

не стиглість плодів. Вони негарні, покриті зморшками, прорізані глибокими складками... Втім, гіркота, терпкість не дають спробувати їх на смак” [1, с. 110].

- 1 Адорно Т. Поздний стиль Бетховена // Из наследия Теодора Адорно. – Советская музыка, 1988. – № 6.
- 2 Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М.: Сов. композитор, 1976.
- 3 Бобровский В. Последнее сочинение Шостаковича // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 6. – М.: Сов. композитор, 1985.
- 4 Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. – Л.: Сов. композитор, 1979.
5. Климовицкий А. Заметки о Шестой симфонии Чайковского // Проблемы музыкального романтизма. – Л.: ЛГИТМиК, 1987.
6. Мохова А. О последнем крупном сочинении Стравинского // И.Ф.Стравинский. Статьи. Воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1985.
7. Серов А. Три стиля Бетховена // А.Серов. Избранные статьи. – Т. II. – М., 1957.
8. Тюлин Ю. О произведениях Бетховена последнего периода. Цепляемость музыкального материала // Бетховен: Сб. статей под ред. Н.Фишмана. – Вып. I. – М.: Музыка, 1971.
9. Хохлов Ю. О последнем периоде творчества Шуберта. – М.: Музыка, 1968.
10. Царева Е. Йоганнес Брамс. – М.: Музыка, 1973.

Natalia Shwets

SOME ASPECTS OF THE RESEARCH OF LATE STYLE OF THE COMPOSERS

The paper considers singularities of musical language - melody, rhythm, harmony, invoice - in a late phase of creativity of the foreign and Russian composers XIX-XX of centuries.

Ольга Беркій

СТАВАТ МАТЕР. ДО ПИТАННЯ ЖАНРОВО-СЕМАНТИЧНОГО ІНВАРІАНТУ

Жанр – своєрідний акумулятор художнього досвіду, в самій природі якого закладена діалектична єдність сталості і змінності, архаїки й оновлення. Тривале історичне життя жанрів пояснюється їх дивовижною здатністю зберігатись в процесі еволюції, адаптуватись до нових умов, кожен раз відроджуватись – немов птах Фенікс – із попелу згаслої течії. Жанр, музична мова і форма – не просто різні сторони музичного мистецтва, але взаємозалежні і взаємозумовлені рівні єдиної системи музичного мислення, в якій наймобільнішим революційним компонентом виявляється музична мова, а найконсервативнішим і найбільш стабільним саме жанр. Оновлення починається з мови, модифікує форму і в залежності від того, наскільки воно радикальне, позначається чи, навпаки, не позначається на жанрі.

Жанр є певною художньо-композиційною моделлю, здатною до постійного розвитку. Саме цим пояснюється актуальність дослідження проблеми

жанру як однієї з центральних в мистецтвознавстві. М.Бахтін назвав жанр творчою пам'яттю мистецтва. “Жанр живе теперішнім, але завжди пам’ятає своє минуле, свій початок” [2, с.178-179].

Що ж саме пам’ятає жанр? Певний генетичний код – тобто сукупність пов’язаних між собою корінних якостей, що передаються від одного покоління творів до іншого, дозволяючи кожен раз відновлювати, відроджувати твір певного типу. Така “закодована в змістовних ознаках інформація про генезис жанру, яка абстрагується від конкретних реалізацій”, називається *жанровим інваріантом* [12, с.192].

Термін інваріант (з франц. – незмінний) не є власне музикознавчим, а запозичений з точних наук, лінгвістики, застосовується як синонім константності і виступає самостійною категорією музичної науки. Ця проблема знайшла своє відображення у дослідженнях російськомовних музикознавців В. Медушевського [10], М. Лобанової [9], М. Арановського, [1], Ю.Габая [4]. Останній, виділяючи стабільне смислове ядро жанру – *семантичний інваріант*, розглядає його як узагальнений зміст, що відповідає сутності жанру та визначає його специфіку [4, с.5-6]. Відтак, інваріант виступає категорією історико-генетичного та структурного аналізу музичних жанрів.

