

УДК 78

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-6-10>

Марія ЯРКО,

orcid.org/0000-0003-4514-3550,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музикознавства та фортепіано

Навчально-наукового інституту музичного мистецтва

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

(Дрогобич, Львівська область, Україна) yarko_mariya@ukr.net

Марія КАРАЛЮС,

orcid.org/0000-0002-6339-2094

магістр педагогічної освіти,

заступник директора,

старший викладач кафедри музикознавства та фортепіано

Навчально-наукового інституту музичного мистецтва

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

(Дрогобич, Львівська область, Україна) karalus.marika@gmail.com

ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЦИКЛІЧНИХ КОМПОЗИЦІЙНИХ СТРУКТУР В АКАДЕМІЧНІЙ МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ: ПРОБЛЕМОЛОГІЯ ГЕРМЕНЕВТИЧНОЇ РЕЦЕПЦІЇ ПИТАННЯ

Циклічні композиційні структури – унікальний алгоритм творення концептуальної моделі творчих задумів, які найбільшою мірою придатні до забезпечення композиційно-драматургічної логіки складних жанрових форм у різних родових групах жанрових сфер академічної музичної творчості. Проблема, однак, полягає в тому, що зазвичай циклічні структури розглядаються у формально-логічний спосіб – констатації кількості частин й аморфного визначення «єдності ідейного задуму», хоча холистичний підхід у дусі «філософії цілості» передбачає вияв суто внутрішніх зумовленостей щодо організації цілого. Саме тому в полі зору – драматургічні особливості циклічних композиційних структур, розмаїття яких визначене класичною практикою компонування музичної матерії. Звісна річ, передусім маються на увазі умови структурування циклічних композиційних форм згідно із суто драматургічними видами співвідношення сегментів концепції: конфліктно-драматичним (діалектичним); параболічним (із різкими зсувами та зміщеннями у значеннях образності); лінійним (сюжетним); тотожністю. Так, історично попереднім був досвід напрацювання параболічного типу драматургічних співвідношень сегментів концепції, який набув чинності у зіставленні «прелюдії» (а також «токати») та «фуги» в добу бароко: різкість зміщення у значеннях образності визначав «зсув» у почерговості модальностей «прелюдювання» та «фуги» як співвідношення певного «початку» та по-філософськи організованого «обговорення» теми. В історично подальшому часі такі протиставність переросла рамки «риторичної диспозиції» і сформувала конфліктно-драматичну диспозицію діалектичного зразка: діалектична тріада «теза→антитеза→синтез» у драматургічний спосіб об'єднала інтонаційні значення тематизму сонатного типу і визначила семантичний інваріант класичного сонатно-симфонічного циклу. Услід за тим романтична модальність як по-своєму опанувала параболічний, так і запропонувала вже «сюжетний» / «лінійний» тип драматургічного співвідношення сегментів концепції циклічної структури: яскравим свідченням тому є камерно-вокальні та камерно-інструментальні цикли композиторів-романтиків. І вже окремий дискурс осмислення циклічних композиційних структур – це їх затребуваність у вокально-інструментальній та хорovій творчості, де перелічені типи драматургічного співвідношення сегментів концепції лише в авторській версії задуму мають затребуваність щодо прийомів творення циклічної структури, причому згідно з узгодженням зі структурою поетичного періоджерела.

Ключові слова: творчість, циклічні композиційні структури, типи драматургічних співвідношень.

