

ПАСТОРАЛЬ ТА ПРИНЦИПИ ЇЇ СТИЛІЗАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ)

Хуан Лей. Пастораль та принципи її стилізації (на матеріалі вокальної музики)

Досліджено пастораль, уперше за допомогою інтерпретативно-когнітивного підходу, що зумовлено викликами сучасної виконавської практики. Висловлено припущення, згідно з яким виконавець пасторальних творів є відповідальним за їх жанрову та стильову «чистоту», а сама композиторська інтерпретація жанрового інваріанта пасторалі забезпечує її актуальність протягом тисячоліть. Означено паралель європейської пасторалі з філософським світоспогляданням давньокитайської поезії в дзеркалі картини світу людини пасторальної. Висновано щодо принципів стилізації пасторалі як метасистеми в контексті європейської традиції: наявність жанрового інваріанта зі своїм сталим, психологічним механізмом слухачького сприйняття; історична дистанція від прообразу, оригіналу (антична поезія, барокова опера); творчий синтез не однієї, а багатьох традицій художнього буття жанру та ознак його національно-музичної атрибуції. Додатковою умовою стилізації пасторалі у вокальній музиці слугують поетичний текст і символізація музичної мови.

Ключові слова: пастораль, семантичний інваріант жанру, стилізація, композиторська інтерпретація, пасторальний комплекс, хронотоп, пасторальна картина світу.

Huang Lei. Pastoral and the principles of its stylization (based on the material of vocal music)

The purpose of this paper is to reveal the role of stylization as a style-forming principle in the evolution of the pastoral genre based on textbook chamber-vocal compositions (arias by W. A. Mozart), as well as little-known ones.

The methodology. The proposed research differs from other studies, which are close in the topic (T. Livanova, A. Korobova, A. Taylor and others), by an interpretative-cognitive approach dictated by the challenges of modern performing practice. A comparative analysis of pastoral semantics in European and Chinese poetics was also used.

The results. On the basis of vocal miniatures created in the XX century (S. Vasylenko "Pastoral" op. 45, No. 5 and A. Rudianskyi "Lotus" and "The Flute on the Water" from the cycle "The Lake of White Lotus" (2001), a parallel of the European

pastorals and ancient Chinese poetry from the point of view of a pastoral person in different pictures of the world has been drawn. The onto-sonological foundation of the pastoral is made up of a human voice accompanied by a shepherd's pipe, landscape sound painting (the singing of birds, the murmur of a brook), and the vastness of natural landscapes (plain air). The author develops the conceptual apparatus of the theory of the pastoral to reveal the richness of various composing interpretations of the genre, its dynamics: "semantics of the pastoral", "ontology of the pastoral image", "pastoral person", "pastoral picture of the world".

The topicality of the interpretative-comparative analysis is the conclusion about the necessary principles of stylization of the pastoral: the presence of a genre invariant with its own stable, psychological mechanism of recognition by listeners; historical distancing from the prototype (ancient poetry, baroque opera); creative synthesis of many traditions of the artistic existence of the genre and the signs of its national musical attribution. Poetic text and symbolization of the musical language are also the mechanisms of stylization of the pastoral in vocal music. Musical and poetic symbols, created by the author's intuition, form a new life for the pastoral in the creative work of the XX century composers. If the composer's interpretation of the genre invariant of the pastoral has ensured its viability for millennia, then the performer of pastoral compositions is responsible for their genre and style "purity". The performers must master the technique of recreating the sound-like world of a pastoral person.

The practical significance of the topic is confirmed by the fact of the actualization of the pastoral in the performance of the XXI century, due to the systematic inclusion of its samples into the concert repertoire of vocalists (including those from the People's Republic of China), which requires appropriate historical and theoretical knowledge when modelling the behaviour of a pastoral person in the modern cultural situation.

Keywords: pastoral, semantic invariant of the genre, stylization, composer's interpretation, pastoral complex, chronotope, pastoral picture of the world.

Актуальність теми. У сучасній концертній практиці жанр пасторалі часто репрезентує вокальна мініатюра (старовинна арія, пісня, дуєт),

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

у камерному просторі якої набуває втілення вічна тема європейського мистецтва — «людина і природа». Пастораль, будучи генетично пов'язаною з пасторальною поезією (від Овідія з його «Метаморфозами» та вергілієвих «Георгік» до Г. Сковороди з його «Садом божественних пісень»¹), у сучасних композиціях, як правило, зберігає у своєму етимоні музичний «ген» (пісня пастуха і тембр дерев'яного духового інструмента — флейта, сопілка, які разом становлять жанрово-семантичний «код» сільського пленеру). Таким чином «пастораль» можна вважати певним архетипом культури.

Додатковою мотивацією актуалізації пасторалі на сучасному етапі наукової та виконавсько-співочої практики є концептуальна спорідненість західної і східної філософії в опозиції «людина та природа». Світобачення людини пасторальної в контексті вокально-сценічного мистецтва Нового часу відображає один з «архетипів» самосвідомості європейської культури, перетинаючись зі східною (зокрема китайською) культурою в її класичних зразках, що дозволяє суб'єктові — інтерпретаторові пасторальних творів — відтворювати пасторальний світогляд через показ гармонії людської душі і навколишнього світу, розчинивши своє я у Всесвіті. Звідси — актуалізація проблем вивчення пасторалі для виконавців творів західноєвропейської класики у світлі загальнолюдських законів духовного реалізму, без помилкових поглядів на пастораль як архаїчне явище, що трапляються в сучасній педагогічній практиці. Якщо виконавець пасторальних творів є відповідальним за їх жанрову та стильову «чистоту», то саме композиторська інтерпретація жанрового інваріанта пасторалі забезпечила її актуальність протягом тисячоліть.

