

- (“*Pamiatai pro zhyttia*”), *Statti i spohady pro Ivana Karabytsia* [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine, *Vivere Memento* (“Remember about the life”), articles and memories about Ivan Karabytz], vol. 31, Kyiv, pp. 97–100. (in Russian).
8. Skovoroda, Hryhorii (2007), *Sad bozhestvennykh pisen* [The Garden of the Devine Songs], ordering by V. Shevchuk, Kyiv, Shkola. (in Ukrainian).
  9. Tarkova, I. (2005), The tones structure of the Concert for the choir, soloists and the orchestra “The Garden of the Devine Songs” by I. Karabitz, *Muzychne mystetstvo, Zbirnyk naukovykh prats* [Music art, Collected of scientific works], vol. 5, Donetsk, pp. 104–113. (in Russian).
  10. Tarkova, I. (2003), About the Components and Harmony System of the Final Part of the Ivan Karabitz’s “Concert for the Choir, Soloists and the Orchestra”, lyrics by Gregory Scovoroda “The Garden of the Devine Songs”, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy, Vivere memento* (“*Pamiatai pro zhyttia*”), *Statti i spohady pro Ivana Karabytsia* [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine, *Vivere Memento* (“Remember about the life”), articles and memories about Ivan Karabytz], vol. 31, Kyiv, pp. 101–107. (in Russian).
  11. Tereschchenko, Alla. (2003), Ivan Karabitz’s Vocal and Symphonic Works in the Contents of the Genre Development in the Ukrainian Music of the 70-ties – 80-ties of the 20th century, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy, Vivere memento* (“*Pamiatai pro zhyttia*”), *Statti i spohady pro Ivana Karabytsia* [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine, *Vivere Memento* (“Remember about the life”), articles and memories about Ivan Karabytz], vol. 31, Kyiv, pp. 75–87. (in Ukrainian).
  12. Ushkalov, Leonid (2007). *Skovoroda ta inshi. Prychynky do istorii ukrainskoi literatury* [Skovoroda and others. Reasons to history of Ukrainian literature], Kyiv, Fakt. (in Ukrainian).

УДК 781.1: 929

Олена Верещагіна-Білявська

### ФУНКЦІОНУВАННЯ СТАРОВИННИХ ДУХОВНИХ ЖАНРІВ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ АЛЬФРЕДА ШНІТКЕ

*У статті досліджено специфіку функціонування на стильовому рівні старовинних жанрових моделей духовної музики в інструментальній творчості композитора. Особливості проникнення стилю старовинних духовних жанрів розглянуто на основі вивчення тематичного наповнення Першої симфонії, Фортепіанного квінтету і Третього скрипкового концерту А. Шнітке. В результаті комплексного аналізу інструментального циклу “Гімни” охарактеризовано специфіку роботи композитора з інтонаційним матеріалом старовинних духовних піснеспівів.*

**Ключові слова:** Альфред Шнітке, *Sanctus*, *Dies irae*, гімни, цитування, алюзія, техніка адаптації.

Елена Верещагина-Белявская

### ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ СТАРИННЫХ ДУХОВНЫХ ЖАНРОВ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

*В статье исследована специфика функционирования на стилевом уровне старинных жанровых моделей духовной музыки в инструментальном творчестве композитора. Особенности проникновения стиля старинных духовных жанров рассмотрены на основе изучения тематического наполнения Первой симфонии, Фортепианного квинтета и Третьего скрипичного концерта А. Шнитке. В результате комплексного анализа инструментального цикла “Гимны” охарактеризована специфика работы композитора с интонационным материалом старинных духовных песнопений.*

*Ключевые слова:* Альфред Шнитке, Sanctus, Dies irae, гимны, цитирование, аллюзия, техника адаптации.

