 59–63.*
318. Федорук А. Т. Семантика и символика садово - паркового искусства Беларуси. *Нарысы гісторыі культуры Беларусі. Том 1. : Культура сацыяльнай эліты XIV – пачатку XX ст. Минск, 2013. С.387-413* URL: <https://studylib.ru/doc/2410607/sadovo-parkovoe-iskusstvo--semantika-i-simvolika> (дата звернення: 25.05.2019).
319. Физер Е. С. К проблеме названия музыкального произведения. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 2. С. 178–183.*
320. Фихте И. Г. Сочинения : в 2-х т. Санкт-Петербург : Мифрил, 1993. Т. 2. 1485 с.
321. Фицуильямова верджинельная книга. Избранные пьесы [ноты] / ред. Н. А. Копчевский. Москва : Музыка, 1988. 255 с.
322. Фізер К. С. Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів) : дисс. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2019. 209 с.

323. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях Москва : Прогресс, 1993. 324 с.
324. Франтова Т. Феномен моцартовского в современной музыкальной культуре. *Моцарт XX век* : межвузовский сборник статей. Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 1993. С. 6–16.
325. Фуко М. Герменевтика субъекта. Социо Логос. *Социология. Антропология. Метафизика*. Москва : Прогресс, 1991. Вып. 1. С. 284–315.
326. Фуко М. Что такое автор. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Москва : Касталь, 1996. 448 с.
327. Хайновская Т. А. Цикл Дьёрдя Куртага «Игры» в контексте венгерской детской фортепианной музыки второй половины XX столетия : автореф. дисс. канд. искусствовед. Санкт-Петербург, 2007. 24 с.
328. Ханон Ю. «Не современная Не музыка». М.: *Современная музыка*. № 1. М. : Научтехлитиздат, 2011. С. 5.
329. Харитоновна Д. В. Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті XX століття : дисс. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2019. 296 с.
330. Харченко Є. В. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. 16 с.
331. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. Москва : Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
332. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс : в 2 ч. Ч. 2 : Гармония XX века. Москва : Композитор, 2003. 624 с.
333. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.

334. Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. *Nota bene. PHILHARMONICA* : Interational Music Journal. 2014. № 1 С. 14–24.
335. Холопова В. Н. Теория музыкального содержания как наука. Москва : Преет, 2002. 31 с.
336. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2002. 368 с., ил. (Учебники для вузов. Специальная литература).
337. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : уч. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
338. Хорни К. Ваши внутренние конфликты. Санкт-Петербург : Лань, 1997. 240 с.
339. Чарная Н. Из истории английской вёрджинельной музыки. *Из истории зарубежной музыки*. Москва : Музыка, 1980. Вып. 4. С. 81–118.
340. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 408 с.
341. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монограф. Київ : Логос, 2009. 226 с.
342. Чепеленко К. О. Автопортретирование как стратегия самоинтерпретации автора. *Музыкального. инновационные научные исследования: теория, методология, практика* : сборник статей победителей VII Международной научно-практической конференции. Пенза : Наука и Просвещение 2017.С. 172–174.
343. Чепеленко К. О. Автор музыкальный: стратегии автопрезентации. *Инновационное развитие современной науки: проблемы, закономерности, перспективы* : сборник статей победителей международной научно-практической конференции. Пенза : Наука и Просвещение. 2017. С. 118–120.