Мета статті — виявити роль стилізації як стилеутворюючого принципу в еволюції жанру пасторалі (на прикладі як хрестоматійних прикладів камерно-вокальних творів XIII–XIX ст., так і маловідомих, створених у XX ст.).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Генеза пасторалі пов'язана з музикуванням автентичних пастухів («*carmen pastorale*», за Вергілієм, який йшов від «*bucolica ode*» Феокрита). Різдва пастораль полюбили «італійські пастухи» (*pifferari*), які грали на шаумі (*piffero*)

та волинці (*zampogna*) на свято Різдва в містах <...>» (Chew). У релігійному сенсі «пастораль» співвідносилась з «повчанням пастора (Пастух=Христос)», що в контексті проблематики статті є відсиланням не стільки до теорії жанру (оскільки історія пасторалі від античності до Нового часу робить її ширшою за всі ознаки жанру або стилю), скільки до сенсу «втрачений Едем». Однак з часом ставлення та розуміння пасторалі змінювались, що відобразилося в реакцентуванні її суттєвих ознак.

Ґрунтовні огляди наукових джерел, присвячені пасторалі як міжкультурному феномену, можна віднайти в авторитетних виданнях. Зокрема, такий огляд здійснено в «*Grove Music Online*» (Chew and Jander, 2001). Одним із новітніх досліджень пасторалі в музикознавчому дискурсі є колективна стаття «Пастораль в інструментальній і вокальній музиці XVIII–XXI століть: жанровий інваріант та виконавська специфіка» (Shapovalova, Chernyavska, Govorukhina, Nikolaievskaya, 2021). Автори, розробляючи власний підхід до структурно-семантичного інваріанта пасторалі в різних жанрово-стильових контекстах її музичного буття в сучасному світі, указують на дискусійне коло питань. Так, виокремлені імена дослідників В. Loughrey (Loughrey, 1984), Р. Alpers (Alpers, 1986) та G. J. Lavis стосовно поезії та літератури (Lavis, 2014), які актуалізують визначення пасторалі як модного напрямку. Над модусом пасторалі розмірковували Р. Kane (Kane, 2004), який наполягає на міжжанровій її природі; А. Коробова, котра запропонувала своє визначення модусу пасторалі: «спосіб існування жанру в його музичних різновидах, у яких кристалізується суто музичний образ пасторального жанру» (Коробова, 2011, 205). Отже, учені погоджуються, що пастораль є універсальною системою (метажанром), який об'єднав багато історичних, філософських, позамузичних та музичних ознак і становить сутність Людини Пасторальної (через онтологічний зв'язок людини з природою).

Важливим інструментом когнітивного аналізу є трактування пасторалі у світлі теорії музичного символу. У новітній колективній монографії автори розділу з показовою для сучасного стану української музикології назвою

¹ У духовних піснях Г. Сковороди знаходимо чимало прикладів стилізації (на кшталт наслідування Горація, біблійних текстів тощо). За словами видатного дослідника української літератури Л. Ушкалова, «...піснь 13-а “Ах поля, поля зелені” — це картина вільного спокійного життя в царині розкішної природи. У пісні 18-ій “Ой ти, птичко жовтобока...”» Г. Сковорода за допомогою «усталених образів буколічної поезії (квітучі поля, чисті струмки, пташиний спів, пастух, вівці, сопілка) вказує на ідеал сільської ідилії та спокій мудрої людини» (Ушкалов, 2016, с. 16).

«Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз» зазначають, що «... запозичити узагальнення властивостей символу можна саме в Й. В. Гете: символ виявляє себе як тип, зразок, приклад; він нетразитивний і зорієнтований на сприйняття / розуміння; нарешті, він існує заради себе самого (звідси його лаконічність, щільність, стислість)... Поета цікавив процес виробництва і сприйняття символів, згідно з усіма вимогами і традиціями романтизму, в якому мистецтво мислиться виразником того, що не можна висловити ніяким іншим способом, того, що вислизає з мовної сутності вираження: “естетичної ідеї” (І. Кант), “гаємничої речі” (Ф. Вагенродер), “божественного, чисто духовного”» (Ф. Шлегель)» (Ніколаєвська, Шаповалова, 2021, с. 128).