Olena Vereshchahina-Biliavska

**FUNCTIONING OF ANCIENT SPIRITUAL GENRES  
IN ALFRED SCHNITTKE'S INSTRUMENTAL MUSIC**

*The article explores specificity of functioning ancient spiritual genre models on stylistic level in instrumental art of the composer. The peculiarities of style ancient spiritual genre penetration are shown on the base of studying the thematic filling of the First symphony, Piano quintet, the Third violin concert by A. Schnittke. Basing on the complex analyzing of instrumental cycle "Hymns" (Anthems) the author characterizes the specificity of composer's work with intonation material of ancient spiritual song singing.*

*Appealing to the traditions of XX century music often becomes one of the ways to comprehend current reality by composers. A. Schnittke's special attitude is observed in different genres of spiritual music. In the Second symphony the composer appeals to a genres model mass that is an esthetic guide in the awareness of the symphonic conception.*

*Choir Concerto on Grigor Narekatsy's verses combines the features of ancient Armenian mono performance, Protestant chorals and orthodox singing, that help to reveal the deep content of Middle Age monk's poetry. Requiem to F. Schiller's drama "Don Carlos" became the reason for composer's deep thoughts about the sense of human existence.*

*The traditions of spiritual music function on a genre style level in lots of instrumental works by A. Schnittke. The culminant part of the final in the First symphony by A. Schnittke is based on fourteen Gregorian tunes Sanctus which stop the pictures of apocalyptic catastrophe. The intonation sphere of the Fourth symphony appeals to the traditions of Jewish singing and the peculiarities of composing music by all Christian confessions that helps the composer to embody the ideas of oecumenicity. The usage of sequence Dies irae in Piano quintet helps to formulate imaginative content of these works.*

*Complex analyzing of "Hymns" allows to reveal the specificity of functioning the old genre models of spiritual music. The peculiarities of penetration into ancient spiritual genre style in "Hymns" occur on the level of genre style as a way of intonation. The melodic of ancient song singing in quotable and quasiquotable form influences the structure of the instrumental work giving it variant verses form which is typical for ancient vocal choral music.*

**Key words:** Alfred Schnittke, Sanctus, Dies irae, hymns, quotation, allusion, adaptation technique.

Музичне мистецтво другої половини ХХ століття значною мірою характеризується своєрідними "культурними переключками" (О. Соколов), у реалізації яких композитори відмовляються від стандартизованих технологій. Вдаючись до таких "культурних переключок", сучасні митці сприймають традицію і стимулом до оновлення, і способом висловити авторську позицію. Звернення до традиції, яка володіє глибиною історичної пам'яті, часто стає одним із способів естетичного осмислення сучасної дійсності. Майстром, у творчості якого традиція набула особливого значення, постає перед сучасниками Альфред Шнітке – митець, якому притаманне надзвичайно гостре відчуття Пам'яті, усвідомлення зв'язків між сьогоденням і багатовіковим культурним досвідом. По-особливому ставився композитор до різноманітних жанрів духовної музики, звернення до яких часто демонструє його світоглядні орієнтири та ідеали. У Другій симфонії митець звернувся до жанрової моделі меси, яка слугує естетичним орієнтиром в усвідомленні симфонічної концепції. Хоровий концерт на вірші Гр. Нарекаци поєднує риси старовинної вірменської монодії, протестантських хоралів і православного партесного співу, за допомогою яких розкрито глибокий зміст поезії середньовічного ченця. Реквієм до драми Ф. Шиллера "Дон Карлос" став для композитора приводом до глибоких роздумів про сутність людського існування.

У багатьох інструментальних творах А. Шнітке традиції духовної музики функціонують на рівні жанрового стилю. Кульмінаційний розділ фіналу Першої симфонії А. Шнітке спирається на чотирнадцять григоріанських мелодій Sanctus, що зупиняють картини апокаліптичної катастрофи. Інтонаційна сфера Четвертої симфонії звертається до традицій іудейського співу та особливостей музикування усіх християнських конфесій, за допомогою чого композитор втілює ідеї екуменізму. Використання секвенції Dies irae у Фортепіанному квінтеті та “Життєописах” допомагає сформулювати образний зміст цих творів.