Генетико-типологічного аспекту музичного твору – тобто “повторюваностей, що перетинаються”, торкається у своїх дослідженнях О.Зінкевич. Вона вважає одним з основних критеріїв художньої цінності, естетичного відкриття та унікальної неповторності мистецького твору “аналіз... пророслих у ньому традицій та їх переосмислення” [7, с.97]. Саме діалектична взаємодія загального (в даному випадку генетичних, типологічних впливів) та одиничного і надає неповторного, індивідуального характеру кожному твору. Особливого значення такий аналіз набуває при дослідженні композицій ХХ століття. В літературознавстві навіть викристалізовується окрема парость науки – жанрознавство, інша назва якої – *генологія*.

Жанрові типології історично виникають як способи осягнення певної життєвої фабули – таким є один з підходів до розуміння сутності жанрового узагальнення в сучасному мистецтвознавстві, де встановилась дефініція “типізованого змісту”. Проте, саме поняття “жанрового змісту” не конкретизувалося, залишаючись досить невизначеним. Одна з головних причин цього пов’язана з властивістю жанрів еволюціонувати в процесі історичного розвитку (звідси природня складність синхронічного підходу до вивчення явища). Саме типізований зміст постає основою семантичного інваріанту.

Отже, визначення семантичного інваріанту є початковим етапом дослідження специфіки будь-якого жанру. “Дослідник завжди шукає певне коло ознак-варіантів, що визначають жанр, але й пам’ятає про їх плинність, динаміку, умовність основного інваріанту”, – зазначає О.Бурліна [3, с.52].

Метою розвідки є спроба окреслити жанрово-семантичний інваріант Stabat mater як культової композиції з визначеною ритуальною регламентацією – тобто художньо-композиційну модель, що, відтворюючись в різних стильових умовах, забезпечує нерозривність жанрової традиції.

Страждання Mater Dolorosa, що спостерігає муки і смерть Єдинородного Сина і Господа, має позаособове, містично-символічне значення. В образотворчому мистецтві ікони Mater Dolorosa зображують Богородицю, що стоїть біля Хреста чи оплакує мертве Тіло Христа, тримаючи його на колінах (Піста). Діва Марія Семи Скорбот із сімома мечами у серці або ж довкола голови є буквально відтворенням пророцтва Симеона: “та й Тобі самій меч прошиє душу, щоб відкрились думки багатьох сердець” (Лука 2:35).

Довершеним взірцем втілення образу Скорботної Богородиці в малярстві стала “Піста” Мікеланджело, в поезії – молитва францисканського монаха Якопо да Тоді “Stabat mater dolorosa” (XII-XIII ст.).

Піста є символом посередництва Богородиці між Богом і людьми. В момент найгострішого *страждання* на Голгофі під Хрестом Розп’ятого Сина повною мірою розкривається материнська місія Диви Марії.

У сучасному “епосі еkleктики, автоматичних машин, міжпланетних ракет... Марія нагадує безмежну силу чистої жертви, безкорисливої любові, внутрішньої готовності на відозву” [8, с.232-233].

Stabat mater як одна з визначних літературних і музичних пам’яток Середньовіччя за семисотлітній період свого існування отримала музичне втілення у понад півтисячі композиторів. І по сьогодні, звертаючись в образі Stabat mater до епохи Середньовіччя “в пошуках втраченої цілісності”, мистці віднаходять в ній здатність “перебудувати внутрішній часопростір, повернути втрачений дар релігійного споглядання” [5, с.20].

Огляд літератури засвідчив вкрай нечисленну кількість історичних і особливо жанрових досліджень Stabat mater. Вперше увагу до середньовічної молитви виявив ще наприкінці XIX століття німецький дослідник К. Bimter. Він налічує близько 100 Stabat mater, з’ясовуючи перш за все історію виникнення тексту та його перекладів, без зауваги на походження і функції музичних композицій [14]. Пауль Міс у 1932 році згадує близько 150 композицій, обмежуючись позначенням їх текстової та музичної структур. Він досліджує насамперед взаємозв’язки і відмінності між формою тексту та відповідним озвученням, між розміром вірша та музичним ритмом, між структурою рими та будовою мелодії, класифікуючи Stabat mater на 4 типи:

- а) строфічно-пісенні;
- б) неповні композиції, що охоплюють вибраний текст;
- в) багаточастинні кантати;
- г) твори з наскрізним розвитком [17].

