

Наталія Гриценко

**ФОРТЕШАННА МУЗИКА ВІТАЛІЯ ГОДЗЯЦЬКОГО:
ТВОРЧІ КОНЦЕПТИ ТА КОНТЕКСТИ**



Наталія Валентинівна Гриценко – випускниця ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Закінчила Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра за спеціальностями «фортепіано» та «теорія музики», навчалася у НМАУ ім. П. І. Чайковського (кафедра теорії музики, клас кандидата мистецтвознавства Коханик І. М.). Завершила навчання на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ, клас доктора мистецтвознавства Шаповалової Л. В. Тема дипломної роботи – «Композиторський стиль

Віталія Годзяцького (на матеріалі камерної творчості)».

Активно цікавиться розробкою механізмів аналізу неакадемічної музики, питаннями її історичного походження та взаємодії з класичною традицією. Займається музичною критикою та журналістикою, написанням, рецензуванням та популяризацією електронної музики.

Сфера наукових інтересів: мистецтво ХХ століття, неакадемічна та електронна музика, традиційна складова українського фольклору.

Практично через півстоліття з часу активізації в нашій країні модіжного авангардного руху його значення для становлення нової української музики визнано не лише за кордоном, але й на Батьківщині. Сьогодні, після важких життєвих і творчих випробовувань та тривалої інформаційної ізоляції минулих десятиліть, українські композитори-шістдесятники врешті користуються належною пошаною. На щастя, увагу сучасних музикознавців, окрім визнаних майстрів Валентина Сильвестрова та Леоніда Грабовського, привертає й постать їх найближчого колеги, Віталія Годзяцького.

Творчість Віталія Олексійовича, одного з найяскравіших представників українського музичного авангарду київської школи, довгий час незаслужено залишалась у тіні. Разом із тим, В. Годзяцький брав найактивнішу участь у впровадженні у вітчизняну музику тих нових

ідей, образів, композиторських технік та інструментарію, на які спиралися майбутні покоління українських митців. Перед музикознавцями, що вивчають творчість українських композиторів-авангардистів, стоять важливі завдання – надати належну оцінку явищу вітчизняного авангарду, розробити основні критерії та методологію вивчення цього культурного пласту, розглянути в історичній ретро-і перспективі відкриттів музичного шістдесятництва в українській музиці.

Мета пропонованої статті – виявити творчі настанови та методи композиторського мислення видатного митця української музичної культури сьогодення Віталія Годзяцького в аспекті становлення його індивідуального стилю (на прикладі знакових фортепіанних творів).

Предмет дослідження – тип художньої свідомості митця, втілений в семіотичній системі композиторського мислення, відповідний творчим орієнтирам музичного авангарду українського мистецтва 60–70-х років минулого століття.

Матеріалом для розробки концепції дослідження слугують твори для фортепіано «**Розриви площин**» (1963) і Друга соната (1973).

Одним із важливих досягнень українських композиторів-шістдесятників став абсолютно новий метод моделювання *Буття* як явища музичного твору. Втілення нетипового для попередніх композиторських генерацій образного та філософського змісту потребувало формування в рамках музичної форми інших механізмів існування *часу* і *простору* та їх взаємодії. Так, одним із знакових програмних творів Віталія Годзяцького, що стали видатним досягненням досвіду втілення новітньої концепції моделювання художнього світу і формування власного композиторського стилю, стала п'єса «**Розриви площин**» (1963).

Серед шістдесятників було поширене зацікавлення точними науками, до яких вони зверталися в пошуках нового змісту музичних творів та засобів його відтворення через переосмислення звукової матерії. Використання нових композиторських технік відкрило композиторам можливість не обмежуватися звичними для академічної традиції образами та сміливо відтворювати в музиці будь-які явища навколишнього світу [4]. Ідея «Розривів площин» виникла у Годзяцького під час спостереження за небом під час грози. За словами автора, тоді між хмарами виникали спалахи, мов на телевізійному екрані, і вони повторювалися з якоюсь дивною періодичністю. Саме тоді ком-

позитор задумав написати твір, який став би своєрідним «музичним конспектом» **народження звукової матерії**. В якості іншого стимулу до створення п'єси Годзяцький називає книгу Р. Юнга «Яскравіше, ніж тисячі сонць» про еволюцію ядерної фізики, що призвела до створення водневої бомби. Натхненням безпосередньо для музичної реалізації твору були фортепіанні п'єси «I–VIII» К. Штокгаузена та пізні опуси І. Стравінського [1].