Творчість А. Шнітке в різних ракурсах неодноразово ставала об'єктом наукових досліджень. Серед них варто виділити монографію В. Холопової та О. Чигарьової [8], одноосібну ґрунтовну працю В. Холопової [7], дисертацію О. Воблікової [3], дослідження О. Бараш і Т. Урбах [1], наукові розвідки В. Валькової [2], О. Івашкіна [5], С. Савенко [6]. Проте музика композитора ще довго привертатиме увагу науковців, адже її витончений інтелектуалізм, апеляція до різних історичних і конфесійних пластів культури, глибокий психологізм та щирість висловлювання, багата змістовність і складна концептуальність потребують свого осмислення на історичній відстані й зіставлення з культурними процесами ХХІ століття.

У зв'язку з тим, що апеляція до глибинних пластів культури в творчості композитора часто проявляється у вигляді реставрації старовинних жанрів або використання окремих їх складових, автор статті має на меті розкрити специфіку функціонування на стильовому рівні старовинних жанрових моделей духовної музики в інструментальній творчості композитора. Особливості проникнення стилю старовинних духовних жанрів виявляються на основі вивчення тематичного наповнення Першої симфонії, Фортепіанного квінкету і Третього скрипкового концерту А. Шнітке та комплексного аналізу його інструментального циклу “Гімни”.

Використання у власній музичній тканині елементів “чужого” стилю проявляється в інструментальних творах А. Шнітке за допомогою прийомів цитування й алюзії. Ці принципи роботи визначив сам композитор [9]. Так, прийом цитування можна спостерігати у Першій симфонії (григоріанські мелодії Sanctus), Фортепіанному квінтеті та “Життєописах” (середньовічна секвенція Dies irae). Алюзії руських духовних віршів і знаменного співу композитор використав у Третьому скрипковому концерті, Віолончельній сонаті та Фортепіанному концерті. Різновидом цитування А. Шнітке визначив техніку адаптації, під якою розуміє переказ чужого тексту власною музичною мовою або його вільний розвиток у руслі власного стилю.

Принципи цитування й алюзії здебільшого представляють полістилістичні тенденції у сучасній музиці, адже при їх використанні межа між “своїм” і “чужим” – відчутна. При використанні техніки адаптації ця межа практично зникає, тому що “чуже” розчиняється в авторському стилі. Використання знаменних розспівів у “Гімнах” і Другому квінтеті належить до іншої якості стилю А. Шнітке – моностилістики нового типу. Спостерігаючи це явище в музиці останньої чверті ХХ століття, Г. Григор'єва зауважила, що така моностилістика “спирається на глибинні асоціації стильових витоків, їх підпорядкування єдиній художній ідеї” [4, с. 138]. Під “моно” російська дослідниця розуміє саме рівень стилю твору.

Музичним маніфестом полістилістики цілком правильно вважають Першу симфонію А. Шнітке, в якій теми Бетховена, Шопена, Чайковського, Гріга, Штрауса, алюзії естрадно-побутових жанрів, пісень і маршів, музики бароко покликані слугувати розкриттю головної ідеї твору – боротьби духовного та бездуховного. Кульмінацією розвитку ідеї боротьби є фінал симфонії. Саме там звучать діаметрально протилежні за семантикою теми, що символізують полюси конфлікту. На одному – секвенція Dies irae, на іншому – чотирнадцять григоріанських мелодій Sanctus. Момент уведення до музичної тканини головної партії фіналу середньовічної секвенції стає кульмінацією розвитку негативних образів симфонії і картин апокаліпсису. Їм протистоїть гетерофонна звучність Sanctus, мелодії яких, зазвичай, є найсвітлішими у самій месі та в експозиції фіналу. Радісний і піднесений характер Sanctus композитор підкреслює й стилістично: дванадцятизвучну вертикаль головної партії змінює ясна діатоніка з опорою на до-мажорний тризвук у побічній партії (Sanctus). Контрастне зіставлення двох старовинних наспівів стає завершальним етапом у розвитку ідеї симфонії.

