

БЕЛІЧЕНКО Н. М.

<https://orcid.org/0000-0002-7384-5675>

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського (Харків, Україна);
belichenko@num.kharkiv.ua

АРХІТЕКТОНІЧНА ЦІЛІСНІСТЬ ПОЛІФОНІЧНОГО ТВОРУ В АСПЕКТІ ДИСКУРС-АНАЛІЗУ

Розглянуто архітектонічну цілісність поліфонічного твору в аспекті дискурс-аналізу. Виявлено, що специфіка поліфонічного твору, на відміну від гармонічної за своїм складом багатоголосної музики, відтворюється насамперед у його «фактурному ландшафті». Виявлено, що у неімітаційних поліфонічних жанрах та формах, внаслідок їх багатоярусності і тягіння до композиційної сегментації, спостерігається переважальна дія симультанного типу архітектонічної цілісності, натомість в імітаційній поліфонії координація «за діагоналлю» зумовлює результуючий тип архітектонічного мислення інтерпретатора.

Ключові слова: архітектоніка; цілісність; неімітаційна поліфонія; імітаційна поліфонія; дискурс-аналіз.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Музичний твір у його автономній цілісності є об'єктом пильної уваги сучасного теоретичного музикознавства. Можливі шляхи його розгляду із залученням новітніх дослідницьких методів значно розширюють уявлення щодо сприйняття, цілісного осягнення та інтерпретації музичного тексту і тому є актуальними.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання порушеної проблеми. Незважаючи на значну кількість окремих праць, присвячених різнобічним питанням дискурс-аналізу музичного твору [3, 8, 13, 15], а також проблемі архітектонічної цілісності його сприйняття [9, 11], застосування понять архітектоніки і тектоніки в аналізі поліфонічного твору, з метою виявлення базових відмінностей в логічній структурі імітаційної і неімітаційної поліфонії, здійснюється у цій роботі вперше.

Мета статті – дискурс-аналіз архітектонічної цілісності поліфонічного твору на фактурно-тематичному рівні в умовах імітаційної та неімітаційної поліфонії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ґрунтуючись на універсальній музично-естетичній категорії цілісності, що обумовлює смислову організацію твору, вважаємо за необхідне коротко зупинитися на її розгляді. Категорія «цілісності» є зараз однією з найактивніше опрацьовуваних у мистецтвознавстві, хоча й має свою історію. Безумовно, у загальних рисах ця тенденція віддзеркалює процес зростання в сучасних умовах значення одиничного художнього твору як окремо організованої індивідуалізованої цілісності, яка, таким чином, не відмирає, а лише набуває нетрадиційних форм. Так, мистецтвознавець О. Волкова вказує на наявність класичного й

некласичного типів цілісності, що характеризуються, відповідно, «рівновагою частин і цілого, наявністю єдиного погляду на світ, що концентрує безліч підходів, «просвічуванням» необхідності крізь будь-яку сукупність та одиничність випадковостей», або натомість вбиранням «частин цілим або їхньою спрямованістю до фрагментарної самостійності, дисонансам і дисгармонії» [2, 41].

Поняттєвим орієнтиром у цьому напрямі обираємо умотивоване музикознавцем Б. Сютою визначення художньої цілісності музичного твору як «звукової смислонаповненої реальності, що об'єктивується у свідомості через систему музичних знаків і їх відношень, узалежнених від обраної парадигми, дискурсу й соціокультурного контексту» [16, 4]. Істотним у наведеному визначенні вважаємо вказівку на зумовленість цілісності, що утворюється, дискурсом як типом музично-мовленнєвої діяльності, адже, на думку автора, «аналіз мовних особливостей тексту неодмінно спричинить аналіз дискурсивних практик і навпаки» [15, 40]. Показово, що, у результаті системного аналізу різноманітних сучасних дискурсивних практик у межах спільної постмодерністської парадигми, Б. Сюта доходить висновку про те, що панівними композиційними принципами, як і раніше, у сучасному музичному творі залишаються «ієрархізована системність, пропорції чисел, співрозмірність частин, симетрія форми, часу, способу звукової організації» [16, 15], тобто такі, які здебільшого тяжіють до класичного, за О. Волковою, різновиду художньої цілісності. Цікавою й досить вдалою, на нашу думку, є спроба С. Соланського визначити всю розгалужену систему реально і віртуально існуючих або тих, що колись існували, дискурсивних практик, у полі яких обертається конкретний художній твір у вигляді множинних версій його художнього (музичного) тексту, узагальнювальним поняттям художньо-інтерпретаційного дискурсу глобалізованого простору [14, 2].