344. Чепеленко К. О. Авторефлексия как интенция композиторского музыковедения. *Вестник Томского государственного университета. Серия : Культурология и искусствоведение*. 2016. Вып. № 1 (21). С.112–118.
345. Чепеленко К. О. Самоатрибутивные стратегии автора музыкального произведения. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. *Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2016. № 10 (72). С. 197–199.
346. Чередниченко О. В. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції : дисс... канд. наук : 17.00.03. Харків, 2008. 297 с.
347. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва : Новое литературное обозрение, 2002. 223 с.
348. Черкашина-Губаренко М. «Дело Мейербера» с дистанции времени. *Музыка і театр на перехресті епох* : зб. ст. : в 2 т. Суми, 2002. Т. 1. С. 89–96.
349. Чернієнко О. Жанр фортепіанної мініатюри: до проблеми класифікації. URL:http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2011_13/Chern.htm. (дата звернення: 15.09.2020)
350. Чигарева Е. Денисов и Моцарт. *Пространство Эдисона Денисова* : материалы научной конференции к 70-летию со дня рождения (1929-1996) : научн. труды МГК им. П. И. Чайковского. Москва, 1999. Сб. 23. С. 27–35.
351. Чигарева Е. Рецепция Моцарта в творчестве отечественных композиторов второй половины XX века. *Моцарт в России* : сб. статей / под ред. Б. С. Гецелера, В. Г. Зусмана, Е. Н. Мальцевой, Т. Б. Сидневой, Ш.Таксахера, А. А. Фролова. Н. Новгород : Деком, 2007. С.83–88.

352. Чинаев В. Классика и авангард: актуальность иллюзии. *Музыкальная академия*. Москва, 1992. № 2. С. 15–26.
353. Шайбе З. Двадцать пять тезисов о текстологии. Московская консерватория. Редакционно-издательский отдел, 2003. С. 175–179.
354. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Гос. институт искусствознания. Москва, 1999. 318 с.
355. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. Москва, 1998. 265 с.
356. Шаймухаметова Е. Художественный мир карнавала в клавишинных циклах Ф. Куперена. Внемузыкальные компоненты композиторского текста : сб. ст. Уфа : УГИИ, 2002. С. 5–25.
357. Шамахян М. Музыкальный образ, его исполнительская интерпретация и восприятие : автореф. дисс. ...канд. искусств. Москва, 1988. 23 с.
358. Шапинская Е. Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия. Москва: Согласие. 2017. 524 с.
359. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монография. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.
360. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексійної свідомості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 401 с.
361. Шевчук Б. М. Музичний портрет: огляд розвитку жанру у фортепіанному мистецтві та проблеми типології. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 329–337. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2018_34_40. (дата звернення: 18.03.2019).

362. Шейнин Д. Памяти великого композитора (о Концерте для трех скрипок «Памяти Д. Д. Шостаковича» композитора Михаила Шуха). URL: <http://www.shukh.narod.ru/sh.html>. (дата звернення: 25.02.2020).
363. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення +: автореф. дис. ... д-ра мистецтв. Київ, 2002. 42 с.
364. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки : (Теоретическое исследование). Одесса : Одес. гос. консерватория им. А. В. Неждановой, 2001. 295 с.
365. Шкор (Старцева) Л. А. «Звучащие» портреты: гендерные исследования в искусствоведении. *Грани познания*. 2009. № 3 (4). С. 33–34.
366. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. изд. 2-е. Москва : Музыка, 1970. 575 с.
367. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики И. Стравинского. Статьи и материалы. Москва : Музыка, 1973. 394 с.
368. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке. *Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие для вузов*. Москва : Владос, 2004. С. 146–150.
369. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке. *Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. Приложение*. Москва : Сов. композитор, 1990. С. 327–331.
370. Шостакович Д. Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. Санкт-Петербург : Композитор, 1993. 336 с.
371. Штолько М. Автопортрет в поезії як форма самопізнання та самопрезентації: на матеріалі «Автопортрета» І. Жиленко. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. Вип. 15. С. 324–327.
372. Шульгин Д. Годы неизвестности А. Шнитке (Беседы с композитором). 2-е изд., испр. Москва : Деловая лига, 1993. 110 с.