Центральний епізод розроблення фіналу побудований на мотиві *Dies irae*, що витлумачений у дусі дзвонівості. Як зауважила В. Холопова, сприйняття *Dies irae* виходить за межі негативної образності фіналу, “це велично філософський образ, що закликає особистість, народ до відповіді з висоти людської історії. Освячений віками культури (згадаємо також символіку дзвонів у російській художній культурі), він є сучасним ХХ століттю своєю глобальністю” [8, с. 85]. Кульмінацією фіналу та всієї симфонії стало проведення побічної партії. Тут мелодія *Sanctus*, що послужила основою для шістдесятишестиголосного канону, символізує момент перемоги духовного над бездуховного, піднесеного над банальним.

У стилістично строкатій партитурі симфонії звучання кожної з двох старовинних тем стало останнім, синтезуючим етапом у розвитку полярних образних сфер. Їх стійка семантика дала змогу виконати такі функції в усій повноті. Ідея боротьби двох начал, традиційна для симфонії, перенесена у сферу етико-філософських роздумів саме завдяки використанню цих тем-символів.

У другій частині Квінтету, написаного в жанрі меморіалу, також звучить фрагмент секвенції *Dies irae*. Тут вона проведена поряд з іншою темою-символом – монограмою *ВАСН*, що поєднує у собі символіку музично-риторичних фігур хреста і кола. З’являючись у фортепіанних басах у репризі перед кульмінацією частини, секвенція *Dies irae* сприймається нагадуванням про Судний день, незворотний як для окремої людини, так і для людства в цілому.

Уведення в музичну тканину інструментальних творів іншого жанрового стилю за допомогою принципу цитування виправдане з погляду найповнішого розкриття концепції твору, тлумачення його художніх образів. Аналогічні функції виконують алюзії хоралу в Третньому скрипковому і Фортепіанному концертах, Віолончельній сонаті. Узагальнена форма хоралу в двох останніх творах сприймається в образному змісті символом позачасового і позаособистісного начала, що протистоїть суб’єктивній розповіді. Алюзія духовного вірша виникає наприкінці експозиції першої частини Третнього скрипкового концерту. Траурний колорит хоралу, підкреслений звучанням духових інструментів, створює психологічний контраст у розвитку частини і сприймається міні-реквіємом за світлою і чистою темою побічної партії. Поява алюзій стилю старовинного духовного жанру також символічна, що допомагає розкрити ідейно-образний зміст твору.

Якщо ж старовинна тема стає інтонаційним фундаментом, то її вплив відчутний і на композиційно-драматургічному рівні твору. Прикладом можуть слугувати чотири “Гімни” А. Шнітке, які були написані протягом 1974–1979 років. Саме в цей період можна спостерігати у творчості композитора цілеспрямований інтерес до старовинних жанрів духовної музики. Назва вказує, радше, не на походження музичного матеріалу (адже цитата старовинної мелодії звучить лише в першому творі), а на загальну атмосферу музики, її образно-емоційний колорит.

За своїми ознаками “Гімни” належать до жанру камерно-інструментальних мініатюр з рисами загальної програмності, об’єднаних у цикл. Риси програмності вказані саме у назві, що має старовинне хорове походження. У відтворенні власне архаїчного колориту важливу “роль відіграють і зовнішні “аксесуари”, прикмети часу – ... імітація звучання старовинних інструментів, опора на окремі типові мовні риси (наприклад, характерна для давньоруського співу триголосна основа, деякі особливості ладу, мелодики, ритміки і т. п.). Проте не це є визначальним для Шнітке. Старовинний жанр для нього – перш за все художній феномен і цілісна модель світосприйняття, що створює лінію спадкоємності, зв’язку епох” [8, с. 104]. Найяскравіше цей зв’язок епох відчувається у першому “Гімні”, написаному для віолончелі, арфи та литавр і базованому на справжньому триголосному гімні “Святий Боже”. Влучно й образно описує загальний колорит твору В. Холопова: “Емоційно колористична атмосфера “Гімну-І” чимось нагадує психологічну обстановку фільму А. Тарковського “Андрій Рубльов”: гучність порожніх просторів, багатотрудність створення шедеврів мистецтва. Особливий колорит, що огортає “Гімни” Шнітке, – це той гул багатоголосся, яке виникає в храмі як акустичне відображення одноголосся. Проте в цьому гулі ніби криються таємничість і нерозгаданість, міць зусиль тих, хто творить “на віки віків” – той комплекс уявлень, який виникає при дотику до давньоруської культури” [8, с. 109].