Музичний твір як музично-мовленнєве висловлювання і різновид дискурсивної практики на рівні тематичних перетворень, що поєднує між собою жанри сонати та опери, розглядає Є. Морева, визначаючи дискурс у музичному творі як «...текстову структуру, яка виражає суб'єктивну сторону її інтерпретації та визначає припустимі межі свободи смислових значень» [8, 4], а дискурсивну практику в музичному мистецтві як «...застосування тих чи інших видів музично-мовленнєвих висловлювань відповідно зі своїми функціями в створенні та інтерпретації твору» [8, 4]. Дискурсивний підхід автор вбачає в дослідженні співвідношення загального жанрового принципу як своєрідної мови з відповідною структурною моделлю і певного музичного твору як даності музично-мовленнєвої практики. У результаті, двоїста за своєю природою музична форма також виступає як дискурс (не випадково, одна з робіт І. Пясковського має саме таку назву) [13]. При цьому усвідомлення аналогії між музичною семантикою та вербальною мовою і мовленням не є чимось абсолютно новим. Новизна, як зазначає І. Пясковський, міститься в тому, що ця аналогія, як зазначає І. Пясковський, поширюється на рівень власне механізму означування [13, 352]. Саме в такому розумінні ми використовуємо термін «дискурс» в цій роботі.

Як відомо, суміжне до поняття «цілісності» художньої форми визначення «архітектоніки», запозичене з теорії архітектури, поступово актуалізувалося на початку минулого століття в роботах представників німецької формальної школи Г. Вьольфліна та О. Вальцеля у зв'язку із зіставленням мистецьких стилів Відродження та бароко. За О. Вальцелем, «разом із переходом від Відродження до бароко здійснився перехід від рівноважної будови твору навкруги центрального «стрижня» («закрита тектоніка») до «діагональної» побудови в бароко» [6, 133]. Водночас дослідник наголошував

на тому, що картина в означеному стилі перестає бути архітектурною, адже, на його думку, «тектонічний стиль є стилем міцної впорядкованості та ясної закономірності; атектонічний стиль – більш менш прихованої закономірності та послабленої впорядкованості частин» [6, 133].

У сучасному літературознавстві тектонічний та архітектонічний рівні композиції художнього твору розглядаються як нетотожні. На думку О. Домашенка, їхніми конструктивними складниками, з огляду на походження термінів, постають, відповідно, одиниці або компоненти як підсистемні сукупності одиниць. Отже, тектонікою є «певним чином організований “будівельний матеріал”»; архітектонікою є те, що відкривається поетичній уяві, образ цілого» [4, 105]. Принаймні в науковій літературі найчастіше спостерігаємо певний збіг понять тектоніки та конструкції (будови), очевидно, зумовлений відповідною етимологією слова «тектонічний» (від грецького *τεκτονικός*, «*tektonikos*» – «будівничий»), причому з акцентом на динамічному взаємозв'язку несучих і несомих композиційних елементів. Проводячи демаркаційну лінію між поняттями тектоніки та архітектоніки, зауважимо, що остання відбиває більш узагальнені, спільні багатьом артефактам принципи формотворення, оперуючи, у такий спосіб, не елементами, а компонентами композиційної будови.

У музикознавстві від часів Г. Конюса, Г. Катуара, О. Лосева та ін. поняття тектонічності та архітектонічності активно залучаються до аналізу форми музичного твору як в цілому, так і з огляду на конструктивно несучу функцію в ній окремих засобів музичної виразності (метроритм, гармонія, фактура тощо), а також до дослідження музично-творчого процесу (зокрема, виконавської інтерпретації). Утім, на жаль, досі немає праць, як зазначає С. Бакуто, спеціально присвячених вивченню архітектурної термінології в музичній науці [1, 33].