Maria YARKO,

orcid.org/0000-0003-4514-3550

Candidate of Art History,

Associate Professor at the Department of Musicology and Piano

Institute of Music Art

of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

(Drohobych, Lviv region, Ukraine) yarko_mariya@ukr.net

Maria KARALYUS,

orcid.org/0000-0002-6339-2094

Master of Pedagogical Education,

Deputy Director,

Senior Lecturer at the Department of Musicology and Piano

Institute of Music Art

of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

(Drohobych, Lviv region, Ukraine) karalus.marika@gmail.com

DRAMATURGICAL FEATURES OF CYCLIC COMPOSITIONAL STRUCTURES IN ACADEMIC MUSICAL WORKS: PROBLEMS OF HERMENEUTIC RECEPTION

Cyclic compositional structures are a unique algorithm for creating a conceptual model of creative ideas, which are best suited to provide compositional and dramatic logic of complex genre forms in various generic groups of music genre areas. The problem, however, is that cyclic structures are usually treated on the basis of formal logical specialization of knowledge about the world of music, i.e. by defining the number of parts and, rather amorphously, the "unity of idea". Instead, a holistic approach in the spirit of the "philosophy of integrity" involves the manifestation of the deepest levels of the musical "text" structure, its purely internal dependences for the organization of the whole. That is why we consider the dramaturgical features of cyclic compositional structures of academic music, the diversity of which is determined by the classical practice of composing music. Undoubtedly, first of all we mean the stylistic conditions of structuring cyclic compositional forms according to purely dramaturgic types of the relation between the concept segments: for example, dramatic conflict (dialectical); parabolic (with sharp shifts of the imagery); linear (plot); identity. The given dramaturgical types of relations manifest themselves in different ways in different kinds of cyclic structures. Thus, historically earlier was the experience of developing a parabolic type of dramaturgic relations of concept segments, which came into force in the comparison of "prelude" (as well as "toccata") and "fugue" in the Baroque era: the sharpness of the shift in imagery determined the prelude and fugue as an interdependence of a certain "beginning" (the actual prelude) and a philosophically organized "discussion" of the topic. In later times, this kind of opposition outgrew the framework of the "rhetorical disposition" and formed a dramatic conflict disposition of dialectical pattern: the dialectical triad "thesis → antithesis → synthesis" in a dramaturgical way combined the intonation meanings of sonata-type themes and defined the semantic invariant of the classical sonata-symphonic cycle. Subsequently, the romantic modality in its turn involved both parabolic and a "plot" (linear) type of dramatic relationship of the cyclic structure segments: a clear evidence of this are chamber vocal and instrumental cycles of romantic composers. And another separate discourse of understanding cyclic compositional structures is that they are very much in demand in vocal instrumental and choral works, where the listed types of relations of dramaturgic concept segments already in the author's idea demand a cyclic structure, in agreement with the structure of the primary source.

Key words: *creativity, cyclic compositional structures, types of dramaturgic relationships.*

Постановка проблеми. Поширене нині «стереотипне» визначення циклічної композиційної форми спирається на такі її прикмети, як: кількох-частинний склад, окремішність композиційної організації кожної зі складових частин та їхнього характеру. Водночас акцентовано на їх зв'язку між собою стосовно «єдності у втіленні ідейно-художнього задуму», хоча при цьому на перше місце висувається ознака «сумарного» охоплення певних образів, які вважаються суто «музичними» щодо різниці в темпових позначеннях, жанрових різновидів тощо (Мазель, 1979: 447). Поза тим у нинішній музикознавчій практиці питання визначення циклічної композиційної форми, а також теоретичних аспектів тлумачення власне циклічних структур мало б відштовхуватися від етимології поняття «цикл» (від *gr.* – «круг», «коло», «круговерть») як певної процесуальної тягlosti здійснення чогось (напр., цикл природної зміни пір року, виробничий цикл тощо), яка становить собою закінчене коло розвитку, отже,

охоплювати собою уявлення про такий тип композиційно-драматургічної організації, коли, з одного боку, внутрішні складники виявляють одноосібну самостійність, а з іншого – саме вкупі становлять довершену цілісність. У цій особливості й виявляється неординарний тип зв'язку – взаємопов'язана сукупність образів, перебіг яких оцінюється як завершений процес. Отже, спеціалізований інтерес до проблеми драматургічних особливостей циклічних композиційних структур в академічній музичній творчості, довкола якої нині загалом актуалізувалися аспекти герменевтичної рецепції категорії драматургії (Шульга, 2000: 100–118) та типології структуротворчої ідеї (Горюхіна, 2000: 16–30).

Аналіз досліджень. Доволі парадоксально, але факт: у популярних навчальних виданнях із будови музичних творів стосовно циклічних композиційних структур передусім згадується про практику окремішнього виконання частин циклу, потім (задля аналогії щодо їх образно-характер-

ної самодостатності) – про структуру варіаційного циклу, і тоді виводиться констатація: «В інструментальній музиці склалися два основні види циклічних форм: сюїта і сонатно-симфонічний цикл» (Мазель, 1979: 448). Отже, жодного слова, наприклад, про трансформацію циклічного роду структур у сфері вокальної музики, де визначальним моментом є музично-поетичні співвідношення в їх інтонаційно-драматургічних зв'язках поміж такими системами, як «композитор – поет». Простіше кажучи, рушіями мали б бути питання на кшталт: «чому» й «з чого» відбувається, власне, це сумарне складання в цикл? До речі, шеститомне видання «Музичної енциклопедії» (1982) взагалі не містить спеціального визначення поняття «циклічна форма», натомість відсилає читача до розділів «Соната», «Сонатно-циклічна форма», «Симфонія» та «Сюїта». Одразу ж, проте, зазначимо: перелічені зразки композиційних структур – це «продукти» певного історичного часу в лише собі властивих ментальних (світоглядно-психологічних) особливостях та світовідчуттєвих характеристиках, які єдино спроможні бути причетними до зрозуміння циклічно організованої структури в її драматургічних якостях.