Старовинний культовий піснеспів не лише стає інтонаційним джерелом інструментального твору, а й виступає у першій інструментальній мініатюрі генеральною формотворчою ідеєю, що керує процесом становлення музичної форми.

Варіантно-строфічна форма, яку композитор обрав для першого “Гімну”, поглиблює зв’язки сучасного інструментального твору зі старовинною хоровою музикою. Сім строф-варіацій відокремлені одна від одної своєрідним “інструментальним ритуранелем”. У своєму справжньому звучанні давньоруський наспів з’являється лише у шостій строфі, а перші п’ять представляють тільки етапи його становлення.

Драматургічне навантаження виконує також “інструментальний ритуранель” перед кожною строфою. Саме з його гострих дисонуючих співзвуч народжуються ультрахроматизми першої строфи. Перших три акорди асоціативно пов’язані зі серійною технікою в її вертикальному прояві. У тихій звучності першої строфи починаються пошуки “путі” – провідного голосу старовинного гімну – спочатку обережні й невпевнені. Ці пошуки розпочинаються в партії віолончелі, у гулі вібрацій якої окреслюється одна з інтонацій гімну. Її відразу ж підхоплюють імітації в арфі і литавр. Для її закріплення композитор обирає структуру канону з певними ускладненнями: його ланки проведені то в ритмічному збільшенні, то у зменшенні. В партії віолончелі також окреслені й паростки “верху” гімну. І лише лінія “низу” ще прихована під гулом ультрахроматичних інтонацій. На тлі витриманого акорду “інструментального ритуранелю” у стихаючій звучності литавр ще тривають пошуки діатонічного мотиву. Далі в другій строфі дещо несподівано з’являється цитата давнього гімну, яка приголомшує визначеністю та діатонічністю. При збереженні загальної гармонії звучання старовинного піснеспіву точно відтворена лише мелодична лінія “низу”. Лінії “путі” та “верху” постійно переплітаються, передаючись з однієї партії в іншу. Вони продовжують генеральну ідею пошуку. Проте цього разу вже не нарівні пошуку діатонічного ладу (його же віднайдено), а на рівні пошуку місця мелодій.

Асоціативно реалізацію цієї ідеї можна пов’язати з роботою художника-реставратора над старовинними фресками: під шаром сучасних фарб на стіні храму художник відшуковує контури старовинної фрески, за реставрацію якої береться. Ніби очищуючи її від нашарувань (перша строфа), він віднаходить малюнок старого майстра (поява цитати). Час не зглянувся над давнім шедевром – контури малюнка розмиті, нечіткі. Реставрація – копіткий і тривалий процес (строфи друга–четверта), що таїть багато несподіванок. Реставратор то ніби впритул підходить до закінчення роботи, то ніби знову віддаляється від фінального мазка. І, нарешті, старовинна фреска набуває свого істинного обличчя, грає власними початковими кольорами, здивувавши усіх (п’ята строфа, де з’являється точна цитата). Сам реставратор, розглядаючи плоди своєї праці, згадує свою першу зустріч із шедевром давнього майстра, оповитим ореолом таємничості (шоста строфа). І в першій, і в останній строфі це відчуття втаємниченого досягається завдяки появі теми у низькому регістрі та в тихій звучності.