Н. Гуляницька у визначенні тектоніки наголошує на зримості конструкції цілого, «яка є виявленням членування та співвідношення конструктивних (несучих) частин художньої або архітектурної форми» [3, 7], застосовуючи це поняття не тільки в аналізі композиції, але також і гармонії. Відтак, Т. Краснікова для здійснення тектонічного аналізу твору пропонує поняття фактурного ландшафту як «<...> “звукової території”, що характеризується станом і рухом компонентів музичної тканини: голосів, сонорних полів, наскрізних, перетинаючих звуковий простір ліній, фактурних утворень як елементів декору. Ці стани й рухи характеризуються прагненням до пластичності, “скульптурності” форм, метаболічною природою фактурних перемін, які зробилися характерною прикметою часу» [5, 115].

Безумовно, поняття «фактурного ландшафту» якомога краще кореспондує зі специфікою саме поліфонічного твору й тому надалі братиметься нами до уваги перш за все. Композиційне розгорнення контрапунктично організованого твору, приміром, фуги або інвенції Й. С. Баха поза обліком фактури уявити собі просто неможливо, і навіть на рівні форми-схеми воно істотно вирізняється необхідністю візуалізації насамперед фактурно-просторової диспозиції самостійних голосів у вигляді виокремлених ліній, на відміну від композиційного аналізу, скажімо, сонати Л. ван Бетховена, в ході якого фактурно-просторовий показник не має такого провідного значення (метод редуції Г. Шенкера, як зведення цілого до елементарного двоголосся за допомогою певних аналітичних процедур, до уваги не беремо). Але, натомість буквено-цифрові або формульні засоби узагальнення (наприклад, «i : m : t»), доречні в аналітичних схемах гомофонно-гармонічної музики, у поліфонічному аналізі є також не менш ефективними [10, 14]. У результаті, звичайна схема

будь-якого поліфонічного твору, відтворюючи індивідуальну конфігурацію конкретного «фактурного ландшафту», зовнішньо уподібнюється до ансамблевої (вокальної, інструментальної або мішаної) партитури, а виконавець, певною мірою, – до диригента, який мусить, чітко диференціюючи зміст і завдання кожної окремої партії, водночас здійснювати керування загальним цілим. Звичайно, ця родова специфіка поліфонічного складу зумовлює виняткову своєрідність архітектонічної цілісності поліфонічного твору вже на його первісному фактурному рівні.

Пролонгуючи явище архітектоніки на музично-творчій процес, В. Москаленко визначає її як «кристал, у якому фокусується результат певної музично-будівничої творчості як композитора, так і учасників інтерпретаційного процесу» [9, 109]. Відтак, на цьому рівні дослідник розрізняє такі два її різновиди, як «архітектонічне резюме» та «випереджаюче архітектонічне уявлення», пов'язуючи з усвідомленням музичного твору як принципу і як даності (за В. Бобровським) [11, 13]. Отже, виконавська версія, формуючись на ґрунті загального твору-принципу, щоразу репрезентує унікальний твір-даність. Утім, за допомогою усвідомлення режисуючої функції музичної теми уможливується визначення музичної архітектоніки як «провідного конструктивного принципу <...> яким забезпечується зв'язок опорних елементів інтонаційного руху – тем – і який послуговує основою формування, засвоєння-запам'ятовування та розвитку інтонаційної концепції твору» [11, 16]. У такий спосіб, випереджаючий тип архітектоніки постає у двох основних своїх іпостасях – однотемній (так званій «базисній») та неоднотемній (тобто, «арочній»), які «розуміються як діалектично споріднена бінарність», яка охоплює собою як фольклорну, так і академічну музичні традиції [11, 17].

Проектуючи поняття «арочної» архітектоніки як такої, що відтворює протидію теми і не-теми в музичному творі, на поліфонічний склад, вважаємо доцільним диференціювати цей тип сприйняття архітектонічної цілісності на симультанний (тобто «контрапунктичний» за своєю сутністю), сукцесійний (пролонгований у часі, власне «поліфонічний») і результуючий (синтезуючий) різновиди, з огляду на особливу специфічну багатоскладність *політематичного* фактурного ландшафту поліфонічного твору – порівняно з гомофонно-гармонічним – за горизонталлю, вертикаллю, і, особливо, діагоналлю. Звертаючись до поліфонічних жанрів, організованих здебільшого поза імітаційними нормами як визначальними композиційними принципами, наприклад, до багатотемного мотету доби Ars Antiqua або ізоритмічного мотету Ars Nova, контрапунктичної хоральної обробки на cantus firmus або поліфонічних варіацій на basso ostinato, спостерігаємо, що на перший план тут виходить «вертикально» спрямований – симультанний арочний (за принципом «тема – не-тема» або «тема – тема») тип одномоментного сприйняття архітектонічної цілісності. І це не дивно, адже спільними рисами всіх названих раніше поліфонічних жанрів-форм є тяжіння до композиційної сегментації¹ і принципова багатоярусність, яка за своєю природою може бути полімелодичною (різностекстовий мотет XIII століття), поліритмічною (ізоритмічний мотет XIV століття) або полішаровою (контрапунктичною або політематичною в хоральних обробках, остинатних формах тощо). Відтак, із відродженням сталої композиторської цікавості до неімітаційних принципів поліфонії в сучасному музичному мистецтві, нині спостерігаємо очевидну актуалізацію властивих їм специфічних форм прояву й відповідного симультанного типу архітектонічної цілісності.