373. Шушкова О. Раннеклассическая музыка: эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма. Владивосток : Изд-во Дальне-вост. ун-та, 2002. 240 с.
374. Щедрин Р. Автобиографические записки. Москва : «АСТ», 2008. 384 с.
375. Щербакова Н. В. Сценический образ-маска в изобразительном искусстве Франции XIX века: от образов театра к театральности образов : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Москва, 2018. 276 с.
376. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. *Философия эпохи постмодерна*. Минск : Красико-принт, 1996. С. 48–73.
377. Щетинський О. Поза стенограмою. Неформальні оповіді про харківських композиторів. *Критика*. 2019. № 5–6. С.12–19.
378. Эсаулова Т. И. Древнегреческий миф о Тесее в поэтике постмодернизма «Лабиринтов» Н. Сидельникова. Вестник РАМ им. Гнесиных. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2006. Вып.167. С. 202–212.
379. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Перев. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. - СПб.: "Симпозиум", 2006. - С. 544
380. Юн Енг А. Педагогические аспекты развития у учащихся восприятия полистилистики как одного из направлений музыкальной культуры XX столетия : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Москва, 2007. 23 с.
381. Юньцзе Л. Жанр музыкального портрета в творчестве Шумана. *Беларуская культура: спецыфіка звалючый і перспектывы развіцця* : дакл., прачыт. на XXXIV выніков. навук. канф. асп. Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтвау (г. Мінск, 22 апр. 2009г.) / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтвау. Минск, 2009. С. 65–70.

382. Юньцзе Л. Жанр портрета в живописи, литературе и музыке: компаративный подход. *Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества* : материалы XI Междунар. науч.-практ. конф. (г. Минск, 29 мая 2008г.) / Ин-т соврем. знаний им. В.Широкова. Минск, 2008. С. 92–95.
383. Юньцзе Л. Музыкальный портрет – характеристика жанра. *Культура Беларусі і сусвет: агульнае і асаблівае* : дакл., прачыт. на XXXIII вьжиков. навук. канф. асп. Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтвау / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтвау. Минск, 2008. С. 96–100.
384. Юньцзе Л. Музыкальный портрет в контексте становления портретного жанра в изобразительном искусстве и литературе : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Минск, 2013. 23 с.
385. Юньцзе Л. О некоторых особенностях жанра музыкального портрета. *Актуальные проблемы мировой художественной культуры* : материалы Междунар. науч. конф., посв. памяти У. Д. Розенфельда (г. Гродно, 8-9 апр. 2008г.) : в 2 ч. / Гроднен. гос. ун-т им. Я. Купалы. Гродно, 2008. Ч. 1. С. 233–236.
386. Юньцзе Л. Жанр музыкального портрета в творчестве Франсуа Куперена *Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств*. 2009. № 1 (11). С. 100–106.
387. Юньцзе Л. Портрет как форма отображения человека в европейской музыке XVIII – XX ст. *Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств*. 2011. № 1. С. 92–98.
388. Юферова О. А. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Новосибирск, 2006. 239 с.
389. Юферова О. А. Принципы монограммирования в музыкальном искусстве. URL:

- http://sibmus.info/texts/yuferova/principy_monogramm.htm. (дата звернення: 16.02.2018).
390. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. *Структурализм: «за» и «против»* : сб. статей. Москва : Прогресс, 1975. С. 193–230.
391. Яруллина Г. А. Симфонические прочтения трагедий Шекспира композиторами XIX столетия : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2009. 24 с.
392. Allen R. Michael. Reformed Theology. Doing *Theology*. London : T&T Clark, 2010. 217 p.
393. Bergel Erich. Johann Sebastian Bach, die Kunst der Fuge: ihre geistige Grundlage im Zeichen der thematischen Bipolarität. Brockhaus, Musikverlag. 1980. 227 p.
394. Baudrillard J. Les strategies fatales. Grasset. French and European Publications Inc 1986. 273 p.
395. Blanchot M. Michel Foucault tel que je l’imagine. Paris : Fata Morgana, 1986. 72 p.
396. Boyd Malcolm. *Bach*. Oxford University Press. 2006. 312 p.
397. Deleuze G., Guattari F. Qu’est-ce que la philosophie? Paris : Minuit, 1991. 206 p.
398. DeNora T. Music as a technology of the self. *Poetics*. 1999. № 27. P. 31–56.
399. Frith S. Music and Identities. Questions of Cultural Identity / ed. S. Hall, P. Gay. London : Sage, 1996. P. 108–127.
400. Guattari F. Soft Subversions.. New York : Semiotext (e). 2009. 288 p.
401. Geiringer K. Symbolism in the Music of Bach. *In Lectures on the History and Art of Music*. New York, 1968. P. 123–137.
402. Jakobson R. Linguistics and Poetics. Style in Language. Cambridge MA : MIT P, 1964. P. 350–377.
403. Jeong Seyoung Four Modern Piano Compositions Incorporating the B-A-C-H Motive. VDM Verlag. 2009. 120 p.