Варто зазначити, що така асоціація з реставраторською роботою у першому “Гімні” виправдана тому, що в творчості А. Шнітке ідея реставрації старовини є однією з провідних. У контексті даного твору вона набуває символічного значення як ідея пошуків морально-художнього ідеалу. На рівні першого цитування старовинного гімну проявляється початковий результат цих пошуків – модель ідеалу віднайдено. Наступним етапом стане підкріплення її символіки у людській свідомості, що протікає не без душевних напружень. Цю неточну, але першу і, головне, діатонічно визначену цитату відмежовує від наступного етапу “інструментальний ритуранель”, що складається з двох акордів, побудованих за серійним принципом комплементарності.

У всіх строфах А. Шнітке обирає канонічні засоби розвитку теми. В третій строфі тільки-но віднайдена діатонічність теми знову руйнується. Мелодію “путі” проводить віолончель з флажолетами, продовжуючи ідею пошуку його чіткої лінії. Канонічна імітація теми “путі” представлена у партії арфи і литавр.

У четвертій строфі композитор поступово відходить від контурів старовинного церковного піснеспіву, в результаті чого тема “путі” виявляється практично втраченою. Як усвідомлення втрати сприймається звучання п’ятої строфи, що стає кульмінацією твору. Вона –

гостро експресивна. Окремі інтонації теми тут звучать у партії литавр. Справжній триголосоий варіант гімну “Святий Боже” (у запису М. Бражнікова) проходить лише у шостій строфі, поданий навіть в однаковому зі старовинним записом ладово-висотному розміщенні. За образоемоційним змістом шоста строфа різко контрастує усім попереднім матеріалом: гру тембрових фарб змінює певна скупість, а речитативно-декламаційному стилю кульмінаційної варіації тепер протиставлено строге звучання піднесено-урочистого триголосся. Витлумачуючи ідею реставрації старовини, таке звучання може асоціюватися з моментом зустрічі людини зі справжнім давнім шедевром, поряд з яким меркнуть насичені та строкаті картини сучасності.

У третьому “Гімні” для віолончелі, фагота, клавесину і дзвонів постійно відчутні алюзії давньоруського співу. В партитурі протягом усього твору підкреслено ясне діатонічне триголосся самостійних мелодичних ліній, у той час, як усі інші голоси виконують функцію гармонічної підтримки. Мелодика триголосся максимально наближена до жанрового прототипу, а плавність мелодичних ліній споріднює їх зі зразками знаменного розспіву. Триголосся володіє і внутрішньою інтонаційною спорідненістю – всі мелодичні лінії є варіантами єдиного тематичного утворення.

В основу структури третього “Гімну” також покладено варіантно-строфічну будову з темою та сімома варіаціями. Композиція “Гімну-III” має ознаки форми, що крещендує: у кожній новій строфі спостерігаємо підсилення динаміки, ущільнення фактури, ускладнення гармонії та збільшення тривалості звучання варіацій. Крещендування форми яскраво проявляється на рівні зіставлення епізодів, кожний з яких володіє внутрішньою стабільністю, типовою для старовинного гімну.

Інтонаційний матеріал твору згрупований навколо двох тем. Перша триголосна тема-алюзія експонована в початкових трьох тактах у партіях фагота, віолончелі й клавесина. Друга тема, яку автор статті умовно називає алюзією-символом, з’являється у третьому-четвертому тактах у партії дзвонів. За інтонаційною побудовою ці дві теми споріднені між собою, проте друга є лаконічнішою. Вона концентрує у собі головні елементи знаменного розспіву і сталіша у розгортанні.

Варіантний повтор спостерігаємо лише у роботі з першою триголосною темою. Варіації постають дуже короткими і насиченими. У п’ятій варіації композитор використовує прийом, який можна назвати адаптацією алюзії. Ми схильні вважати його у даному випадку окремим прийомом використання “чужого” матеріалу. Сутність його в даному випадку полягає у тому, що в перших чотирьох варіаціях мелодія сприймалася майже цитатою, але нею не була, а в наступних трьох варіаціях ця квазіцитата отримує вільний розвиток в авторській манері А. Шнітке. Можна лише вгадувати контури теми-алюзії, що ніби розмиті фактурними варіаціями, сховані всередині дисонуючих звучань гармонічної вертикалі. Іноді слух може впіймати лише окремі інтонації однієї з партій триголосся, котрі допомагають відчутти наявність квазіцитати гімну в інструментальній партитурі.