Інтонанційна та формотворча інтенції «Розривів...» підкорені програмі, що розкриває різні етапи процесу ядерної реакції. Кожен з умовних розділів-епізодів п'єси отримав згідно цієї програми назву-розшифровку: «Первозданна матерія», «Вібрації», «Пересічення», «Натяжіння», «Розриви, катаклізми», «Відновлена матерія», «Період розпаду». Композитор так коментує концепцію твору: *«Виникнення, буття, ніщо – ось найважливіші етапи становлення форми. Ми присутні при появі часток цієї матерії, якоїсь “звукової реакції”; переживаємо катаклізми, що вибухнули в результаті ланцюгової реакції між вогнищами звукової енергії»* [4, с. 4]. Мова п'єси спирається на вільно використану серійну техніку із характерним для додекафонії використанням великої контрастів – динамічних, регістрових, штрихових. Фактура і форма відтворюють процес фізичної реакції: відповідно до того, як радіоактивні частки, намагаючись відновити перерваний ядерний ланцюг, досягають критичної маси, розрізнені звукові мотиви прагнуть до поєднання в єдину *площину, що звучить*. В ній спостерігаються вібрації, подібні до ритмів органічної природи. Далі відбувається поступове загушення простору і утворюються звукові площини, які під дією енергії, що їх створює, розтягуються, насичуючи собою простір, і врешті розриваються, породжуючи звукові катаклізми. Після цього матерія знову розпадається на елементарні звукові частки.

Даний принцип формотворення, що за допомогою музичних засобів змоделював науковими методами спосіб виникнення, існування та зникнення явищ матеріального світу, виявився настільки логічним та органічним, що увійшов до композиторського письма В. Годзяцького в якості одного із засадничих творчих принципів. У багатьох камерних композиціях митця з різноманітною семантикою та інструментальним складом цей принцип втілюється наступним чином:

1) окремі мотиви, експоновані на початку твору, поступово об'єднуються у фрази, речення і більш значні структурні розділи, заповнюючи собою різні шари фактури;

2) протягом твору відбувається активна інтонаційна, ритмічна та фактурна взаємодія цих елементів, навіть до взаємного обміну важливими музичними характеристиками;

3) в репризі (коді) проходить зворотній процес «розпаду» цієї фактури на окремі елементи та їх поступове «розчинення». Таким чином утворюється логіка хвилеподібного розвитку твору з кульмінацією у точці найбільшої концентрації звукового матеріалу, що припадає на точку золотого січення.

Іншим яскравим прикладом переосмислення взаємодії музичного часу і простору в межах естетичних концепцій світосприйняття епохи шістдесятництва слугує **Друга Соната** (1973) В. Годзяцького. Цей двочастинний цикл створений у культурному контексті поєднання серійної техніки з виразовими засобами тональної музики. Ідея Сонати виникла в період захоплення автором дівчиною-угоркою, студенткою консерваторії. За задумом автора твір мав виразити в музиці психологічний портрет цієї дівчини з програмною назвою «Поривчаста». Втім, в остаточній редакції Друга Соната стала сумарним музичним портретом кількох різних дівчат.

Дві частини сонатного циклу – **«Порыв»** і **«Безмолвие»** – розкривають сутність різних людських характерів. Вони виконують функції перших двох частин класичного сонатного циклу: перша частина, тривожна та напружена, заснована на принципі контрастного протистояння основних тем, друга є спокійною та медитативною. Різниця між композиторським вирішенням частин яскраво проявляється не лише в ритмічній та фактурній організації, але й у використанні різних технічних засобів. Перша спирається на додекафонію шенбергівського зразка з активною розробкою інтонаційно-ритмічного комплексу, друга – поєднує вільно трактовану серійну техніку з алеаторичними та сонористичними прийомами письма.