¹ Усім їм здебільшого притаманна строфічність, яка переконливо свідчить про їхню первісну «монодичну» генезу.

Необхідно зазначити, що елементи симультанної арочної архітекtonіки не втрачають своєї дієвості також і в імітаційній поліфонії, але обмежуються, переважно, більш «локальним» композиційним рівнем: наприклад, загальновідомо, яку суттєву роль в алгоритмі написання фуґи відіграє попереднє створення комплексу утриманих або неутриманих протискладень до теми, низки прийнятних стретних комбінацій, секвенціюючих інтермедій або багатоголосної теми для складної фуґи. У деяких окремих випадках цей тематичний мегакомплекс «доростає» навіть до значення загальної «породжуючої моделі» твору (за О. Лосєвим), безпосередньо впливаючи на осягнення цілісності його композиційної архітекtonіки. Утім, з огляду на надзвичайну важливість в імітаційній поліфонії, – зокрема, у фузі, – координації за діагоналлю, особливої ваги в ній, щонайперше, набуває результуючий тип архітекtonічного мислення інтерпретатора-виконавця або музикознавця-дослідника, поєднуючий у собі обидва – симультанний (контрапунктичний) і сукцесійний (поліфонічний) – принципи одночасно, оскільки однаково важливими в цьому випадку виявляються як одномоментні сполучання теми із контрапунктуючими протискладеннями або з іншими темами (у ричеркарі та його спадкоємниці – багатотемній фузі) у фактурному просторі, так і систематичне чергування тематичних проведень з інтермедіями в часі.

Відтак, за відсутності інтермедій, зокрема, у так званих «учених» або стретних фуґах, іноді вельми насичених різноманітними методами структурної трансформації теми (інверсія, ретроверсія, ритмо-масштабні перетворення, стретність як один із різновидів її мультиплікування тощо), «діагонально» спрямований – результуючий – підхід до інтерпретації архітекtonічної цілісності твору зі зрозумілих причин максимально актуалізується.

Окремо необхідно зупинитися на так званій «основній побудові» С. Танєєва в значенні тематичного осередка поліфонічного твору, який містить у собі весь тематизм у згорнутому вигляді, і як такий, може з'являтися насамкінець твору (або бути відсутнім взагалі). Учений зауважує, що для майбутніх композиторів є вельми важливим «...написання таких прикладів, у яких із попередньо утвореної основної побудови вибирають різні за ступенем складності комбінації тем і розташовують за зростанням цікавості твору» [17, 267]. Хоча в тексті «Рухомого контрапункту» немає безпосередніх вказівок щодо можливості знаходження поза твором основної контрапунктичної побудови, але, зважаючи на ранній нотний запис С. Танєєва (під назвою «Канон, який слугує основою 1-ї фуґи Wohlt. Cl. [ДТК] і пояснює всі присутні в ньому *stretto*»), нещодавно знайдений у архівних матеріалах і уперше опублікований М. Монич [7, 28], можна уповні переконатися в тому, що вчений не тільки припускав таку можливість, а й був її активним досліджувачем. Вибудована С. Танєєвим потенційно припустима шестиголосна «гіперстрета», яка залишилася нереалізованою у бахівській фузі хоча б із тієї причини, що остання є чотириголосною, містить у собі майже всі варіанти стрет, які в ній трапляються, і фактично може слугувати прекомпозиційною¹ сукупною тематичною моделлю твору. Вочевидь, такий наочно-практичний спосіб дедуктивного осягнення цілісності є корисним не тільки для майбутніх композиторів, як на цьому наголошував С. Танєєв, але також і музикознавців, виконавців і будь-яких інших інтерпретаторів.