Методи дослідження. Узагальнення матеріалу щодо екзистенції пасторалі в сучасній виконавській практиці здійснюється за допомогою історичного і порівняльно-інтерпретаційного підходів. Під час вивчення музичних творів з жанровим ім'ям «пастораль» використовується порівняльний метод, необхідний для вироблення жанрового інваріанта. Для обґрунтування ролі принципу стилізації в процесі жанрової еволюції пасторальної традиції задіяний *стильовий метод*, що розкриває взаємозумовленість історичного, національного та індивідуально-композиторського стилів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Пастораль зародилася як художня традиція західноєвропейської культури в синкретисі театру, поезії, музики, танцю. Тривалий шлях розвитку й численні «переродження» в епохах і національних контекстах сприяли появі різних наукових трактувань пасторалі. Зокрема, у музичному мистецтві вона сформувала доволі розгалужене «генеалогічне древо»: музика театральна (опера, балет), камерна (вокальна та інструментальна) і церковна (різдвяна, пасторська). Водночас зберігалась жанрово-семантична специфіка, що виявлялася через *поетичне моделювання ідеального світу і людини*. Сучасній людині складно навіть уявити цей ідеал гармонії людини і навколишнього світу. Над нами тяжіє романтичний ореол героя (Прометей, Фауста), що перебуває в постійному конфлікті з навколишнім світом. Хоча вже у творчості романтиків пастораль стає «втраченим раєм» (за О. Сакало), оскільки в їхній музиці почав домінувати антропологізм; «внутрішня, біблійна людина» поступилася місцем психологічним станам, далеким від радості і Божественного світла, що за традицією панують у пасторалі.

Пасторальна картина світу, набувши гармонічного зв'язку з об'єктивною реальністю неба та землі, на певному етапі розвитку музики піддається «корозії» суб'єктивними енергіями людського серця, драматизації, що порушує спокій, шляхетний стан душі, зазнає затьмарень романтичної самосвідомості іронією, раціональним інтелектуалізмом ХХ ст. Може саме тут слід шукати коріння явища повернення інтересу людини ХХІ ст. до людини пасторальної, що уособлює чистоту життя і радість як мудрість, без ностальгії за втраченими ілюзіями?

Християнський погляд на походження пасторалі інакшим чином висвітлює її роль в історії культури — з позиції первинності Бога-творця світу та людини як образу та подоби. Краса і світло музично-поетичної пасторалі є відсвіт Раю на землі, про що знали автори перших опер, які були, по суті, пасторальними (на що вказують усі історики музики).

Пастушача інструментальна традиція сформувала відповідний хронотоп (співвідношення місцеперебування людини пасторальної та часу), пов'язаний з характерним комплексом засобів музичної виразності, у який входить, передусім:

- танцювальний ритм (у розмірі 3/8 або 6/8);
- паралельний рух голосів (втори в терцію або сексту) на тлі витриманого («волинкового») баса;
- пісенна мелодика узагальненого типу з симетричним синтаксисом;
- темброва характерність (флейта) як атрибутика сільського життя;
- звуконаслідування прийомів гри на духових та ударних інструментах (флейта, волинка, тамбурин) для творення плернерного простору.

Світоглядну поетику пасторалі становить ідеалізація природи і наслідування їй. Контрапунктом до неї слугує любовна тематика в широкому семантичному діапазоні: від аристократичної «гри в пастушків» в опері-сетія до демократизації образів протонародного життя (сільський сюжет з показом селян як носіїв високого морального кодексу) в італійській опері-buffa. Класичними прикладами слугують арієта Дж. Паїзієлло «*Nel cor piú non mi sento*» і австро-німецький зінгшпіль.

Зазначимо, що В. А. Моцарт був першим, хто у своїй оперній творчості здійснив «модуляцію» пасторалі в демократичну сторону і створив її лірико-пісенний, народно-жанровий різновид, відповідно до законів жанру зінгшпіля (приклад вказує Є. Чигарьова: дуети Паміні і

Папагено №7 з «Чарівної флейти» і Блондхен та Осміна №9 з опери «Викрадення із сералю»). Фактично, наданий музикознавицею семантичний комплекс співпадає із зазначеним нами вище: «... простота мелодичного та ритмічного малюнку, розмір 6/8, переважання каденційних зворотів, періодична структура, близькість до пісенно-танцювального жанрового прототипу» (Чигарьова, 2001, с. 226). До цього ідеалу буття, сокровенності серця (у моцартівському розумінні) належить і дует Мазетто і Церліни (там само).

Пасторальний спосіб світогляду припускав втілення життя людини на пленері в гармонії божественного (природа) і людського (культура, мистецтво). І в цьому сенсі він становив етичний закон пасторальної опери. Однак уже молодий В. А. Моцарт відчув скуту умовність сформованих стереотипів жанру, хоча і віддав данину пасторальній традиції у своєму ранньому опусі «Бастьєн і Бастьєна», написаному у 12 років у дусі зінгшпіля. Цікаво, що В. А. Моцарт базувався в цьому разі на принципі стилізації, маючи як зразок (модель) оперу Ж.-Ж. Руссо «Сільський чаклун» (про що зазначено в партитурі видавцем). Усі типові рівні жанрового першоджерела (сюжет, композиція, музично-стилістичний комплекс виразності) наявні у творі майбутнього реформатора опери. Причому в німецькому перекладі текст припускав пародію на французького автора. Однак музика юного автора цілком відповідала духу руссоїстичної філософії («назад до природи»). Вона сповнена свіжості і безпосередності почуття, хоча це не врятувало оперу від ходульних художніх рішень і зрештою — від забуття, оскільки історичний час жанру уже минув і він втратив актуальність; змінилися соціокультурні обставини, що детермінують розвиток музичних смаків публіки, та й естетичні вимоги самого В. А. Моцарта до театру і його завдань. Так, індивідуальний моцартівський стиль не впізнається в «загальних місцях» арії Бастьєна з зінгшпіля «Бастьєн і Бастьєна»: панує жанровий стиль пасторалі, що простежується в її менуетній ході, світлій тональності (Ля мажор), імітації сільської волинка (у басовому супроводі теми середнього розділу); в оспівуванні кадансових зворотів у мелодії (основного тону та домінанти). І все ж таки, узагальнюючи пошук наявності пасторалі в оперній та інструментальній творчості видатного композитора, ми відзначаємо дію пасторальності в його стильовій системі. Яким чином? Через жанровість — «інтонаційну проекцію жанру» (за визначенням

Л. Шаповалової), дію стійкого семантичного комплексу, закріпленого за пасторальною картиною світу.