404. Hesmondhalgh D. Towards a critical understanding of music, emotion and selfidentity. *Consumption Markets & Culture*. 2008. Vol. 11. is. 4. P. 329–343.
405. Maurice Merleau-Ponty. Феноменологія сприйняття. *La Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945. 536 p.
406. Prinz Ulrich Dorfmueller, Joachim and Küster Konrad. Die Tonfolge B-A-C-H in Kompositionen des 17. bis 20. Jahrhunderts : ein Verzeichnis, w: 300 Jahre Sebastian Bach. 1985. P. 389–419
407. Robinson, Schuyler Watrous. The B-A-C-H Motive in German Keyboard Compositions from the Time of J.S. Bach to the Present. (rozprawa, University of Illinois), 1972..
408. Steinitz Richard: György Ligeti. Music of the Imagination. London : Faber and Faber, 2003. 429 p.
409. Shoemaker P. Comparison recommended recordings for harpsichord : George Malcolm, In Nomines, Fantasia in d. Electrola LP Anthony Newman, Walsingham CBS LP. URL:
http://www.musicwebinternational.com/classrev/2006/July06/Bull_organ_MDG3411258-2.htm#ixzz3yq6VJ7C3 (дата звернення: 24.02.2019)
410. Turner Patrick. «Elgar's» Enigma Variations – a Centenary Celebration. London : Thames Publishing, 1999. 148 p.
411. Wessely O. Musik – Das Wissen der Gegenwart. Darmstadt : Habel Verlag, 1970. 278 p.

НОТОГРАФІЯ

412. Album of Selected Pieces by G. Farnaby. Pianoforte solo. London : Novello &Go., Ltd., 1920. 26 p.
413. Булл Джон. Доктор Булл собственной персоной [Ноты] : жига. *Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI - XVIII веков /*

- сост. и ред. Н. А. Копчевский. Москва : Музыка, 1976. Вып. 2 : Англия, Германия. С. 21.
414. Костін О. В. Альбом п'єс для фортепіано [Ноты] : музичні твори, інструментальні : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв : у 2 зошитах. Зошит 1 / Нац. музич. академія України ім. П. І. Чайковського. Вінниця : Нова Книга, 2008. 68 с.
415. Костін О. В. Альбом п'єс для фортепіано [Ноты] : музичні твори, інструментальні : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв : у 2 зошитах. Зошит 2 / Нац. музич. академія України ім. П. І. Чайковського. Вінниця : Нова Книга, 2008. 96 партит.
416. Костін О. В. Дмитрикове сонце [Ноти] : музичні твори, інструментальні: Фортепіанні п'єси для дітей. Київ : Музична Україна, 1982.
49 с.
417. Фицуильямова вёрджинельная книга [Ноты] : избр. пьесы / отбор и ред. Н. Копчевского. Москва : Музыка, 1988. 256 с.
418. Baley V. Symphony № 1: Sacred Monuments (1985; 1997–1999). A Symphony in Four Parts (chamber orchestra version). Las Vegas : NV89104, 1999. 220 p.
419. Couperin Francois. Complete Keyboard Works. Dover Publications, INS.N.Y., 1988. 238 p.
420. Giles & Richard Farnaby: Keyboard Music, in Musica Britannica XXIV, [Stainer & Bell](#). Ltd., 1974. 28 p.
421. Goubault Ch. Maurice Ravel: le jardin féerique. Paris : Minerve, 2004. 357 p.