Тому питання герменевтичної рецепції поняття «циклічні структури» має нині відкрите поле його проблемології; наприклад, з огляду на: взаємодію композиційних структур (Стоянов, 1985); ментальну природу стильових систем музичного мислення (Бобровський, 1989); авторський вибір або каузального, або фабульного принципу організації образу світу (Чекан, 1991); методологічні основи тлумачення феноменології музичного «тексту» як тексту культури засобом алгоритмів семіотичного аналізу (Пясковський, 2002); концептуально оновленого розуміння проблем формотворення (Гнатишин, 2008) тощо.

Мета статті – розкрити понятійне поле феномена «циклічні структури» в академічній музичній творчості, вирізняючи при цьому його іманентні характеристики під виглядом диференційованих драматургічних співвідношень концепції задуму.

Виклад основного матеріалу. Історично попереднім (фольклорного походження) зразком циклічних композиційних структур в академічній музичній творчості прийнято вважати «варіаційну» композиційну форму, що завжди мала дотичне відношення до принципу циклічності – як процесу змін, що об'єднується в «коло» чи «круговерть» опрацювання заголовної теми. Варіаційний процес – це тип стану «тотожності» ($A+A_1+A_2+A_3+A_4$ тощо), тому зарахування

власне варіаційної форми до розряду циклічних є вельми відносним.

Услід за тим це була танцювальна сюїта, що була успішно апробована у світській музиці барокового часу. Як історичну попередницю сонатного та сонатно-симфонічного циклу *сюїту* (з французької *suite*; букв. – ряд, послідовність) у сенсі типу циклічної структури варто розглядати як «низку» (букв. – нанизування) обов'язково характерних та внутрішньо завершених образів, контрастуюче зіставлення яких налаштоване на *тип «лінійного» співвідношення* (на відміну від діалектичної логіки становлення та зростання у класичному сонатно-симфонічному циклі). Тому цей тип зв'язку характеризується як «сюжетний» і поширюється на обидва типи сюїт: «старовинної» як «танцювальної» і «нової» як «програмної».

Проте в наступну епоху (Класицизм) власне сюїта фактично була витіснена іншою жанровою доміантою – «світською месою» XIX століття (вислів М. Арановського) або ж «симфонією», що була покладена на діалектичну модель світовідношення та світорозуміння (Арановський, 1979: 14–39). Зазначимо, зокрема, як закономірну особливість усталений у класичному сонатно-симфонічному циклі тип *діалектичного* співвідношення сегментів концепції Людини. Це співвідношення ґрунтується на діалектичній тріаді (теза→антитеза→синтез) та діалектичних законах («єдність і боротьба протилежностей», «перехід кількості в якість», «заперечення заперечування»), що поширюються на окремі його частини, й встановлює драматургічні функції складових частин: I – драма (сонатна форма), II – ліричний центр, III – об'єктивна сфера, IV – фінал. Подібний (власне діалектичний) тип співвідношення є також характерним для «сонатного» (тричастинного) циклу, який «випускає» з поля зору компонент «гри» як «об'єктивної сфери» (Ярко, 2009).

У подальшому історичному часі семантична (в сенсі «типу змісту») парадигма та граматична основа симфонії як класичний сонатно-симфонічний цикл набула найнеймовірніших трансформацій. Так, через «скорочений» до двох частин цикл Восьму симфонію Ф. Шуберта нарекли «незакінченою», хоча усі необхідні для реалізації семантики жанрової форми симфонії як концепції життєдіяльності Людини драматургічні чинники в ній відбулися: це – «історія» людини історичної (романтика) із свідомим переміщенням із сегмента драми у внутрішній світ, що спричинило не просто розосередженню сегмента «ліричного споглядання», а і його синтезу із власне «драмою»; відповідно, інші парадигмально складені сегменти жанрової

форми симфонії (сегменти «гри» та «комунікативної» природи фіналу) виявилися непридатними для авторської концепції, в якій остання частина циклу є своєрідним «чужорідним тілом» зразка «жиги» чи «галопу» з танцювальної сюїти. Тобто квінтесенція задуму Шуберта фактично відбулася вже в межах Першої частини цієї симфонії, включаючи усі її драматургічні фази та відповідні щодо них модальності тематизму. Своєю чергою варто також згадати про не менш неймовірні трансформації принципу циклізації як типу структуротворчої ідеї в добу модернізму, наприклад, у композиційно неподільних симфоніях Є. Станковича (камерна симфонія № 3; «Sinfonia Larga» та інші) та В. Сильвестрова («Post-симфонія»): у першому випадку ідею циклічності забезпечено фазовим типом драматургії, в іншому – метафізикою «проростання» самої ідеї симфонії як типу змісту в моделі «опісля-Симфонії» в «дихаючій» низці кадансових зворотів.