Онто-сонологічні підвалини пасторалі становлять людський голос і пастушу сопілку, пейзажний звукопис (спів птахів, дзюрчання струмка), просторові образи природи (пленер). Усі учасники дійства перебувають у повній гармонії, благому покої та умиротворенні. На думку J. Норес, в ідеалізованому звуковому пейзажі пасторалі «важливі не стільки звуки пісні музи, сопілки пастуха, пісні солов'я, відлуння печери або дзюрчання струмків самі по собі, скільки їх сукупне буття, середовище, у якому пастораль набуває оригінального самовираження» (Норес, 2017). До музичних джерел інтонаційної лексики пасторалі належать темброобрази музичних інструментів і сюжетно-ситуативні знаки «сцен музикування», що мігрують із твору у твір; до позамузичних — інтонації пластичного походження; сюжетно-ситуативні знаки театральної природи; орнаментально-звукові структури (для імітації навколишнього середовища). Як приклад назвемо мініатюру французького композитора Ж.-Б. Векерлена «Тамбурина», широко затребувану в концертному репертуарі вокалістів: витончена пісенно-танцювальна композиція у двочастинній формі (AB); любовний сюжет про страждання пастушка; органний пункт на тоніці в басу (імітація ударів тамбурина); нехитра мелодика в обсязі терції і чистої квінти з постійними повтореннями — замріяний світ світлої ідилії.

Пасторальний комплекс виявився напрочуд стійким, пройшовши через століття: від синкретичної античної еклоги до пастурелі трубадурів, через театральну-драматичну гілку пасторалі Ренесансу (XIV–XVI ст.), продовживши своє буття в музично-театральній, камерно-вокальній та балетній музиці Нового часу, актуалізуючись у Пасторальній симфонії Л. ван Бетховена, і далі, через трансформацію «людини пасторальної» в «людину душевну» в мистецтві музичного романтизму, здобув «нове дихання» в динаміці мовно-стилістичних перетворень модерну (І. Стравінський, «Пастораль», Interludium № 2 з фортепіанного циклу «Ludus tonalis» П. Гіндеміта з ремаркою «Pastorale» (1942), «Пастораль» А. Г. Шнітке з «Сюїти в старовинному стилі» (1972) тощо).

З усього різноманіття жанрово-стилістичних моделей пасторалі, що належать історії музичної творчості Новітнього часу, найбільш затребуваною виявилася галантна пастораль епохи бароко, що пояснюється «тією тягою, яку відчуває

сьогоднішня культура <...> до “образу світу” епохи бароко і його атрибутики» (Коробова, 2011, с. 208). Однак є й інші першообрази для митців, котрі рефлексують за пасторальним світоспогляданням. Відомо, що перші зразки пасторалі виникли в античну добу; звідси лінія спадкоємності і впливів «золотої доби» з мистецтвом «срібної доби» на початку ХХ ст. в Росії. На той час вже відомий інтерес до антики у Франції (фортепіанна творчість К. Дебюссі).

Ностальгічним відлунням галантного стилю пасторалі сприймається досвід С. Василенка у сфері камерно-вокальної лірики — «Пастораль» тв. 45, № 6. Звернення композитора до подібної теми пояснюється його захопленнями поезією «срібного віку». Поетичний текст С. Соловйова, що містить ключові слова любовної пісні і її атрибутику, звучить у природі пасторального еросу («пастушка чекає на пастушка»; «соловей віддається солодким трелям», «весняний цвіт листя», «струмок тихоструйної і прозорої води»; «Ерот точить золоті стріли»), диктуючи композиторові усталений у «мовній картині жанру» семантичний набір елементів музичного звукопису (трелі солов'я, гра води — гамоподібні пасажі у високому регістрі).

Характерний вибір тональності — райський A-dur, що асоціюється з яскравою зеленню саду або галявини. Домінантовий тон e2 (в октавному подвоєнні e1), немов дзвінка струна, утримує на собі нехитру мелодію: її початок базується на звуках тонічного квартсекстакорду (Т 6/4) — типового звороту, що міститься в багатьох відомих пасторалях. Ритміка вокальної мелодики традиційно танцювальна, стилізована «під мюзет». Варіантний розвиток містить низхідну секвенцію; відсутні повторність кадансів і квадратність синтаксису (2 + 3 + 2 + 3); втім є ускладнення ладо-гармонічної мови (відхилення в тональність III ступеня і паралельного мінору).