¹ Автор зазначеної публікації назвав цю структуру «початковою побудовою». На нашу думку, визначення «прекомпозиційна» є більш влучним, оскільки містить вказівку на властиве їй сполучення функції початку з композиційно-тематичним потенціалом твору.

Цікаво, що досліджуючи спонукальні інтерпретаційні механізми смислоутворення імітаційної поліфонії, І. Пясковський зазначив важливу роль у цьому процесі «інвенційності» як ідеї винаходження, пошуку насамперед якомога найбільш «продуктивної» за кількістю похідних канонічних варіантів пропости: «У таких канонах уся добута багатоманітність, яка породжує триваючу розгорнуту форму з поступовим кількісним нагромадженням голосів <...>. Вихідна ж мелодична структура, з якої добуто все це різноманіття, постає як своєрідна «породжуюча граматики», яка ілюструє філософську ідею Г. В. Лейбніца про “максимум у мінімумі”» [12, 34]. Тож, у цьому напрямі дослідження І. Пясковський фактично є безпосереднім продовжувачем наукових інтенцій С. Танєєва, на жаль, ще й досі належно не оцінених.

Висновки. Підбиваючи підсумки, зазначимо головні результати викладених міркувань:

- специфіка архітектонічної цілісності поліфонічного твору, на відміну від гармонічної за своїм складом (за типологією Т. Бершадської) багатоголосної музики, відтворюється насамперед у його «фактурному ландшафті»;

- дискурсивний підхід у роботі націлений на дослідження співвідношення загальних тектонічних архетипів музичного твору як своєрідних «мовних» принципів зі своєю типовою моделлю й поліфонічного музичного твору в його хронотипологічно визначеній жанрово-композиційній дискурсивній практиці як даності музичного мовлення;

- проєкція поняття «арочної» архітектоніки (В. Москаленко) на поліфонічний склад уможлиблює її диференціацію на симультанний («контрапунктичний»), сукцесійний («поліфонічний») і результуючий (синтезуючий) різновиди, зважаючи на багатоскладність і специфічну розгалуженість фактурного ландшафту поліфонічного твору за горизонталлю, вертикаллю й діагоналлю одночасно;

- у більш ранніх неімітаційних поліфонічних жанрах-формах, що історично склалися (полімелодичний та ізоритмічний мотети доби *Ars Antiqua* та *Ars Nova*, контрапунктична або політематична хоральна обробка на *cantus firmus*, остинатні поліфонічні варіації тощо), із притаманною їм багатоярусністю та тяжінням до композиційної сегментації, спостерігаємо переважальну дію симультанного типу архітектонічної цілісності;

- в імітаційній поліфонії (зокрема, у ричеркарі або фузі) унаслідок координації «за діагоналлю» особливого значення набуває результуючий тип архітектонічного мислення інтерпретатора (композитора, виконавця, аналітика).

Перспективи подальших досліджень означеної проблеми пов'язані, по-перше, із поглибленим комплексним вивченням тектонічних архетипів, що історично склалися у різній за своїм типом поліфонічній фактурі (як імітаційній, так і неімітаційній), по-друге, – із поступовим розширенням кола досліджуваних жанрово-стильових феноменів й активним залученням творів композиторів ХХ–ХХІ століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Бакуто С. В. Организация художественного пространства в искусстве итальянского барокко: *Concerti grossi* А. Корелли и архитектурный ансамбль : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство. Красноярск, 2016. 340 с.
2. Волкова Е. В. Произведение искусства в мире художественной культуры Москва : Искусство, 1988. 239 с.
3. Гуляницкая Н. С. Опыт дискурс-анализа современного музыкального произведения // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2016. №3 (18). С. 3–11.