Повернемося, однак, до ретроспективного історичного дискурсу поширення в академічній музичній творчості структуротворчого принципу циклічності. Так, із перенесенням акценту усталеного опісля теологічної концепції світобудови (бароко) раціонально-вольового начала (класицизм) на емоційно-іраціональні корені психічного життя людини (романтизм) у пригоді знову стала *сюїта*, яка оформилася у *програмну композицію*. Наприклад, дослідження драматургічного типу циклізації одного із знакових творів доби романтизму «Карнавалу» Роберта Шумана дає змогу конкретизувати стильовий зріз становлення романтичного камерно-інструментального циклу в намірі вияву семантичного поля циклічних структур, які в полі систематики композиційних форм логічно пов'язані з уявленнями про так звану граматичну основу «складного» розряду жанрових форм. Проте в процесі розгляду смислових ракурсів циклізації цього твору (загалом 20 номерів-сцен) видається неправомірним посилення на виключно формально-логічні чинники. Так, В. Галацька наголошує передусім на інтонаційно-тематичній спорідненості «Преамбули» та фінальної сцени – «Маршу давидсбюндлерів»: на її думку, крайні номери-сцени циклу створюють конструктивну арку з опорних точок, засобом яких поєднано увесь цикл (начебто вони забезпечують його структурно-сміслову симетричність та логічну завершеність); крім того, вказується також на таку закономірність, як масштабно-часова розміреність слідування номерів-сцен – вони виявляють сувору й точну пропорційність тривалості в часі звучання і за схематичним пла-

ном не виходять за рамки простої композиційної форми (здебільшого це проста тричастинна або складний період); зокрема, до числа конструктивно цементуючих чинників циклу В. Галацька зараховує також логіку ладо-тонального плану, оскільки тональний рух проходить у полі бемольних мажорних тональностей (As, Es, B, Des) і містить відхилення та модуляції в також бемольні близькі до них мінорні тональності: «К'яріна» – c-moll, «Флорестан» – g-moll, «Естрелла» – f-moll (Галацька, 1970: 361–446). Варто, проте, визнати: як спостереження за тональним розвитком, так і присутність звукової серії не надто привертають увагу через калейдоскопічність зміни музичних образів; натомість саме контраст поміж ними є головуючим чинником динамічного розвитку цілого, і саме в ефекті контрастності закладено один із генеральних чинників стрімкого композиційно-драматургічного розвитку циклу – коли з інтересом очікується поява щоразу нової сцени-епізоду. Здавалося б, «Карнавал» Р. Шумана представляє собою *лінійний* тип драматургічного співвідношення номерів циклу, що як сегменти концепції конкретизують карнавал-діяство під виглядом низки сюжетних ситуацій із персоналіфікацією учасників загальної сюжетної лінії. У цьому плані є підстави мислити про наявність сюжетної лінії з ефектом нанизування сюжетних ситуацій, що загалом споріднює номерну структуру циклу із сюїтним способом циклізації. Проте власне панорамний ракурс охоплення самого діяства містить чи не найважливіший (також розіграний у сюжетний спосіб) драматургічний прийом – різкий зсув-зміщення смислових та характерологічних значень образу, що ним визначається драматургічна природа суцільно-циклічної (попередня історична назва – контрастно-складової) форми. У цьому сенсі нагадаємо про важливість віднайденого Шуманом-публіцистом прийому диференційованого розрізнення дуалістичних значень – своєрідної взаємосуперечливої двоякості та нероздільності водночас. Цю особливість творчого задуму можна визначити у зв'язку з чинністю ще одного – *параболічного* – типу драматургічного співвідношення сегментів концепції, що виступає визначальним смисловим прийомом циклічного структурування.