Друге проведення теми в експозиції присвячується образу пастушки і струмка; а третє — новий варіант теми в новій тональності E-dur з відхиленням у gis-moll (2+3), що підкреслює піднесений емоційний тонус. Кульмінація експозиції простої тричастинної форми (А А1 А2) полягає у виході за межі тонічного квартсекстакорду: нетиповий висхідний секундовий хід від пониженого VI ступеня до його підвищення в складі домінантового нонакорду (D9) з зупинкою на ферматі — знак подиву перед чарівною красою цвітіння природи.

Отже, у тематизмі вокальної партії спостерігається вільне варіювання початкової мелоформули з подальшим проростанням усе нових

поспівок, залучених до моделювання поетичних образів. Удавана простота завдяки варіантній техніці «кружляння» навколо нестійкого п'ятого ступеня обертається ускладненням орнаменту стриманої й водночас граційної мелодії.

Середній розділ контрастує з основною експозицією образно, тонально і тематично (стрибок на квінту вгору з низхідним оспівуванням гармонічного мінору). Вокальна мелодія (В) звучить у тональності III ступеня (cis-moll) на тлі бурдонного басу. Герой пасторалі сумує: «Ах, я гасну кожен день...». Це — образ Тіні (за К. Юнгом), не властивий духу галантної пасторалі та, радше, свідчення її буття в пізніший час — «сутінкової» аури романтичного світовідчуття. Елегійний образ змінюється варіантом теми А2 зі зміненим супроводом (бурдон на тонічній квінті — данина танцювальній пасторалі-rustica), утворюючи розвиваючий етап драматургії. У репризі складної тричастинної форми герой відновлює душевну рівновагу на тлі краси природи. Такою є семантика пасторального твору С. Василенка.

Вокальний цикл О. Рудянського «Озеро білих лотосів» (2001) на поезію Бо Цзюй І є одним з оригінальних зразків втілення китайської поезії в новітній українській музиці. Жанрово-стилістичні паралелі цієї музики з пасторальною сферою очевидні й не викликають сумніву, але не завдяки стилізації як принципу художнього мислення, а завдяки символізації елементів музичної мови. Буття звука в музичній культурі Китаю вказує на природоцентристський тип світоспоглядання, коли домінують завдання звукообразної організації *художнього простору, що звучить*. Його параметри: *тон* як першоелемент, у який слід вслуховуватися протягом процесу вибудови «мікро- та макросвіту»; узгодження тонів, які відрізняються від мотивно-синтаксичних і темброво-артикуляційних характеристик вокального звучання; параметри фактури й композиційної форми як «плерного тексту» в його сонорності, «атмосферності»; тяжіння до політембровості. Сукупність названих параметрів означає усталене трактування атрибутики пасторалі як символічного світу пантеїстичної людини. Отже, до стилізації додається принцип символізації елементів музичної мови, що діють за моделюванням поетичного слова-логосу.

Наведемо короткий аналіз двох мініатюр О. Рудянського, з метою виявити наявність пасторальної теми в поетичній системі вокального циклу «Озеро білих лотосів». Романс «Лотоса» є експозицією циклу, де в партії фортепіано

відразу ж озвучений образ інструмента (знак пасторалі!): звучить лютня (китайська «піпа»), характерна для національної традиції Китаю і нині. Лад інструмента (а — d — e — a) зумовлює ладо-гармонічний супровід вокальної партії: рух по квартам, зчепленим з великою секундою. Лаконізм викладу є типовим для музичних образів поезії Бо Цзюй І, з їх багатою символікою, пов'язаною з природним середовищем китайців, культурою і віруваннями (лотос, лютня, озеро, флейта, храм).

Розвиваючий розділ романсу руйнує архаїчний образ експозиції, відрізняючись появою квінтової інтонації в мелодії і великого септакорду в інструментальному супроводі. Мелодичний розспів на дрібних тривалостях надає східного колориту завдяки мелізматичі, контури якої у варіантному вигляді дублює фортепіано. Експресія тріольного ритму звертає на себе увагу спочатку в кадансі першого рядка, потім у розвиваючому розділі (на слова «*почуття тисняться в мені*»), і, нарешті, у репризі, з'єднуючись з мелізматичним зворотом на тоні «а». Так відображено ефект дзеркала: об'єктивно-звучний світ доповнює суб'єктивний світ людини («вітер вдарить по струнах»), узгоджуючись із ним у загальну гармонію.

Динамічна реприза — смислова точка музичного розвитку пасторалі, де образ лютні символізує красу Божого світу. Заключний тон вокальної партії виявляється найвищим у мелодії (e²). Мелос репризи виявляє синтез усіх попередніх інтонацій: квінти, що відкриває другий розділ; тріольний ритм, мелізматичу. На завершення звучать пентатонні мотиви (d — h — a — h), повертаючи початковий образ квітки, яка розпустилася у всій красі, від чого душа героя співає.