ДОДАТКИ

Додаток А. Музичні фрагменти

Niels W. Gade, Op. 2, № 2.

Andantino espressivo.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is in 3/4 time, G major, and is marked 'Andantino espressivo.' and 'dolce'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is marked 'cantabile' and 'mf', continuing the melody and bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Інтермеццо Н. Гаде з циклу «Ребус. Три фортепіанні п'єси на ноти G-A-D-E і B-A-C-H» / «Rebus. Drei Klavierstücke, über die Noten G-A-D-E und B-A-C-H»

СУМНА ПІСНЯ

Присвята Василю Барвінському

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantino'. The dynamics are marked as follows: *mf* (mezzo-forte) in the first system, *p* (piano) in the second system, and *mf* in the third system. The score features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, often with slurs, and block chords and moving bass lines in the left hand.

з фортепіанного циклу Богдани Фільц «Музичні присвяти»

2. VINCENT D'INDY.
Prélude à l'après-midi d'un Ascète.

ALFRED CASELLA
très expressif.

Très modéré.

PIANO. *mf*

serrez le mouvement - - - - - (f)

augmentez beaucoup

sff *revenez au mouvement initial - - - - -* *long* *sf* *p*

Très calme et expressif.

№ 7 «Венсан Д'Енді: Прелюдія до післяполуденного відпочинку аскета» /«Vincent D'Indy (Prelude a l'après-midi d'un Ascete)» А. Казелли з циклу «В манері ...» op.17 bis.

4. MAURICE RAVEL.
Almanzor ou le mariage d'Adelaïde.

ALFRED CASELLA

Lent.

ANO.

pp *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Vif et animé.

rall. *mf*

mp gracioso

№ 8 «Моріс Равель: Альманзор, або Весілля Аделаїди» / «Maurice Ravel (Almanzor ou le mariage d'Adelaïde)» А. Казелли з циклу «В манері ...»
op.17.

5 Allegro molto vivace

The image shows two systems of musical notation for a piece in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first system, labeled '5', shows measures 5 and 6. The first staff (I) is mostly empty with a few notes. The second staff (II) has a dynamic marking of *f* and includes the instruction '(Fiat)' above the first measure and '(Tutti)' above the fifth measure. The second system, labeled '6', shows measures 7 and 8. The first staff (I) is empty. The second staff (II) has a dynamic marking of *f* and includes the instruction 'con forza' above the first measure of this system. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

I

II

6

con forza

А. Казелла Скарлаттиана

1. BORODINE.

Valse.

MAURICE RAVEL.

Allegro giusto.

p

PIANO.

«Бородін. Вальс» / Alexander Borodine (Allegro giusto, Des-dur)

М. Равеля з циклу «В манері ...» op.17.

Menuet sur le Nom d'Haydn

H A Y D N
 Mouvt de Menuet
 H A Y D N

p *f*
mf *mf*

С. Равель Менует на ім'я HAYDN

3. EMMANUEL CHABRIER.
Paraphrase sur un air de Gounod (Faust II^{ème} acte.)

MAURICE RAVEL

Allegretto.

ANO.

p

cresc.

rall. molto

mf

Meno mosso. Rubato.
avec charme

un peu en dehors

m. g.

m. s.

accel.

a tempo

p

pp

dolcissimo

mf

pp

3

a tempo

«Емануель Шабріє. Парафраз на арію Гуно (з 2 дії опери «Фауст»))»

М. Равеля з циклу «В манері ...» оп.17

«Взбешённая девушка
с волосами цвета льна»

Presto, feroce

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes and some accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo and mood are indicated as **Presto, feroce**. Performance markings include *ff martellato* in the first measure and *più ff* in the second measure. There are two first endings marked with a dashed line and the number 8. The key signature has one sharp (F#).