Друга ж тема “Гімну-III” зберігається практично у незмінному вигляді протягом усієї п’єси, з’являючись лише наприкінці строфи і виконуючи розділову функцію (подібну до “інструментальних ритуелів” у “Гімні-I”). Якщо у першій триголосній темі протягом усіх варіацій наявні внутрішні тембральні перестановки мелодій, то другу тему завжди виконують дзвони. Вона стає алюзією-символом, протиставляючись мінливості адаптованої алюзії. Тільки в останній, восьмій строфі спостерігаємо її варіантне проведення, що підкреслює крещендуючий аспект форми.

Гімн як формотворча ідея рухає становленням форми та фінального “Гімну-IV”. У фіналі циклу нема ні цитат, ні стилізованих зон давньоруського співу. Проте у цій п’єсі збережено провідний принцип варіантної строфічності, що яскраво проявився у попередніх мініатюрах.

На основі вивчення тематичного наповнення Першої симфонії, Фортепіанного квінтету і Третього скрипкового концерту А. Шнітке можна зробити висновок про те, що цитування старовинних духовних мелодій отримує у композитора певне символічне тлумачення, за допомогою чого він досить чітко формулює образний зміст творів. Комплексний аналіз “Гімнів” дав змогу розкрити специфіку функціонування старовинних жанрових моделей

духовної музики. Особливості проникнення стилю старовинних духовних жанрів у “Гімнах” виявляються на рівні жанрового стилю як способу інтонування. Мелодика давніх піснеспівів у цитованому і квазіцитованому вигляді впливає на структуру інструментального твору, надаючи їй усіх ознак варіантно-строфічної форми, яка є типовою для старовинної вокально-хорової музики. Крім того, введення старовинних мелодій розширює асоціативне коло образів інструментального циклу. Поряд з ідеєю часткової реставрації жанрового прототипу в “Гімнах” присутня також ідея його оновлення. Новаторство, що вже міститься у самому використанні хорового гімну як інтонаційно-тематичного джерела інструментального твору, підсилюється наявністю прихованих формотворчих ресурсів старовинного жанру.

З іншими творами А. Шнітке, в яких використані інтонаційні моделі старовинних культових жанрів, “Гімни” споріднює авторське ставлення до жанрового прототипу як до певного символу духовної гармонії та ідеалу.

Використання мелодики давньоруського співу в інструментальних творах А. Шнітке було продовжено у Другому квартеті, в якому інтонаційним матеріалом стали не лише триголосні гімни, а й знаменні стихирі та погласиці. Визначення специфіки використання техніки адаптації у Другому квартеті композитора відкриває перспективи для подальших музикознавчих досліджень у контексті функціонування старовинних моделей духовної музики на рівні жанрового стилю в інструментальній творчості А. Шнітке.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бараш Е. В., Урбах Т. С. Симфонии Альфреда Шнитке. Мысли композитора и аналитический комментарий / Е. В. Бараш, Т. С. Урбах. – М. : Композитор, 2009. – 248 с.
2. Валькова В. С. Тематические функции стиливых цитат в произведениях советских композиторов / В. С. Валькова // Советская музыка 70–80-х годов: Стиль и стиливые диалоги. – Москва : ГМПИ, 1985. – Вып. 82. – С. 54–79.
3. Вобликова А. Б. Симфонические концепции А. Шнитке как явление художественной культуры: дисс. ...канд. искусствоведения : 17.00.02, “Музыкальное искусство” / А. Б. Вобликова. – Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания. – М., 1989. – 234 с.
4. Григорьева Г. Стиливые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1989. – 208 с.
5. Ивашкин А. Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии / А. Ивашкин // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 1–8.
6. Савенко С. Музыка А. Шнитке как язык современности / С. Савенко // Музыка. Культура. Человек. – Свердловск, 1991. – С. 144–152.
7. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке / В. Холопова. – М. : Аркаим, 2003. – 251 с.
8. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. – М. : Сов. композитор, 1990. – 347 с.
9. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки / А. Шнитке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 327–331.