До речі, апробований (як і у разі танцювальної сюїти) в бароковому контексті, принцип суцільно-циклічної / контрастно-складової структуризації становив вагому підставу для його чинності я найважливішого для жанру камерно-інструментального циклу прийому циклізації. Саме у зв'язку з цим твердженням й опротестовується описана

вище тенденція опису циклічних структур у зв'язку з начебто образно-сисловою самодостатністю складових частин (номерів) циклу: неможливо, наприклад, навіть уявити собі, що «Евсєбій» буде достеменно зрозумілий без «Флорєстана»; так і проблема невизнання феномена Паганіні в бюргєрському суспільстві (як і його вигнання) неможлива для розуміння поза ситуативним контекстом – п'єси без номерного позначення в структурі «Німецького вальсу». Отже, перелік смислових ракурсів можна продовжувати – аж до повторного переказу усіх ситуативних контекстів, в яких композитор подає портретні характеристики. Тому підкреслимо: портретна характеристика, психологічна розробка образу-маски і персонажу, настроєвий та ситуативний контекст жанрового епізоду – все це залежить від структурного комбінування номерів циклу, із зіставлення яких народжується властивий смисл та значущість конкретного персонажу дійства чи сюжетної ситуації. Усе це й надає підстави для судження про чинність у «Карнавалі» Робєрта Шумана як лінійно-сюжетного, так і параболічного (із зсувами-зміщеннями значень образу) типів драматургічного співвідношення сегментів концепції.

Отже, власне лінійний тип драматургічного співвідношення сегментів задуму є семантичним відповідником до сюжетного типу драматургії: цей драматургічний тип став особливо характерним для романтичної естетики, а його передумовою було орієнтування на літературний тип програмності. Однак у випадку «Карнавалу» Р. Шумана – це самостійно складена програма, що, з одного боку, в сюжетний (власне лінійний) спосіб являє перебіг подій та їхніх учасників-персонажів, а з іншого – власне сюжетна манєра його представлення виникає на підставі певного ракурсу бачення суспільно-культурної значущості образу-маски чи персонажу. Цікаво, що композитор здійснює опис та вираження самої події чи дійства карнавалу в літературно-публіцистичний спосіб – в регламенті суспільно-культурної ситуації, тобто в контексті певної загальної історично зумовленої проблеми.

Тому в числі найбільш загальних висновків щодо аналізованого твору вважаємо необхідним засвідчити здобуті переконання у тому, що:

1) романтичний камерно-інструментальний цикл є стильовою трансформацією структурної ідеї сюїти (нагадаємо: це – низка, ряд, послідовність) та її художньо-родовим переломленням у зв'язку з чинністю характерологічного вираження образної програми на її зв'язках із літературним та театральним типом вираження, які

виступають у ролі образно-сислових передумов самої циклізації;

2) циклічну форму як таку не варто мислити виключно з боку кількісного числа складових частин, оскільки власне циклічність – це не стільки їхня формальна сукупність, скільки щільне смислове згромадження, яке функціонує за природою конгломерату – такого виду поєднання, коли складові одиниці мають змогу виявляти власні риси та властивості, отже, їхня сукупність передбачає осмислювання у зв'язку з певною загальною ідеєю. А це значить, що питання закономірностей циклізації – це питання семантики циклічних структур, їхньої образно-сислової природи та концептуальної типології;

3) здобутий порівняльний аналіз образно-сислових передумов циклізації танцювальної сюїти та суцільно-циклічної/контрастно-складової форм барокового зразка дає змогу вбачати у витвореному Р. Шуманом програмному камерно-вокальному циклі їх віддалений формально-логічний еквівалент;

4) оригінальність авторського задуму «Карнавалу» Робєрта Шумана як програмного камерно-інструментального циклу вбачається у зв'язку із започаткованою в публіцистичній діяльності композитора ідеєю характеристичної персоніфікації певних смислів соціокультурного значення;

5) аналіз драматургічних засад циклізації в «Карнавалі» Р. Шумана надає підставу для формулювання суджень щодо особливостей циклізації композиційної форми винятково в семантичній площині. Такою індивідуальною особливістю виявився своєрідний симбіоз або ж неоднозначне поєднання лінійного та параболічного типів драматургічного співвідношення сегментів концепції, що виникає на підставі віднайденної композитором можливості поєднання структурних закономірностей циклічної форми сюїтного типу (номерна наскрізність) із принципами картинно-театральної інсценізації (режисура ситуації, сюжетного повороту, візуальна та характерологічна наочність портрету персонажу тощо).

Щоправда, до розряду циклічних композиційних структур варто також додати тип *суцільно-циклічної* (історично передня назва – контрастно-складова) форми, яка за розрядом драматургічних співвідношень сегментів концепції налажить до *параболічного* роду – заснованого на механізмах різкого «зсуву / зміщення» смислового значення вихідного образу (від гр. «парабола» – зіставлення, порівняння, наближення; алегорична розповідь повчально-моралізаторського змісту зразка «притча», «байка»). У переліку подібних зразків

циклізації передусім варто назвати його бароковий тип – у версіях «прелюдія і fuga», «токата і fuga» тощо. Дієвим механізмом зіставлення цілком протилежних модальностей у цьому випадку були семантичні значення складників циклу – на зразок зіставлення «початку» (прелюдіювання чи віртуозного музикування в манері «дотику») і, скажімо, «конкретики розмови» на «тему» фуґи (синонім парламентських дебатів).