Найповніше сучасне дослідження німецького професора Юргена Блюме (1992) являє собою “структурно-історичний огляд *Stabat mater*, що освітлює дане художнє явище як в діахронічному, так і в синхронічному аспектах” [16, с.10]. Поряд з доповненням стилістичних розвідок, подано стислу оцінку функцій цих композицій. Дослідженню передувала ґрунтовна багаторічна джерелознавча робота в численних бібліотеках Італії, Австрії, Німеччини та Англії (оскільки значна кількість композицій залишається ненадрукованою). Вперше винесено на обговорення такі музичні та текстові першоджерела як преамбули, чернетки, рецензії сучасників, церковні приписи тощо.

Недостатня розробленість загальної теорії жанру ускладнює процес аналізу окремих явищ, позбавляючи їх необхідного теоретичного підґрунтя. В практиці сучасного мистецтвознавства *Stabat mater* тлумачиться в різних джерелах або як жанр, або як *субжанр* чи *жанр* “малого” об’єму [4, с.12]. Вищезгаданий дослідник Ю.Блюме загалом оминає поняття жанру, вважаючи, що “визначенням музичним жанрам відповідають окремі епохи” [16, с.9]

Спробуємо лаконічно розглянути жанрово-семантичний інваріант *Stabat mater*. Перші три позиції стосуються *зовнішньої* структури жанру – тобто тих аспектів, якими він сполучається з соціумом:

1. Ужиткова функція жанру – його традиційне літургійне призначення, як частини Меси та Офіцію. Як секвенція, виконувана в Месі після *Alleluia* перед читанням Євангелія, *Stabat mater* функціонувала з кінця XV до другої половини XVI століття, коли Тридентським Собором (1545-1563) була вилучена з Богослужіння. Втім вона не зникла з церковної практики: з XVI століття починається її побутування у якості гімну Офіцію, а також під час великопосних служб (Хресна дорога). Вже у XVIII столітті Папою Бенедиктом XIII (1727) *Stabat mater* була відновлена для свята Семи Скорбот Богородиці.

2. Умови виконання: храм, де відсутнє протиставлення виконавців і слухачів, вони знаходяться по одну сторону межі і об’єднані зверненням до Бога. Навіть в XIX-XX століттях, коли *Stabat mater* виходить з храму на концертну естраду, момент духовної концентрації, самозаглиблення, медитації залишається незмінною ознакою жанру.

3. Спосіб виконання: як молитва, *Stabat mater* передбачає насамперед вокальне втілення. Значну роль у жанрі відіграє хоровий елемент: чи то монодія григоріанського хоралу, чи акапельна поліфонія строгого стилю Жоскена Дебре, О.Лассо. Суттєва зміна виконавського складу відбувається у XVIII столітті, коли *Stabat mater* постає як вокально-інструментальний жанр *кантатного типу* для *солістів, хору і оркестру*. Проте і тоді визначальним залишається вокально-хорове начало – як символ спільної молитви.

Внутрішня структура жанру:

4. Незмінний текст. Походження тексту молитви *Stabat mater* дослідники пов’язують з францисканським чернечим орденом XII-XIII століть, у

переважній більшості називаючи автором поета-лаудиста *Якопо да Тоді* (1228(30)-1306), справжнє ім'я монаха Якопо да Бенедетті. Існують також версії авторства св. Бонавентури (1221-1274) та Інокентія III-го (пом. 1216), втім жодна з них не має достатньо обґрунтувань, тому питання і донині залишається відкритим [16, с.21-22; 18, с.864; 19, с.1707]. Вперше латинські строфи молитви Stabat mater було виявлено у молитовниках та благоговійних книжках для приватного користування. Найбільш раннім джерелом вважається візирець 1320 року.