Перша частина Сонати № 2 репрезентує дві контрастні образні сфери, що чітко відокремлені одна від одної – це головна та побічна партії сприймається як співставлення різних людських характерів – активно-дієвого («поривчастого») та замкнено-рефлексивного. Головна

партія – тривожна та нестійка, невелика за розмірами (17 т.), стилістично наближена до фортепіанної музики нововіденців. В її основі – серія, робота над якою, проте, не обмежується лише принципами додекафонії. В ній Годзяцький органічно поєднує прийоми серійної техніки з ладовою проробкою, піддаючи серію активному інтонаційному та драматургічному розвитку. Інтонаційний комплекс, що сформувався в результаті такого поєднання, можна сміливо вважати невід’ємною складовою авторського стилю з огляду на регулярність його подальшого використання композитором в інших творах. Базовими елементами серії є:

– **кварткові мелодичні ходи та співзвуччя**. Зокрема, відкриває сонату саме квартакорд (*ges-c-f*), що викликає асоціації з початковою інтонацією фортепіанної сонати А. Берга (*g-c-fis*). Кварти складають значну частину як мелодико-гармонічної мови В. Годзяцького загалом, так і цієї сонати. Наприклад, зазначений акорд неодноразово фігурує у подальшому інтонаційному процесі Г. П.: в основному вигляді, в транспозиції та інших модифікаціях;

– споріднені з квартковими співзвуччями **кварто-квінтові комплекси та квінтакорди**, що широко використовуються в гармонічній вертикалі;

– **широкі дисонуючі інтервали** – В. 7, зм. 8, зб. 8 та м. 9, як у мелодичному вигляді, так і в гармонічному. Зокрема, вони часто розташовуються по краях зазначених вище акордових комплексів.

Таким чином, композитор переосмислює серію з точки зору класичних інтонаційних елементів тематичної роботи, намагаючись досягти максимального різноманіття матеріалу *методом варіювання та перестановок* обмеженого рамками серії комплексу. Значно сприяє досягненню цієї мети й **ритмічна організація Г. П.**: вона насичена складними сполученнями шістнадцятих, тріолей, пунктирного ритму та синкоп. До того ж велика кількість пауз «розриває» матеріал на короткі нерівномірні фрази, що надає музиці відчуття неабиякої знервованості. Це враження підсилене частими динамічними контрастами, а також поліфонізацією фактури за рахунок одночасного сполучення автономних фактурних елементів. Ніби безліч коротких різноманітних уривків думок перебивають одне одного, розбиваючи всі намагання сконцентруватися на чомусь конкретному. Лише в останніх тактах Г. П., які одночас-

но слугують логічним переходом до П. П., з попереднього емоційного хаосу кристалізується врівноважена музична думка, втілена за рахунок максимально мелодизованого поліфонічного двоголосся (тт. 12–17).

Побічна партія, поява якої підготовлена витривалою зупинкою з ферматою на останньому акорді, поєднує в собі два різноманітні образи, що, чергуючись, доповнюють один одного. Обидві побічні теми досить короткі (8 та 9 тактів) і розрізняються за драматургічним та фактурним вирішенням, але їх спорідненість із початковим інтонаційним комплексом та взаємопроникнення окремих ритмічних елементів зводить музичну контрастність до мінімуму. Перша тема П. П. є тією самою темою, яку В. Годзяцький присвячував дівчині-угорці – тому в її мелодичній основі лежать елементи угорських народних ладів.

Одночасно помітним є й використання інтонаційного комплексу Г. П. – зберігаються квартакорди у супроводі та широкі дисонуючі інтервали в мелодії. Вперше з'являється чітка, хоча й перемінна метрична організація, відчувається пульсація долями у розмірах $2/4$ та $3/4$. Проте після ритмічно вільної та лінійної Г. П. це має радше негативне драматургічне значення. Остинатний гармонічний супровід і постійне рівномірне повторення одних і тих самих звуків в мелодії створюють відчуття замкненості простору і часу, руху по життєвому колу, з якого неможливо вирватися.

Друга тема П. П. насичена безперервним тріольним поліфонічним рухом і сприймається як спроба подолання обмеження першої теми, але її мелодичні лінії перестають фіксуватися слухом як інтонаційно яскравий матеріал. Ця інерція приреченого руху без розвитку буде зламана лише на початку розробки.

Розробка (т. 35–60) відносно невелика за розмірами: 25 тактів, з яких – 16 т. належать до сфери Г. П. і 9 т. – до П. П. Рух Г. П. в розробці активізується за рахунок ритмічних ускладнень у комбінації з великою кількістю пауз. Це надає фактурі ознак пуантилізму, а образу – крайньої нервозності, нестабільності. Кульмінаційні злети позначені вживанням квартакордів та перегуків між ними, проте в першу чергу рушійною силою розвитку матеріалу є серійний метод; постійне ритмічне варіювання сприяє досягненню інтенсивної інтонаційної розробки.