«Флейта на річці» — ще одна пастораль, створена як розгорнутий діалог фортепіано і голоси (краще, якщо цю партію виконає флейта, зазначає автор). Основними концептами вокально-поетичного тексту цієї композиції є поет-блукач, котрий страждає від розлуки з батьківщиною, та його супутник — флейта як голос природи (в європейській традиції), аналог пастушої сопілки (українська версія¹). Риторичне запитання: «як же жити тому, хто в печаль занурений? Хто сну довгої вночі не знає?» (переклад Л. Ейдліна) розкриває філософське кредо — тему самотності. Відмінність від аналогічної тематики камерно-вокальної лірики

романтичної традиції XIX ст. (пісні Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса) полягає у світогляді: якщо герой Бо Цзю І приймає свою долю смиренно, без нарікань, об'єктивуєчись у світ як його частка, то романтики підсилюють трагізм ситуації внутрішнім протестом, конфліктом, аж до відходу з життя (шубертівський мельник).

Неабиякою є роль імпровізації, з варіантною основою мелосу в партії вокаліста і інструменталіста. Початкова мелоформула в партії *santo* (зерно з розгортанням; 6–7 тт.) при кожному повторенні розширюється і доповнюється варіантами. Причому тональна основа мелосу (до мінор) «руйнується» хроматичними будовами в партії флейти, які «живуть» наче в іншому часовому вимірі (архаїчному) як стилізація давньої культури.

Лаконічна експозиція складається з інструментального вступу (5 тактів) і мело-формули в партії вокалу (тт. 6–8) питального спрямування («*хто це там на спокійній річці вночі грає на флейті?*»). Відповіддю слугує зміст середнього розділу, межі якого досить рухливі. Після завершення експозиції вокальної партії інструментальна імпровізація продовжує сумну розповідь, і слухач не знає, що буде далі. Звертає на себе увагу звукообразальний прийом — подих вітру, арфоподібний пасаж у партії фортепіано (на межі розвиваючого і заключного розділів форми): це — ремінісценція з «Лютні», герой якої запитував: «*навіщо себе мучити, якщо вітер сам зачепить струни, і вони зазвучать*».

Заключний розділ — кульмінаційний — відображає стан душі героя («сивина» як символ горя). Складно його назвати репризою, хоча слух впізнає мелодійні контури експозиції, що розвиваються паралельно: у партії вокалу — тон g₂ і заключний c₂; а у фортепіано — b₁. Відзначимо, що в репризі фортепіано приходиться до того ж тону, що і вокал — тон g₂ і заключний c₂; а у фортепіано — b₁. У репризі, відзначимо, фортепіано приходиться до того ж тонального центру, що і вокал — до мінор. Однак після завершення вокальної партії інструментальний голос знову повертається у висхідне інтонаційне поле, про що свідчать перехід у хроматичний стрій і завершення на малій терції ges₁-es₁, яка далека від початкової тональності.

Узагальнимо рівні музичної символізації пасторалі у вокальних мініатюрах О. Рудянського з циклу «Озеро білих лотосів»:

¹ Порівняймо початкову тему з ораторії І. Карабиця «Сад божественних пісень», де тенор втілює образ поета-блукача (рефлексія самого Г. Сковороди, у якого композитор відшукав свій ідеал людини-творця), а флейта традиційно асоціюється з сопілкою, на якій грав мандрівний філософ. Текстом слугує 13-а пісня «Ах поля, поля зелені». Тому і в цьому творі пастораль концептуально наявна як така, що репрезентує культурний архетип раю на землі.

- темброва характерність (звукоімітація китайських народних інструментів за допомогою регістрово-фактурних можливостей фортепіано);
- лаконізм музичного висловлювання, концентрація на внутрішніх станах самосвідомості (східна статика — духовне споглядання);
- мело-формули (секунди, терції, кварта, квінта, септима) як «атоми» інтонаційного буття, наявність психоматичних «жестів» у пасторальній картині світу.

Серед інших ознак музичної стилістики Сходу — пентатоніка, поєднана з хроматикою (розширеною тональністю); орієнталізм — мелізматики, метроритмічна свобода, quasi-імпровізаційність (нерегулярність ритміки, агогіка). Так в одній інтонаційно-стильовій системі О. Рудянський органічно поєднав різні традиції відтворення пасторальності мовою музичної символіки: з одного боку, — природа і звуковий світ стародавньої прекрасної країни; з іншого — авторські семантичні знаки (з дисонантними новаціями вокального та інструментального звукодобування), що увиразнюють досвід європейської людини ХХ ст.

Висновки. Констатуємо, що в музичному мистецтві пастораль існує до нашого часу, що дозволяє під час її вивчення базуватись не лише на історичному підході, але і на когнітивній моделі пізнання духовної реальності музичного твору. На основі їх інтеграції сучасний виконавець пізнає еволюцію жанру в усій національно-стильовій множинності. Тим самим вирішується проблема адекватності виконавського прочитання пасторалі як однієї з найпоширеніших жанрових моделей мистецтва минулих століть Західної Європи. Якщо порівняти композиторську інтерпретацію музичної пасторалі, її жанровий інваріант у «стильовому зрізі» — від епохального стилю (бароко, французький класицизм, галантний стиль рококо) — до системи індивідуально-композиторського стилю в практиці ХХ ст. — можна помітити загальний механізм її впізнаваності. Цим механізмом є *свідома установка композитора на стилізацію*, здійснювану завдяки спадкоємності семантичного комплексу, його відтворення в нових версіях і контекстах на основі моделювання власного «бачення жанру» і вже відомого, сталого в культурній пам'яті («чужого») когнітивного досвіду. Сам твір композитором мислиться як особлива модель слухачького сприйняття. Звідси твір може розглядатися, згідно з твердженням одного з видатних адептів психології мистецтва,

«у значенні художньо об'єктивованої естетичної реакції» (Выготский, 1968, с. 40–41).