Інакше кажучи, в історичному полі кристалізації циклічних структур вбачається накопичення специфічних рис самої циклічної форми – об'ємної за смыслом, здатної до відтворення складних проблемних аспектів життя людини, а також із цілеспрямовано врозумливою драматургічною спеціалізацією складових частин, у послідовності яких варто вбачати певний мислительний процес, що його варто досягати з боку семантики самої циклічної форми, зокрема, на основі аналізу драматургічного співвідношення сегментів концепції, де поняттям «сегмент» (від лат. *segmentum*, букв. – відрізок, смуга) охоплюється така частка цілого, що несе в собі інформацію про це ціле. Відповідно, опорні положення щодо циклічних структур в академічній музичній творчості виявляють не що інше, як проблемні вузли щодо драматургічних співвідношень саме сегментів концепції, а саме в сенсі семантичної інтерпретації драматургічних принципів циклізації композиційної форми. Так, сучасною мистецтвознавчою думкою стверджено, що принципи циклізації є фундаментальною основою художнього мислення, яке незалежно від виду мистецтва передбачає розгляд власне циклу як певної низки гіперкомунікативних подій та полілогу поміж складовими частинами і цілим. Зокрема, загальні закономірності циклоутворення як універсальної властивості будь-яких процесів, у тому числі й у музиці, базуються на таких принципах:

- 1) певна міра завершеності (відмежованості) і складників, і циклу взагалі;
- 2) повторюваність чи можливість повторюваності подій;
- 3) принцип руху по колу чи спіралі від первісної ідеї до часткового або повного її розкриття в циклі.

Крім того, в історичному полі кристалізації циклічних структур вбачається накопичення специфічних особливостей самої циклічної форми:

- 1) об'ємної за смыслом;
- 2) здатної до відтворення складних проблемних аспектів життя людини;
- 3) із цілеспрямовано врозумливою драматургічною спеціалізацією складових частин, у

послідовності яких варто вбачати певний мислительний процес, який варто осмислювати з боку семантики самої циклічної форми.

Отже, питання драматургічних принципів циклізації – це питання семантики циклічних структур, їхньої образно-сислової природи та концептуальної типології. А це означає, що так само, як при відокремленому виконанні, наприклад, арії з оперної вистави, її зміст та образ несе в собі інформацію про лібрето та театральне дійство, так і окремо взята одиниця циклічної форми несе в собі логічно-сислову її прив'язаність до циклічної структури загалом. Звісна річ, найбільш довершеним вираженням ідеї циклічності в академічній музичній творчості є класичний сонатно-симфонічний цикл, який, за ствердженням М. Арановського, є ідеальною граматичною основою класичної симфонії: внутрішня організація такого типу циклічної структури заснована на засадах цілісної концепції життєдіяльності Людини – *Homo agens* (Людина діяльна), *Homo sapiens* (Людина мисляча), *Homo ludens* (Людина в «грі»), *Homo communis* (Людина суспільна); і саме тому між зазначеними компонентами і є тісний ідейно-сисловий зв'язок, що вирішується кожного разу згідно з творчим задумом, який акцентує образно-сислові співвідношення складових частин та є тією необхідною умовою, що забезпечує його типовість (Арановський, 1979: 14–39).

І вже окремішній аспект – це розпізнавання й аргументація принципу циклічності у сфері жанрів вокальної академічної творчості, що як родова група має характеристикою іманентність музично-поетичних співвідношень на рівнях мовно-лексичного та концептуального компонентів. Так, з одного боку, специфіка жанрів вокальної творчості передусім залежить від творення архітектоніки вокальної мелодики у зв'язку з декламаційною перспективою словесного тексту, з іншого – від взаємодії вибраного способу вокалізації словесного тексту з типом інтонаційно-драматургічної участі інструментальної тканини. Та, попри це, це також «програмування» композиційної специфіки вокального твору і надання йому певних рис композиційної структури. Наприклад, у простих жанрових формах вокальної творчості – це або куплетно-строфічний, або суто строфічний принцип композиційної логіки, які є достатніми для забезпечення концепції «пісні», «пісні-романсу», «романсу», «монодраматичного солоспіву» як «монологу», щодо яких фактично ніколи не застосовується принцип циклізації. Натомість у складних жанрових формах вокаль-

ної музики (хоровий концерт, кантата, ораторія, камерно-вокальний цикл), власне, й розкривається простір для затребуваності принципів циклізації як такого структуротворчого прийому, який покликаний забезпечувати «високість» смислової організації композиційної форми – як, наприклад, у кантаті «Сонячне коло» Л. Дичко, де безпосередньо циклічна структура має фактично «подвійну» структурування в ефекті «цикл у циклі».