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes and some accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo and mood are indicated as **Presto, feroce**. Performance markings include *meno f* and *cres.* in the first measure, *simile* in the second measure, and *sempre cres. molto* in the fourth measure. There are four first endings marked with a dashed line and the number 8. The key signature has one sharp (F#).

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes and some accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo and mood are indicated as **Presto, feroce**. Performance markings include *martellato* in the first measure and *8.º* in the second measure. There are two first endings marked with a dashed line and the number 8. The key signature has one sharp (F#).

цикл «Ігри» для фортепіано соло Д. Куртага

«Hommage à Musszorgszkij»

The image displays two systems of musical notation for a piano solo. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a tempo marking of $\text{♩} = 30-40$. The second system also consists of two staves. The music is characterized by complex, dense chordal textures and dynamic markings such as *f*, *pp*, *ff*, *ppp*, *fff*, and *pppp*. The notation includes various accidentals and articulation marks, including accents and slurs.

цикл «Ігри» для фортепіано соло Д. Куртага

3. Polka

The image displays three systems of musical notation for the piece "3. Polka". Each system consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with a tempo marking of quarter note = 96 and a dynamic marking of *p* (piano). The second system includes a section labeled "A" and features first and second endings. The third system has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and articulation marks.

«Три легкі п'єси для фортепіано в чотири руки» І. Стравінського

Stravinsky
Three Easy Pieces

1. March

Primo

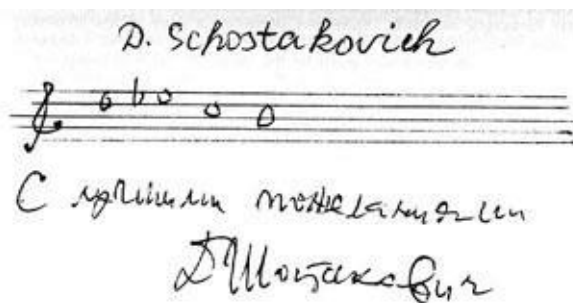
The musical score is presented in three systems. The first system is labeled 'Primo' and begins with a tempo marking of quarter note = 80. It features a piano part with a forte (*f*) dynamic and a primo part with a fortissimo (*ff*) dynamic. Both parts contain triplet patterns. The second system includes a section marked 'A' with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, featuring triplet patterns in the piano part and chords in the primo part. The third system concludes with a piano (*pp*) dynamic section in the primo part, featuring an eighth-note triplet pattern.

«Три легкі п'єси для фортепіано в чотири руки» І. Стравінського

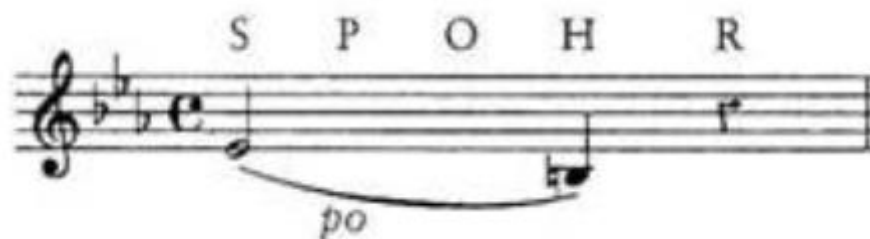
Додаток Б. Ілюстрації



монограма Й. С. Баха в «Пасіонах за Іоанном»



монограма Д. Шостаковича



літерафонічно-графічний автограф Л. Шпора



системи літерафонічних позначень алфавіту, якими послуговувався Р. Шуман



ім'я Клари Вік у закодованій літерафонічній системі

A	B	C	D	E	F	G
H	I	J	K	L	M	N
O	P	Q	R	S	T	U
V	W	X	Y	Z		

система літерафонічних позначень алфавіту, якою послуговувався М.
Равель



система літерафонічних позначень алфавіту, якою послуговувався Ф.
Пуленк



система літерафонічних позначень алфавіту, якою послуговувалися А.
Руссель та А. Онеггер



ім'я Альбера Русселя в кодуванні А Онеггера