4. Домащенко А. В. Об интерпретации и толковании. Донецк : ДонНУ, 2006. 277 с.
5. Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века: дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2008. 547 с.
6. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев : Collegium ; Киевская Академия Евробизнеса, 1994. 288 с.
7. Монич М. Л. Первоначальное построение как закодированное сообщение // OPERA MUSICOLOGICA. 2015. №3 [25]. С. 25–36.
8. Морєва Є. О. Музичний твір як вид дискурсивної практики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2005. 18 с.
9. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2008. № 1. С. 106–111.
10. Москаленко В. Г. Інтерпретація формули художнього цілого // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2011. №2 (11). С. 11–16.
11. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво». Київ, 1994. 25 с.
12. Пяковський І. Б. Інтерпретаційні механізми в імітаційній поліфонії // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2011. №1 (10). С. 31–39.
13. Пяковський І. Б. Музична форма як дискурс // Мистецькі обрії. 2009. Вип. 2 (11). С. 341–353.
14. Соланський С. С. Художньо-інтерпретаційний дискурс глобалізованого простору // Таврійські студії. Культурологія. 2012. №1. С. 1–8.
15. Сюта Б. О. Дискурс у музиці й теорія дискурс-аналізу в музичній науці // Студії мистецтвознавчі. 2010. №1 (29). С. 35–42.
16. Сюта Б. О. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х рр. : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2007. 36 с.
17. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. Москва : Гос. муз. изд-во, 1959. 383 с.

REFERENCES

1. Bakuto, S. V. (2016), Organization of artistic space in the art of Italian baroque: Concerti grossi A. Corelli and architectural ensemble. Candidate thesis. Krasnoyarsk [in Russian].
2. Domaschenko, A. V. (2006), On interpretation and explanation. Donetsk : DonNU, [in Russian].
3. Gulyanitskaya, N., S. (2016), The experience of discourse-analysis of modern music. *Uchenyie zapiski RAM im. Gnesinyih. [Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music]*. Vol. 3 (18), pp. 3–11 [in Russian].
4. Krasnikova, T. N. (2008), Texture in the music of the XX century. Doctoral thesis. Moscow [in Russian].
5. Losev, A. F. (1994), The problem of artistic style. Kyiv : Collegium, Kievskaya Akademiya Evrobiznesa [in Russian].
6. Monich, M. L. (2015), “The initial construction as an encoded message”. *OPERA MUSICOLOGICA*. Vol. 3 [25], pp. 78–87 [in Russian].
7. Moryeva, Ye. O. (2005), Music work as a kind of discursive practice. Extended abstract of Candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
8. Moskalenko, V. H. (1994), Theoretical and methodological aspects of musical interpretation. Extended abstract of Doctoral thesis. Kyiv [in Ukrainian].
9. Moskalenko, V. H. (2008), Analysis in the foreshortening of the musicological interpretation. *Chasopys Natsional’noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs’koho [Journal of P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Vol. 1, pp. 106–111 [in Ukrainian].

10. Moskalenko, V. H. (2011), Interpretation of the formula of artistic whole. *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho* [Journal of P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Vol. 2 (11), pp. 11–16 [in Ukrainian].

11. Pyaskovs'kyu, I. B. (2009), The musical form as discourse. *Mystets'ki obriyi* [Art horizons]. Vol. 2 (11), pp. 342–353 [in Ukrainian].

12. Pyaskovs'kyu, I. B. (2011), Interpretive mechanisms in the imitative polyphony. *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho* [Journal of P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Vol. 1 (10), pp. 31–39 [in Ukrainian].

13. Solans'kyu, S. S. (2012), Art and interpretative discourse of globalized space. *Tavriys'ki studiyi. Kul'turolohiya* [Taurida Studios. Culturology]. Vol. 1, pp. 1–8 [in Ukrainian].

14. Syuta, B. O. (2007), The principles of artistic integrity in the work of Ukrainian and Polish composers of the 1970–1990 years. Extended abstract of Doctoral thesis. Kyiv [in Ukrainian].

15. Syuta, B. O. (2010), The discourse in music and the theory of discours- analysis in musical science. *Studiyi mystetstvoznavchi* [Researches of Fine Arts]. Vol. 1(29), pp. 35–42 [in Ukrainian].

16. Taneev, S. I. (1959), The invertible counterpoint of strict writing. Moscow: Gos. muz. izd-vo [in Russian].

17. Volkova, E. V. (1988), The work of art in the world of artistic culture. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 06.05.2018 р.

БЕЛИЧЕНКО Н. Н.