У всіх трьох прикладах (твори Моцарта-початківця, майбутнього класика і майстрів композиторської школи ХХ ст.) первинною мотивацією до написання пасторальної музики стає стилізація «чужого», історично більш раннього джерела (їх накопичення в різних національно-композиторських школах утворює архетип). Традицію стилізації пасторалі в театральній сфері (на всіх рівнях — від світогляду до композиційно-мовних засобів) заклав В. А. Моцарт, означивши шлях до подолання умовних рамок цієї жанрової моделі як ідеального буття людини, наближення її до більшої художньої правди, поглиблення психологічної глибини образу людини нової формації (душевної), аж до створення «авторських семантичних фігур» (за спостереженням Є. Чигарьової (2001, с. 196)). У цьому сенсі пасторальна традиція у ХХ ст. актуальна для композиторів, особливо у сфері камерно-вокальної лірики, і набирає чинності через досвід композиторської інтерпретації того чи іншого історичного канону жанру, з урахуванням національної характерності музичного хронотопу (у нашому випадку, це були версії австрійської, російської та китайської стилізації пасторального стилю світовідчуття).

Вокальний твір С. Василенка «Пастораль» привернув увагу послідовним використанням принципу стилізації галантного стилю як однієї з усталених у західноєвропейській музиці традицій цього жанру. Її наявність очевидна на всіх рівнях жанрового інваріанта:

- сюжет і поетичні символи «пастушої» любовної пісні;
- наявність пісенно-танцювальної мелодики формульного типу, з характерним варіантним «кружлянням» навколо звуків тонічного квартсекстакорду або доміанти (задіюючи інтервал великої нони як «тихої кульмінації»);
- звуконаслідувальні прийоми у сфері тембру, регістру і фактури;
- опора на темброве наслідування сільського колориту через образ народного інструментарію (волинкового басу).

Водночас стилізація не є самоціллю для вдумливого художника. Попри ускладнення окремих елементів стилістичного інваріанта, «аура» пасторалі наявна в музиці С. Василенка як поетична ідея, мрія, гра в душі поетики митців срібної доби. У драматургії твору, при всій стрункості композиції, відбувається семантична модуляція від галантного танцю (гавот) до

пейзажу і любовної рефлексії. У середньому розділі наявне елегантне затьмарення світлої радості, проте в репризі торжествує ода любові до краси Божого світу. Отже, підтверджується теза про полісемантичність пасторалі, а також роль світоглядних констант пантеїстичної картини світу, у якій у завуальованій формі оживають образи різних культурних рецепцій — античної буколіки, біблійного раю, романтичного сум'яття почуттів.

Контрапунктом до загальних принципів стилізації пасторалі у вокальній музиці слугує поетичний текст та зумовлена ним символізація музичної мови. Художня вартісність пасторальних творів, у яких відбувається «зустріч» європейської та китайської самосвідомості культури (йдеться про зразок творчості О. Рудянського), дозволяє стверджувати, що духовно-етичні доміанти старовинної пасторалі наближаються до скрижалів філософії Сходу, світогляд людини пасторального в контексті вокального мистецтва відображає один з «архетипів» самосвідомості не тільки європейської, але і східної (зокрема китайської) культур. Звернення до вокальних мініатюр О. Рудянського «спровокувало» перевірку можливостей принципу стилізації давньокитайської поезії як об'єкта, який належить до «логічно непрозорих» явищ культури. Слухач не знайомий ані з мовою, ані з конкретними реаліями далекої країни. Однак музика здатна відтворювати незнайомий художній світ дивовижним чином — завдяки *символічності музичної мови, її конкретних елементів, що набувають загальноестетичної значущості* (інтервал, лад, ритмо-формула, тембр, фактурні прийоми інструментального викладу володіють у процесі «живого музикування» асоціативною силою передавання (сугестії) потенційного значення звукової символіки). Тому саме символи, що створює авторська інтуїція, становлять додатковий механізм стилізації у вокальній музиці. І виконавець має володіти цією технікою створення символічного світу музичної пасторалі, яка сама по собі є також символом вищого порядку (метажанр=модель світу).

Підсумком інтерпретативно-порівняльного аналізу є висновок про необхідні умови стилізації пасторалі як *метасистеми* у вокальній музиці європейської традиції:

- 1) історичне дистанціювання від прообразу, оригіналу;
- 2) наявність жанрового інваріанта зі своїм стійким семантичним комплексом і психологічним механізмом пізнаваності константних ознак твору його слухачами;

3) творчий синтез багатьох традицій художньої екзистенції жанру і ознак його національно-музичної атрибуції, зокрема регіональних (китайська, російська, українська). Їх аналіз становить перспективу подальшого вивчення пасторалі на шляхах її трансформації в сучасному світі.

Отже, виконавець пасторальних творів є відповідальним за їх жанрову та стильову «чистоту». Утім саме композиторська інтерпретація жанрового інваріанта пасторалі забезпечила її життєдайну силу.