Текстові варіанти Stabat mater: "*Analecta*"-версія – за назвою книги, де її надруковано¹, та нині діюча (з 1908 року) *ватиканська* містять по 20 трирядкових строф (8+8+7), об'єднаних попарно стрункою ритмо-схемою ААВ ССВ з основною відмінністю в 19-тій строфі²:

Stabat mater dolorosa	A	8	Стала прескорботна Мати
Juxta crucem lacrymosa	A	8	Під Хрестом, де розп'ятий
Dum pendebat Filius	B	7	Помирав Єдиний Син,
Cujus animam gementem	C	8	І засмучену, стражденну
Contristantem et dolentem	C	8	Її душу поранену
Pertransivit gladius.	B	7	Меч прошив людських провин

Подвійне трактування Stabat mater – в 10-шестирядкових чи 20-трирядкових строфах – пов'язане із способом літургійного побутування молитви: Stabat mater-секвенція застосовує строфічний розподіл, Stabat mater-гімн, натомість, обирає одиницею виміру півстрофу³. Канонічна словесна константність жанру дає підстави трактувати музичні втілення Stabat mater як коментарі, своєрідні варіації на остинатний текст.

5. Композиційна структура жанру відтворює послідовність оповідальності (1-4 строфи поеми) і молитовності (5-10 строфи). Остання строфа вносить якісно новий емоційний поворот: наслідком *співстраждання* є осягнення стану духовного очищення – *катарсису*, бачення райської благодаті "Paradisi Gloria".

Релігійне мистецтво, змальовуючи кінець земного існування, нейтралізує його трагічний характер через осмислення протиріччя життя і смерті як гармонійної взаємозалежності вічного і дочасного, коли через смерть (і лише завдяки їй) відкривається життя [11, с.53]. Саме тому жанру Stabat mater притаманна емоційна подвійність: з одного боку, глибока скорбота, з іншого піднесений характер осягнення страждання як шляху до досконалості.

¹ Analecta hymnica mediaevi 1886-1922, 55 vols, A consolidation of the history and texts of hymns of the Catholic Church 500 - 1400, vol. 54, p. 312

² Німецький дослідник С. Blume в своїй роботі *Stimmen der Zeit* після аналізу понад 50 рукописів Stabat mater робить висновок, що "Analecta" -version слід вважати єдиним оригіналом поеми

³ В даному дослідженні застосовано 20-строфічний розподіл тексту молитви

6. Складовий характер жанру зумовлений строфічною будовою тексту. Stabat mater в період Ренесансу – композиція з безцезурною циклічністю, в епоху бароко залучає до свого арсеналу оперні форми, отримуючи “жанри всередині жанру” – арії, ансамблі, хори і перетворюється у жанр цезурно-циклічного типу.

7. Звуківисотність. У найбільш ранньому джерелі секвенції 1410 року встановлюється основний тон “F”. Традиції його збереження дотримуються: Жоскен Дебре, Д.Перголезі, А.Вівальді, Л.Боккеріні, Ф.Шуберт, С.Нойком, Й.Вангал, Ф.Ліст.

8. Ладова основа. Зміна мінору однойменним мажором в межах циклу відповідає внутрішній емоційній спрямованості молитви і відтворює момент просвітлення. В композиціях романтиків провідною стає не лише ладова, але й глибинна образна трансформація. В ХХ столітті традиція знайшла своєрідне втілення в протиставленні тональності і атональності в “Stabat mater” К.Пендерещького. Цілком атональна композиція польського мистця раптом завершується “сонячним” звучанням Ре-мажорного тризвуку.