Лаконізм Г. П. у розробці підкреслений поступовим згасанням початкового імпульсу: фактура, насичена та щільна, до початку П. П. роз-

ріджується і «розпадається» на окремі розмежовані паузами мотиви. Тобто бурхливий етап подолання людиною власних труднощів нібито не встигає принести результату; і поява скороченого проведення П. П. нібито повертає до тих самих сумних реалій. Проте П. П. звучить тепер на октаву вище, вносяться зміни в один із акордів гармонічного супроводу. Отже, в творі вперше з'являється **семантика піднесення**, що породжує надію на щасливий фінал. Обмежений обсяг розробки не зміг вмістити усього процесу розвитку тем, тож друга хвиля становлення матеріалу винесена за її межі – у *репризу*. В ній Г. П. зберігається в незмінному вигляді (кілька перших тактів), надалі ж розширюється і динамізується за принципами серійного розвитку.

Наступним етапом розробки є проведення другої теми П. П. Перехід між цими темами стає майже непомітним, незважаючи на цезуру, адже вони зближуються на ґрунті взаємообміну інтонаційними та ритмічними характеристиками: Г. П. набуває тріольного руху, П. П. – висхідних інтонаційних ходів та квартового супроводу з початкової теми сонати. Отже, відбувається часткове примирення внутрішнього конфлікту особистості та досягнення певного компромісу, після якого більш позитивного значення набуває поява першої теми П. П. (у підвищеному на октаву варіанті з розробки). Її звучання на *pp* у високому регістрі розмикає інтонаційне коло як свідчення про успішно знайдений вихід героя сонати з непростой життєвої ситуації.

«Безмолвие» – друга частина сонатного циклу – втілює інший стан світосприйняття та емоційного відгуку на події. Драматургія медитативного типу: за допомогою поліпластової фактури, регістрових контрастів, ритмічної компліментарності та використання остинато гармонічних комплексів досягається широта простору та ефект «зупинки» музичного часу. За основний композиційний метод обрано серійну техніку в поєднанні з алеаторичними та сонористичними засобами. Композиційно **«Безмолвие»** розподіляється умовно на 4 розділи, кожен із яких позначений зміною фактури. Проте спільність інтонаційного комплексу, а також відсутність чітких цезур сприяють цілісному сприйняттю твору.

Перший розділ (тт. 1–39) – найбільш розвинений – починається з остинатного акорду *g-b-d₁-a₁* (на відміну від гармоній першої частини сонати, цей акорд вперше має терцієву структуру), на тлі якого від-

бувається експозиція мелодичного матеріалу. У верхньому голосі постійно повторюється звук h_1 – звуковисотний стрижень, навколо якого обертається мелодія, і в даному контексті може вважатися умовною тонікою. Саме повернення одного звуку створює відчуття застигlosti, нерухомості внутрішнього центра в людині, навколо якої обертаються різноманітні події.

Розвиток матеріалу відбувається за принципом накопичення фактурних шарів. Мелодична лінія починається з центру h і розширює свій діапазон і тривалість: з одного звуку перетворюється на 2–4-звукові мотиви, а далі еволюціонує до двоголосся. З т. 11 починається етап поступового ускладнення та поліфонізації фактури. Початковий чотириголосний гармонічний комплекс, що витримувався незмінно протягом 10 тактів, розпадається на фрагменти і зміщується з верхнім пластом фортепіанної фактури. Протягом усього розділу відбувається постійне варіювання сполучення голосів, їх ритмічна поліфонізація та мелодико-фактурна емансипація. Як наслідок кристалізується складна 5–6-голосна поліфонічно-пуантилістична фактура на серійній основі, сформована з тісно зчеплених між собою коротких мотивів. Лише в останніх 6 тактах відбувається заспокоєння руху і зведення поліфонії до акордового комплексу «*c-g-as-ces_1-des_1-es_1-f_1-g_1-b_1*», що готує фон-супровід до наступного розділу.

Другий розділ (тт. 40–50) є спокійнішим за характером: у ньому одразу ж відбувається темпова зміна і розщеплення фактури на 3 пласти. В середньому регістрі залишається 6-звуковий гармонічний комплекс *a-h-cis_1-f_1-g_1-b_1*, що, за вказівками автора, виконується із залученням алеаторичного прийому – імпровізації ритмічного малюнку. У верхньому та нижньому шарах фактури, в далеких контрастних регістрах, у контрапункті звучать дві паралельні мелодії: в нижньому регістрі – серія, у верхньому – ритмічно варіюване повторення однієї групи (*e-dis-fis-a-d*). За таких звукових умов утворюється статична, частково «розбавлена» сонорними коливаннями фактура, що моделює широкий та розімкнений музичний простір.