Щоправда, з огляду на іманентність сфери вокальної музики – первинність Слова та його «омузичення», фактично вторинна пріоритетність музичного чинника спонукає до розуміння різниці у специфіці суто «чистого» інструментального викладу музичних думок, які з огляду на свою максимально абстрактну природу здатні до чіткого накреслення смислу (геніальним прикладом тому є бетховенський тематизм). А тому реалізація музичного задуму у сфері складних жанрових форм вокальної музики безпосередньо знаходиться у прямій залежності від його понятійної конкретизації засобом Слова, отже, накреслення «зон» прологу, зав'язки дії, самої дії/драми, ліричного розосередження, фіналу та епілогу. Тобто відпрацьовані у сфері тематично-драматургічні прийоми стосовно циклічного структурування здобули собі властиві (іманентні – лише для них властиві, природні) композиційно-драматургічні перетворення згідно зі специфікою музично-поетичних співвідношень – як стосовно принципів «омузичення» словесного тексту, так і стосовно концептуального зрізу авторського задуму. Наприклад, у камерних кантатах українських композиторів постмодерного часу (70-х – 80-х рр. ХХ ст.) найбільш затребуваним виявився драматургічний принцип параболічного співвідношення сегментів концепції: маються на увазі Камерна кантата № 3 О. Киви на вірші М. Рильського, камерні кантати

І. Кириліної на вірші жінок-поетес – Г. Ахматової, М. Цветаєвої та ін., «Сумна кантата» В. Бібіка на вірші Т. Шевченка, камерні кантати О. Козаренка «П'єро мертвопетлює» на вірші М. Семенка та «П'ять весільних ладкань» тощо. В усіх цих творіннях відтворено саме параболічний тип співвідношення сегментів концепції, який в унікальний на те спосіб сприяє смисловій напрузі задуму – виведенню кінцевого умовиводу.

Висновки. Циклічну композиційну структуру не варто мислити виключно з огляду на кількісне число складових частин: це не стільки їхня формальна сукупність, скільки щільне смислове накопичення, яке функціонує за природою конгломерату – такого виду поєднання, коли складові одиниці мають змогу виявляти власні риси та властивості; отже, їхня сукупність передбачає осмислення у зв'язку з певною загальною ідеєю. Тому в полі зору виключно мають бути уповні конкретні типи драматургічних співвідношень сегментів концепції:

1) *діалектичний* тип. Він є визначальним у структурі класичного сонатно-симфонічного циклу й може поширюватися на інші типи композиційних структур під виглядом конфліктного протистояння;

2) *лінійний* тип. Цей тип співвідношення поширюється на драматургію так званої програмної («нової») сюїти – особливо тоді, коли актуалізується сюжетний тип програми; або на циклічні форми монтажного типу драматургії;

3) *параболічний* тип. Цей тип співвідношення є характерним для суцільно-циклічних структур (тип контрастно-складової форми), де діє прийом різкого зсуву та зміщення у значеннях образу;

4) *тотожність*. Цей тип співвідношення стосується варіаційного циклу загалом, у тому числі, куплетної строфіки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Симфонические искания: исследовательские очерки : монография. Ленинград : Советский композитор, 1979. 286 с.
2. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления : очерки. В 2-х вып. Москва : Музыка, 1989. Вып. 1. 268 с.
3. Галацкая В. Роберт Шуман. *Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран* : учебник / [под редакцией Е. Царёвой]. Москва : Музыка, 1970. Вып. 3. Издание 4-е, перераб и доп. С. 361–446.
4. Гнатишин О. До проблеми музичної форми як важливої концепції в українському музикознавстві ХХ ст. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. праць з мистецтвознавства і культурології*. 2008. Вип. 4–5. С. 46–58.
5. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. 2000. Вип. 7: Музикознавство з ХХ у ХХІ століття. С. 16–30.
6. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учебное пособие. 2-е изд., доп. и перераб. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
7. Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. Т. 6. Москва : Советская энциклопедия, 1982. 1008 с.
8. Пясковський І. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. *Київське музикознавство*. 2002. Вип. 7: Текст музичного твору: практика і теорія. С. 37–41.

9. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. 2000. Вип. 7: Музикознавство з ХХ у ХХІ століття. С. 46–56.
10. Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм : монографія / [пер. с болг. К. Н. Иванова]. Москва : Музыка, 1985. 270 с.
11. Чекан Ю. Про два принципи організації образу світу (на прикладах української музики 1970 – 1980-х років). *Українське музикознавство*. 1991. Вип. 26. С. 94–102.
12. Шульга Л. Деякі аспекти категорії драматургії в сучасному музикознавстві. *Syntagmation* (на пошану доктора мистецтвознавства Стефанії Павлишин). Львів, 2000. С. 100–118.
13. Ярмо М. Українська камерна кантата: інваріант жанрової форми : монографія. Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2009. 166 с.
14. Ярмо М. Українська фортепіанна соната : науково-популярне видання. Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2009. 90 с.

REFERENCES

1. Aranovskiy M. (1979). *Simfonicheskiye iskaniya: issledovatel'skiye ocherki* [Symphonic searches: research essays]: monograph. Leningrad: Sovetskiy kompozitor. 286 s. [in Russian].
2. Bobrovskiy V. (1989). *Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya* [Thematism as a factor in musical thinking]: v 2-kh vyp. Moskva: Muzyka. 1989. Vyp. 1. 268 s. [in Russian].
3. Galatskaya V. (1970). Robert Schumann. *Galatskaya V. Muzykal'naya literatura zarubezhnykh stran: uchebnik* / [pod redaktsiyey E. Tsarevoy]. Moskva: Muzyka. 1970. Vyp. 3. Izdaniye 4-e. pererab i dop. Pp. 361–446. [in Russian].
4. Hnatyshyn O. (2008). *Do problemy muzychnoyi formy yak vazhlyvoyi kontseptsiyi v ukrayinskomu muzykoznavstvi XX st.* [On the problem of musical form as an important concept in Ukrainian musicology of the twentieth century]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia: zb. nauk. prats z mystetstvoznavstva i kulturolohii*. Kyiv: Muzychna Ukrayina. Vyp. 4–5. Pp. 46–58. [in Ukrainian]
5. Horyukhina N. (2000). *Kompozytsiya muzychnoho tvoruv* [Composition of a musical work]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. Chaikovskoho*. \2000. Vyp. 7: *Muzykoznavstvo z XX u XXI stolittia*. Pp. 16–30. [in Ukrainian].
6. Mazel L. (1979). *Stroyeniye muzykalnykh proizvedeniy* [The structure of musical pieces]: *uchebnoye posobiye. 2-e izd. dop. i pererab*. Moskva: Muzyka. 536 s. [in Russian].
7. *Muzykal'naya entsiklopediya* (1982) [Musical encyclopedia] / [gl. red. Yu. V. Keldysh]. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya. T. 6. 1008 p. [in Russian].
8. Pyaskovsky I. (2002). *Do problemy semiotychnoho analizu muzychnoho tekstu*. [On the problem of semiotic analysis of a musical text]. *Kyivske muzykoznavstvo*. Vyp. 7: *Tekst muzychnoho tvoruv: praktyka i teoriia*. Pp. 37–41. [in Ukrainian].
9. Pyaskovsky I. (2000). *Fenomenolohiya muzychnoho myslennya* [Phenomenology of musical thinking.]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. Chaikovskoho*. Vyp. 7: *Muzykoznavstvo z XX u XXI stolittia*. Pp. 46–56. [in Ukrainian].
10. Stoyanov P. (1985). *Vzaimodeystviye muzykalnykh form* [Interaction of musical forms]: monograph / [per. s bolg. K. N. Ivanova]. Moskva: Muzyka. 270 s. [in Russian].
11. Chekan Y. (1991). *Pro dva pryntsypy orhanizatsiyi obrazu svitu (na prykladakh ukrayinskoyi muzyky 1970–80-kh rokiv)* [On two principles of organization of the world image (on the examples of the 1970–1980s Ukrainian music)]. *Ukrayinske muzykoznavstvo*. 1991. Vyp. 26. Pp. 94–102. [in Ukrainian].
12. Shulha L. (2000). *Deyaki aspekty katehoriyi dramaturhiyi v suchasnomu muzykoznavstvi* [Some aspects of the category of drama in the modern musicology]. *Syntagmation* (na poshanu doktora mystetstvoznavstva Stefaniyi Pavlyshyn). Lviv. Pp. 100–118. [in Ukrainian].
13. Yarko M. (2009). *Ukrainska kamerna kantata: invariant zhanrovoyi formy* [Ukrainian chamber cantata: invariant of genre form:]: *monohrafiia*. Drohobych: RVV DDPU im. I. Franka. 90 s. [in Ukrainian].
14. Yarko M. (2009). *Ukrainska fortepianna sonata* [Ukrainian piano sonata]: *naukovo-populiarne vydannia*. Drohobych: RVV DDPU im. I. Franka. 90 s. [in Ukrainian].