9. Мелодична основа жанру. Мелодія гімну Stabat mater часто виступає інтонаційною першоосновою конкретної композиції. У творах епохи Відродження як cantus firmus (переважно в тенорі). Проте, вже нідерландські майстри брали тематичною основою популярні пісенні мелодії, так, в “Stabat mater” Жоскена звучить шансон “Comme femme”. У творах ХІХ-ХХ століть монодія Stabat mater може бути трактована як лейтінтонація, мотивне зерно численних модифікацій. Монотематичний принцип розгортання мелодії гімну використовує Ф.Ліст. К.Шимановський поєднує характерні ознаки польського пісенного фольклору з григоріанськими зворотами.

10. Поліфонічний склад. Імітаційність хорових акапельних Stabat mater знайшла своє продовження в гомофонних циклічних композиціях ХVІІІ-ХІХ століть, зокрема в окремих фугованих частинах, переважно фінальних, у Л.Боккеріні, А.Кальдари, Ф.Шуберта, О.Львова, Дж. Россіні.

11. Комплекс засобів виразності. Для відтворення ламентозного характеру жанру Stabat mater в культурі бароко з її риторичною системою сформувались певні інтонаційні знаки, що кореспондують з пасіонними мелодичними стереотипами: мотив Хреста, хроматичні ходи, нисхідні секундові інтонації стогону, зітхань тощо.

Специфіка перцептуального часу в жанрі Stabat mater постає як “тривання моменту”, акт долучення до абсолюту (тобто категорії надчасової). В цьому, а також в “символічно рефлексійному” зв'язку музики і тексту, виявляється суттєва відмінність Stabat mater від кантати, що є оповіддю про події, а також від пасіонів, які займають перехідну, двоїсту позицію. За способом світовідображення Stabat mater найближче стоїть до Меси і до інших, менших за обсягом, жанрів: Magnificat, Te Deum.

Запропонована модель жанрового інваріанту (як початковий етап) відкриває перспективи подальшого дослідження жанрової динаміки Stabat mater у співвіднесенні її з діалектичною парою – *жанровою парадигмою*. Оскільки інтенсивність та поступальність художнього процесу завжди визначається “взаємодією двох протилежних тенденцій: з одного боку, прагненням до подолання нормативності..., з іншого – тяжінням до усталеності, стабільності. Протистояння цих тенденцій і виступає джерелом розвитку” [3, с.51].

Парадигма – генетичний код і його численні інтерпретації в еволюційного процесу, універсальна категорія, що постає як єдність двох понять: зразка і множини або серії варіантів [6, с.93-94]. Нерозривна єдність словесного і музичного компонентів Stabat mater, з яких перший залишається незмінним смисловим кодом – константним Логосом, а другий має свою траєкторію руху в історичному та географічному просторі, перетворює парадигматичний ряд жанру в нескінченний цикл нашарувань нових сенсів на незмінний предмет думки.

Отже, жанровий архетип Stabat mater становлять взірці григоріанської монодії *секвенція та гимн*. Початкове музичне побутування і *формування* Stabat mater як багатоголосної композиції пов’язане з жанрами *мотету та лауди* (Жоскен Дебре, Палестріна, О.Лассо). Остаточну *стабілізацію* жанру слід вбачати в *цезурно-циклічних кантатних* взірцях XVIII століття Італії та Німеччини (Е.Асторгі, А.Скарлатті, Д.Перголезі, А.Вівальді, А.Кальдара, Ф.Тума, Л.Боккеріні, Й.Гайдна). Водночас, активна асиміляція оперних форм (арій, ансамблів, хорів) стала передумовою процесу секуляризації Stabat mater.

Переосмислення канонічної сутності Stabat mater у контексті філософсько-етичних пошуків епохи романтизму, посилення національних та індивідуальних аспектів інтерпретації середньовічної поеми відкрили *XIX століття* як фазу *дестабілізації жанру*. Значні зрушення в жанровій системі виявили себе через пошук нових шляхів взаємодії між *словом, музикою і ритуалом*; в особливому трактуванні циклічності (Ф.Ліст, Дж. Верді); розхитуванні найстабільнішого *вербального* компонента жанру (Ф.Шуберт); збагаченні Stabat mater *іншожанровими* компонентами шляхом *екстраполяції, асиміляції та міжжанрового синтезу* (Дж. Россіні, А.Дворжак).