Третій розділ (т. 51–58) – досить стислий, але за загальним напруженням його можна вважати кульмінаційним. За фактурним викладом він апелює до першого розділу, хоча спирається на новий технічний прийом: впродовж кожного такту з окремих звуків збирається кінце-

вий витриманий аккорд. Складна ритмічна організація (сполучення дрібних тривалостей з тріолями, квінтолями та пунктирним ритмом) надає розділу додаткової нестійкості.

Напруження накопичується і врешті-решт обривається на найвищій кульмінаційній точці на *ff* у високому регістрі (в 3–4 октаві). Після цього останній, *четвертий* розділ (т. 59–66) сприймається як нерухома *кода* після драматичної кульмінації та зриву. Вона розімкнена у просторі і часі за допомогою алеаторичного прийому: десять звуків серії, чергуючись у вільній послідовності, створюють поступово затихаюче гармонічне тло. Композитор вказує на необхідність «...*робити зупинки на окремих звуках, не уповільнюючи загального руху, до повної зупинки всіх звуків комплексу*» [2, с. 20]. Так гармонія поступово «розпорошується» у просторі, і на її тлі, як відлуння, звучить кількоразово повторена септіма *as-g₂*, – одна із ключових гармонічних сполук першої частини сонати, що замикає інтонаційне коло, завершуючи розвиток драматургії твору.

Отже, змістом другої частини сонати є передача психології духовного протесту людини, глибокого занурення й відсторонення від соціуму як зовнішнього буття. Композитор тяжіє до розкриття станів внутрішнього зосередження людської свідомості на духовних пошуках сутності Буття: в якості конкретизації ідеї «*безмовності*» – на першому плані зупинки часу за допомогою позаметричного розгортання музичних подій, зосередження на позачасових вимірах звукового Буття, фактурного розширення просторових меж. На завершення надамо цитату з тексту В. Годзяцького, який характеризує концепцію твору наступним чином: «... *Мені хотілося добитися адекватності звукової побудови та психологічної характеристики людини. У даному випадку мене цікавила передача феномену емоційного відчуження, що притаманний більшості сучасних людей, зокрема, інтелектуалів, які часто приховують свою сутність за скепсисом, екстравагантною поведінкою, або навпаки – за якоюсь глибокодумністю, що є формою протесту проти нівелювання особистості в умовах жорсткого тиску соціуму*» [3].

ВИСНОВКИ. Друга Соната та «Розриви площин» – це ті фортепіанні твори, які мають важливе значення не лише для творчості В. Годзяцького в аспекті формування його власного творчого світо-

гляду та музичного стилю, але і для української музики загалом, як необхідний етап становлення нового композиційного методу. Якщо програмний твір «Розриви» втілюють через сучасну композиторську мову науковий погляд на цілком реальні явища навколишнього світу, то в Другій сонаті образні, інтонаційні та фактурно-гармонічні знахідки діють вже у психологічно-філософській площині – в якості повноцінного увиразнення авторського стилю мислення звукообразами Буття. Спільними для цих досить різних за семантикою та драматургією творів є ретельний відбір композиторських засобів та їх нетипові, інноваційні комбінації, за допомогою чого досягається спільна мета – **створення нових часопросторових умов існування музичного матеріалу**. Тематизм, виходячи за межі класичних інтонаційних, ритмічних та фактурних принципів, диктує нові умови існування та розвитку, не хехтуючи синтаксичними структурами, але й не підкоряючись їм, розпочинаючи мислення розвитку матеріалу зсередики самого матеріалу.