Список посилань

- Alpers, P. (1986). *What is Pastoral?* University of Chicago Press.
- Chew, G., Jander O. (2001). *Pastoral [pastorale] (Fr It. pastorale; Ger. Hirtenstück, Hirtenspiel, Schäferspiel etc.)*. Printed from Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40091> <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040091>
- Hopes, J. (2017). The sounds of early eighteenth-century pastoral: Handel, Pope, Gay, and Hughes. *E-rea* [Online], 14.2 | 2017, Online since 15 June 2017, Retrieved October 13, 2020, from <https://journals.openedition.org/erea/5741?lang=en>
- Kane, P. (2004). “Woful Shepherds”: Anti-Pastoral in Australian Poetry. In *Imagining Australia: Literature and Culture in the New World*. Judith Ryan & Chris Wallace-Crabbe (Eds). Harvard University Committee on Australian Studies.
- Lavis, G. J. (2014). *Pastoral Modes in the Poetry and Prose Fiction of W. G. Sebald*. [Thesis of Doctor of Philosophy, English and Comparative Literature. Goldsmiths College, University of London].
- Loughrey, B. (1984). *The Pastoral Mode*. Palgrave Macmillan.
- Pastoral Music with John Dixon Hunt. Milestones of the Millennium*. (1999). <https://legacy.npr.org/programs/specials/milestones/990616.motm.pastoral.html>
- Shapovalova, L., Chernyavska M., Govorukhina N., Nikolaievska Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18-21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special Issue No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX, 136–140).
- Taylor A. (2015). Is there an Australian Pastoral Poetry? Is there an Australian Pastoral Poetry? *Le Simplegadi XIII (14)*. DOI: 10.17456/SIMPLE-6. https://www.researchgate.net/publication/307827907_Is_there_an_Australian_Pastoral_Poetry
- Выготский, Л. С. (1968). *Психология искусства*. 2-е изд. Искусство.
- Коробова, А. Г. (2011). «Современный человек»: что ему пастораль? что он пасторали? (О парадигме жанра в музыкальной культуре нашего времени).

Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты: Ежегодник, 11, 201–225.

- Ніколаєвська, Ю. В., Шаповалова, Л. В. (2021). Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Baltija Publishing. Pp. 126–143. doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7>
- Сковорода, Г. С. (2016). *Повна академічна збірка творів*. Л. Ушкалов (Ред.). 2-ге вид., стер. Видавець Савчук О.О.
- Чигарева, Е. И. (2001). *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: художественная индивидуальность. Семантика*. 2-е изд., стереотипное. Эдиториал УРСС.

References

- Alpers, P. (1986). *What is Pastoral?* University of Chicago Press. [In English].
- Chew, G., Jander O. (2001). *Pastoral [pastorale] (Fr It. pastorale; Ger. Hirtenstück, Hirtenspiel, Schäferspiel etc.)*. Printed from Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40091> <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040091> [In English].
- Chigareva, E. I. (2001). *Mozart's operas in the context of the culture of his time: artistic personality. Semantics*. 2nd edition, stereotyped. Editorial URSS. [In Russian].
- Hopes, J. (2017). The sounds of early eighteenth-century pastoral: Handel, Pope, Gay, and Hughes. *E-rea* [Online], 14.2 | 2017, Online since 15 June 2017, Retrieved October 13, 2020, from <https://journals.openedition.org/erea/5741?lang=en> [In English].
- Kane, P. (2004). "Woful Shepherds": Anti-Pastoral in Australian Poetry. In *Imagining Australia: Literature and Culture in the New World*. Judith Ryan & Chris Wallace-Crabbe (Eds). Harvard University Committee on Australian Studies. [In English].
- Korobova, A. G. (2011). "Modern man": what is pastoral to him? that he was pastoral? (About the paradigm of the genre in the musical culture of our time). *Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты: Ежегодник*, 11, 201–225. [In Russian].
- Lavis, G. J. (2014). *Pastoral Modes in the Poetry and Prose Fiction of W.G. Sebald*. [Thesis of Doctor of Philosophy, English and Comparative Literature. Goldsmiths College, University of London]. [In English].
- Loughrey, B. (1984). *The Pastoral Mode*. Palgrave Macmillan. [In English].
- Nikolaevska, Yu. V., Shapovalova, L. V. (2021). Symbol recognizability in music: interpretive analysis. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Baltic Publishing. Pp. 126–143. doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7> [In Ukrainian].

Pastoral Music with John Dixon Hunt. Milestones of the Millennium. (1999). <https://legacy.npr.org/programs/specials/milestones/990616.motm.pastoral.html> [In English].

- Shapovalova, L., Cherniavska M., Hovorukhina N., Nikolaievska Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18-21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special Issue No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX, 136–140). [In English].
- Skovoroda, G. S. (2016). *Complete academic collection of works*. L. Ushkalov (Ed.). 2nd ed. P. Publisher Savchuk O. O. [In Ukrainian].
- Taylor A. (2015). Is there an Australian Pastoral Poetry? Is there an Australian Pastoral Poetry? *Le Simplegadi XIII (14)*. DOI: 10.17456/SIMPLE-6. https://www.researchgate.net/publication/307827907_Is_there_an_Australian_Pastoral_Poetry [In English].
- Vygotskyi, L. S. (1968). *Psychology of art*. 2nd ed. Iskusstvo. [In Russian].

Надійшла до редколегії 01.06.2021