Розширення стильових меж та розвиток модерних жанрових ознак стали гідним наслідком асимілятивних пошуків переосмислення середньовічної молитви в *XX столітті*. Вельми симптоматичною постає тенденція відродження жанрового архетипу – введення григоріанського хоралу в контекст сучасного репертуару композиторської техніки К.Шимановським, Ф.Пуленком, К.Пендерецьким, А.Пяртом.

Саме завдяки життєздатності жанрово-семантичного інваріанту Stabat mater, дестабілізаційні процеси не лише не вичерпують жанрового змісту, але й, зберігаючи його виразність, збагачують новими можливостями поліваріантних концептуальних рішень. Інваріант стає основою жанрових перетво-

рень у композиторській практиці, своєрідним орієнтиром виконавських трактовок та слухачького сприйняття. Перетворюючись у провідний жанроутворюючий компонент у період становлення жанру, інваріант залишається в його пам'яті і включається в еволюційний процес, діалектично поєднує охоронну функцію та функцію оновлення, забезпечує зв'язок часів і стає передумовою історичної тривалості, динамічного розвитку і невичерпності жанру *Stabat mater*.

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. – В кн.: Музыкальный современник, вып. 6. – Москва, 1987. – С. 5-14.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – Москва, 1978. – 502 с.
3. Бурлина Е. Жанровая теория как развивающаяся система. – В кн.: Вопросы методологии и социологии искусства. – Ленинград, 1988. – С. 45-60.
4. Габай Ю. К проблеме семантического инварианта жанра. Контекст жанра *Passionmusik*. – В кн.: Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. – Ленинград, 1980. – С. 5-22.
5. Герасимова-Персидська Н. Монодія як символ сакрального. – В кн.: Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського, вип. 15. – К., 2001. – С. 13-20.
6. Гріца С. Антиномія парадигми і жанру у фольклорі. – В кн.: Фольклор у просторі та часі. – Тернопіль, 2000. – С. 91-104.
7. Зинькевич Е. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки. – В кн.: Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. – Киев, 1988. – С. 49-56.
8. Куаст М. Богородице Діво, радуйся. – В кн.: Шлях до успіху. – Львів: Свічадо, 1994. – С. 232-236.
9. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – Москва, 1990. – 316 с.
10. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа. – В кн.: Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. – Киев, 1988. – С. 5-18.
11. Самойленко А., Русева М. Концепции посттрагического в музыке. – В кн.: Культурологические проблемы музыкальной украинистики, вып. 2, ч. I. – Одеса, 1997. – С. 52-58.
12. Симонова Н. До проблеми жанрового інваріанту в музикознавстві. В кн.: Українське музикознавство, вип. 26. – Київ, 1991. – С. 191-197.
13. Чернец Л. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики). – Москва, 1982. – 192 с.
14. Bitter C. H. Eine Studie zum *Stabat-mater*. – Leipzig, 1883. – 92 s.
15. Blume C. Stimmen der Zeit. – 1915.
16. Blume J. Geschichte der mehrstimmigen *Stabat-mater*-Vertonungen B. I. München-Salzburg, 1992. 288 s.
17. Mies P. *Stabat mater dolorosa*, Probleme und Grundlagen für eine Untersuchung über das Verhältnis von textlicher und musikalischer Struktur. – Kirchenmusikalischer Jahrbuch 27. Jahrgang, 1932. S. 146-153.
18. Riemann H. Musik-Lexikon Mainz, London, New York, Paris, B. Schott's Sohne. – 1967.
19. The New Grove: Dictionary of Music & Musicians. Stanley Sadie, 1984.

Olga Berkii

STABAT MATER: TO THE PROBLEM OF A GENRE-SEMANTIC INVARIANT

The paper considers a genre-semantic invariant *Stabat mater* as cult composition from defined ritual by a regulation-art-composite model, which, in various stylistic conditions, ensures continuity of genre tradition (on a material of creativity D. Pergolesi, A. Vivaldi, L. Boccherini, F. Schubert, F. List and one).