<https://orcid.org/0000-0002-7384-5675>

Харьковский национальный университет искусств

имени И. П. Котляревского (Харьков, Украина);

belichenko@num.kharkiv.ua

АРХИТЕКТОНИЧЕСКАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ

ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В АСПЕКТЕ ДИСКУРСА-АНАЛИЗА

Актуальность исследования. Применение понятий архитектуры и тектоники к полифоническому произведению с целью выявить базовые различия в логической структуре имитационной и неимитационной полифонии предпринимается впервые. Цель исследования – дискурс-анализ архитектурной целостности полифонического произведения на фактурно-тематическом уровне в условиях имитационной и неимитационной полифонии.

Цель исследования заключается в дискурс-анализе архитектурной целостности полифонического произведения на фактурно-тематическом уровне в условиях имитационной и неимитационной полифонии.

Методология исследования. Применение дискурсивного подхода позволило исследовать соотношение общих тектонических архетипов музыкального произведения (как своеобразных «языковых» принципов со своей типичной моделью) и полифонического музыкального произведения в его хронотипологически определенной жанрово-композиционной дискурсивной практике (как данности музыкальной речи). Проекция понятия «арочной» архитектуры (В. Москаленко) на полифонический склад сделало возможной ее дифференциацию на симультанную («контрапунктическую»), сукцессионную («полифоническую») и результирующую (синтезирующую) разновидности, учитывая многосоставность и специфическую разветвленность фактурного ландшафта полифонического произведения по горизонтали, вертикали и диагонали одновременно.

Основные результаты и выводы исследования. Рассмотрена архитектурная целостность полифонического произведения. Выявлено, что специфика полифонического про-

изведения, в отличие от гармонической по своему складу многоголосной музыки, отображается прежде всего в его «фактурной ландшафте». Установлено, что в неимитационных полифонических жанрах и формах (поли melodический и изоритмический мотеты эпох Ars Antiqua и Ars Nova, контрапунктическая или политематическая хоральная обработка на cantus firmus, остигатные полифонические вариации и т.д.), вследствие их многоярусности и тяготения к композиционной сегментации, наблюдается преобладающее действие симультанного типа архитектурной целостности. В имитационной полифонии (в частности, ричеркаре или фуге) координация «по диагонали» приводит к результирующему типу архитектурного мышления интерпретатора.

Ключевые слова: архитектура, целостность, неимитационная полифония, имитационная полифония, дискурс-анализ.

NATALIYA BELICHENKO

<https://orcid.org/0000-0002-7384-5675>

Ivan Kotlyarevsky Kharkov National University
of Arts (Kharkiv, Ukraine);
belichenko@num.kharkiv.ua

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2018.123.152412>

ARCHITECTONIC INTEGRITY OF THE POLYPHONIC COMPOSITION IN THE ASPECT OF DISCOURSE-ANALYSIS

Relevance of the study. The application of the concepts of architectonics and tectonics to a polyphonic work in order to reveal the basic differences in the logical structure of imitative and non-imitative polyphony is undertaken for the first time.

Main objective of the study is a discourse analysis of the architectonic integrity of polyphonic work on the texture and thematic levels, in conditions of imitative and non-imitative polyphony.

Methodology of the study. The application of the discursive approach makes it possible to investigate the ratio of the general tectonic archetypes of a musical work (as a kind of “linguistic” principles with their typical model) and a polyphonic musical work in its chronotypologically defined genre-compositional discursive practice (as a givenness of a musical speech). The projection of the concept of “arched” architectonics (V. Moskalenko) to a polyphonic structure makes it possible to differentiate it into simultaneous (“contrapuntal”), succession (“polyphonic”) and resultant (synthesizing) varieties, in consideration of the multipartite and specific branching of the texture landscape of the polyphonic work by horizontal, vertical and diagonal simultaneously.

Results and conclusions. The architectonic integrity of the polyphonic product is considered. It was revealed that the specificity of the polyphonic work, unlike the harmonious by its structure multivoiced music, is displayed primarily in its “texture landscape”. It found that in non-imitative polyphonic genres and forms (polymelodic and isorhythmic motets of the epochs Ars Antiqua and Ars Nova, contrapuntal or polythematical chorale arrangement on the cantus firmus, ostinato polyphonic variations, etc.), due to their many-tierity and gravitation toward compositional segmentation, the predominant effect of the simultaneous type of architectonic integrity is observed. In imitation polyphony (in particular, in rичerкар or fugue), coordination “along the diagonal” causes the resulting type of architectonic thinking of the interpreter.

Key words: architectonics; integrity; non-imitative polyphony; imitative polyphony; discourse analysis.