Варто зазначити, що Годзяцький як митець **об'єктивного типу** під час моделювання музичного часопростору твору цікавиться деталізованим процесом існування створених їм звукових явищ. Попри інтровертну сутність Сонати № 2, композиторський метод активної розробки тематизму, тяжіння до психологічної портретності та навіть деякої театральності (що проявляється через прагнення до максимальної виразності музичної мови та рельєфності інструментальних образів) вказують на об'єктивне прагнення досягти філософсько-рефлексивної концепції спостереження за власним *Я* зсередики та зовні, одночасного погляду на себе та Світ, в якому ми живемо. Ось чому друга частина сонатного циклу сприймається як його смисловий центр – духовна площина. Так встановлюється когнітивна модель пізнання – «людина – Божий світ», яка залучає автора музики до Вічності через осягнення духовної вертикалі та спілкування за законами Краси і Порядку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Годзяцький В. «Разрывы плоскостей», пьеса для ф-но (1963) [авторський коментар] / В. Годзяцький. — 1 с.
2. Годзяцький В. Соната (1973) [рукопис] / В. Годзяцький. — 20 с.

3. *Годзяцький В. Соната № 2 (1973) [авторський коментар] / В. Годзяцький. — 1 с.*

4. *Зінькевич О. Український авангард / О. Зінькевич // Музика. — 1994. — № 2. — С. 4–26.*

ГРИЦЕНКО Н. ФОРТЕПІАННА МУЗИКА ВІТАЛІЯ ГОДЗЯЦЬКОГО: ТВОРЧІ КОНЦЕПТИ ТА КОНТЕКСТИ. У статті розглядаються типові закономірності музичного мислення та естетики творчих пошуків одного з лідерів українського авангарду в музичному мистецтві 60-х – 70-х років ХХ ст. Всебічний аналіз п'єси «Розриви площини» та Другої сонати для фортепіано виявив творчі настанови та методи композиторського світобачення видатного майстра української музичної культури останньої третини ХХ ст. В. Годзяцького в аспекті становлення його індивідуального стилю, відтворення новітніх для того часу технік письма.

Ключові слова: музичний авангард, техніка письма, соната, додекафонія, сонористика, алеаторика, драматургія хвилі.

ГРИЦЕНКО Н. ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ВИТАЛИЯ ГОДЗЯЦЕКОГО: ТВОРЧЕСКИЕ КОНЦЕПТЫ И КОНТЕКСТЫ. В статье рассмотрены типичные закономерности музыкального мышления и эстетики творческих поисков одного из лидеров украинского авангарда в музыкальном искусстве 60-х – 70-х годов ХХ в. Всесторонний анализ пьесы «Розриви площин» и Второй сонаты для фортепиано выявил творческие установки и методы композиторского миропонимания выдающегося мастера украинской музыкальной культуры последней трети ХХ в. В. Годзяцкого в аспекте становления его индивидуального стиля, использования новейших для его времени техник письма.

Ключевые слова: музыкальный авангард, техника письма, соната, додекафония, сонористика, алеаторика, драматургия волны.

GRITCENKO N. THE PIANO MUSIC OF VITALY GODZYACKIY: THE CREATIVE CONCEPTS AND CONTEXTS. The article deals with the typical conformities of musical thought and aesthetics of the creative searches of the one of leaders the Ukrainian advance-guard in a musical art 60th – 70th XX century. The comprehensive analysis of the piece of music «The Digging up Of The Planes» («Rozryvi ploschyn») and The Second sonata for the piano exposed the

creative options and methods of composer's attitude of prominent master of the Ukrainian musical culture of the last third XX century – V. Godzyackiy in the aspect of the forming his own individual style, uses of the newest for his time musical techniques of creating.

Key words: the musical advance-guard, musical technique of creating, sonata, dodecaphony, sonoring, indeterminacy, dramaturgy of wave.

УДК : 78.03 : 783.1 «19»

Наталья Шепеленко

**А. ПЯРТ «ПЛАЧ АДАМА»:
К ПРОБЛЕМЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА ОРАТОРИИ**



Шепеленко Наталья Борисовна – аспирантка Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского (научный класс доктора искусствоведения, профессора Л. В. Шаповаловой), преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Детской школе искусств № 6 г. Харькова.

На рубеже II–III тысячелетий происходит изменение научно-мировоззренческих парадигм в обществе и современной гуманитаристике (на место секулярного мировоззрения приходит воцерковленный тип культурного сознания). Жанр оратории представляет уникальный объект музыкальной культуры: в контексте семиотического описания его различных функций он являет собой знаковую систему, ментальная структура которой хранит сакральную «память жанра» Богообщения. Именно христианская система ценностей дает художнику семиотически сложившиеся параметры творчества, зафиксированные в ментальных структурах индивидуального мышления (образы, символы).

Востребованность онтологизма продиктована совершившимся в науке разграничением Бога и человека, творца и его творения.