#### REFERENCES

1. Barash, Y. V. and Urbakh, T. S. (2009), *Simfonii Al'freda Shnitke. Mysli kompozitora i analiticheskiiy kommentariy* [The symphonies of Alfred Schnittke. Composer's thoughts and analytical comments], Moscow, Kompozitor. (in Russian).
2. Valkova, V. S. (1985), Thematic functions of stylistic quotations in the works of Soviet composers, *Sovetskaya muzyka 70–80-kh godov: Stil' i stilevye dialogi* [Soviet music of the 70–80's: Style and stylistic dialogues], Moscow, SMPI, no. 82, pp. 54–79. (in Russian).
3. Voblikova, A. B. (1989), “Symphonic concepts of A. Schnittke as a phenomenon of art culture” The dissertation of the candidate of Art, specials 17.00.02 “Musical art”, Union Scientific Research Institute of Art, Moscow, p. 234. (in Russian).

4. Grigoryeva, G. (1995), *Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka* [Stylish problems of Russian Soviet music of the second part of XX century], Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
5. Ivashkin, A. (1995), Shostakovich and Schnittke. About the problem of Concerto Grosso, *Muzykal'naya akademiya* [Musical academy] no. 1, pp. 1–8. (in Russian).
6. Savenko, S. (1991), A. Schnittke's music as a language of a nowadays], *Muzyka. Kultura. Tchelovek* [Music. Culture. Human], Sverdlovsk, pp. 144–152. (in Russian).
7. Kholopova, V. (2003), *Kompozitor Al'fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke], Moscow, Arkaim. (in Russian).
8. Kholopova, V. and Tchigareva, Y. (1990), *Al'fred Shnitke. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke. The outline of life and creativity], Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
9. Shnitke, A. (1990), Polystylish trends in modern music, *Kholopova V. and Tchigareva Y. Alfred Shnitke. Ocherk zhyzni i tvorchestva* [Kholopova V. and Tchigareva Y. Alfred Schnittke. The outline of life and creativity], Moscow, Sovetskiy kompozitor, pp. 327–331. (in Russian).

УДК 781.68

**Вероніка Тормахова**

### **ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ПОП-МУЗИЦІ**

*У статті виокремлено характерні риси естрадної музики та висвітлено її стилеві напрямки. Проаналізовано різні типи музичної інтерпретації, основою якої є текст, представлений як нотним записом, так і аудіо- чи відеоматеріалами. Розкрито специфіку інтерпретації в поп-музиці, яка найчастіше може бути творчістю виконавця, композитора (аранжувальника) та режисера. Наведено комплекс засобів, які змінюються під час створення інтерпретаційної версії твору, що належить до естрадної музики.*

**Ключові слова:** естрадна музика, поп-музика, текст, інтерпретація.

**Вероника Тормахова**

### **ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ПОП-МУЗЫКЕ**

*В статье выделены характерные черты эстрадной музыки и освещены ее стилевые направления. Проанализировано различные типы музыкальной интерпретации, основой которой является текст, представленный как нотной записью, так и аудио- или видеоматериалами. Раскрыта специфика интерпретации в поп-музыке, которая зачастую является творчеством исполнителя, композитора (аранжировщика) и режиссера. Приведен комплекс средств, которые изменяются при создании интерпретационной версии произведения, относящегося к эстрадной музыке.*

**Ключевые слова:** эстрадная музыка, поп-музыка, текст, интерпретация.

**Veronika Tormakhova**

### **FEATURES OF INTERPRETATION IN POP MUSIC**

*The existence of music as an art form is inextricably linked to its sound reproduction. Process performance of musical works creates the phenomenon of interpretation. However, in different styles and directions, it is fundamentally another. Analysis of pop music took place in the Ukrainian musicology. As in other areas – primarily academic (classical) music – interpreting the phenomenon plays important, but its role in jazz, rock and pop styles will be fundamentally different. Studies of*