**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ**

**імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**АНДРОСОВА ДАРІЯ ВОЛОДИМИРІВНА**

**УДК 78.03**

**МІНІМАЛІЗМ В МУЗИЦІ:**

**НАПРЯМОК І ПРИНЦИП МИСЛЕННЯ**

**Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

**Автореферат**

**дисертації на здобуття наукового ступеня**

**кандидата мистецтвознавства**

**Київ 2005**

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського Міністерства культури і мистецтв України

1. **Науковий керівник:** доктор мистецтвознавства, професор
2. **Котляревський Іван Арсенович**
3. Національнальна музична академія України ім. П. І. Чайковського Міністерства культури і мистецтв України, зав.кафедрою теорії музики

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор

**Терещенко Алла Костянтинівна**

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, професор, провідний науковий співробітник відділу музикознавства

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Гузєєва Валентина Володимирівна**

Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової Міністерства культури і мистецтв України, в.о.професора кафедри історії музики і музичної етнографії

**Провідна установа:** Львівська державна музична академія

ім. М. В. Лисенка Міністерства культури і мистецтв України, кафедра історії музики

Захист відбудеться «\_25\_\_» \_травня\_ 2005 року о 16 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д. 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ-1, вул. Арх. Городецького, 1-3/11, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, за адресою: 01001, м. Київ-1, вул. Арх. Городецького, 1-3/11.

Автореферат розісланий “\_16\_” \_квітня\_ 2005 р.

Вчений секретар

спеціалізованої вченої ради,

кандидат мистецтвознавства **І. М. Коханик**

**ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ**

**Актуальність дослідження.** Питання, що розглядаються в дисертації, торкаються теорії стилів з виходом на виконавське музикознанвство в аспекті типологізації творчості. Така спрямованість дослідження зумовлена працями спадкоємців школи Б. Асаф’єва та Б. Яворського в Україні, а саме І. Ляшенка, І. Котляревського, А. Лащенка, М. Черкашиної, О. Сокола, М. Давидова, А. Терещенко, В. Москаленка, Н. Гребенюк, С. Мірошниченко, ін. она відповідає потребам методологічної переорієнтації музикознавства, визначеною експансією спрямованості на виконавство. Мінімалізм у композиторській творчості сформувався як узагальнення виконавського досвіду «продовження» музики. Висунута в дисертації ідея *«мінімалізації композиції»* визначена генезою даного напрямку і грунтуванням його засад у ритуально-обрядовій творчості.

Мінімалізм як напрямок сучасного мистецтва претендує на інтеграцію наукового і художнього методів – і, в цьому плані, заявляє вихід за межі суто художнього. Вся європейська мистецька класика, що вийшла із церковної риторики та культури тропу і визначає «поетику», тобто «майстерність складної метафори», – є синонімом професіоналізму. В класичній музиці завжди співвідносилися значущість смислу і «звукова маса» розшарованої та складно організованої фактури. Простота Мистецтва розглядалася в Європі як явище «другого порядку» – не в буквальному значенні, а в якості «згорненої складності» викладу.

В мистецтві минулого століття виявився інтерес до примітиву чи до того, що зневажливо називали цим терміном. Мінімалізм як базисне значення усвідомлювалося як те,що народжене «економією мислення» заради точного збереження змісту, і мінімального як виявлення скороминучого, незначного в культурно-творчій діяльності.

«Економія» в художній сфері визначила запозичення канонів та стереотипів давнього живопису в сучасних сюжетах (К. Петров-Водкін, В. Борисов-Мусатов, М. Бойчук, ін.). В музиці запозичення виявилося у вигляді прямих і стильових цитат, несумісних одне з одним (феномен І. Стравинського, К. Орфа, Б. Ціммермана, А. Шнітке, К. Пендерецького, М. Скорика та ін.). Дослідження даного явиша, що порушує традиційні уявлення мистецтва, здійснене на матеріалі музичного мінімалізму, що є в центрі уваги даної роботи.

Актуальністьдослідження детермінована практикою художньої діяльності, де мінімалістські тенденції охоплюють найрізноманітніші сфери культури, презентують зразки творчості, що представляють класику мінімалізму (твори Дж. Адамса, Ф. Гласса, Т. Райлі, Ф. Ржевського, О. Козаренка та ін.). Робота також охоплює проблеми виконавства, що пов’язано з виконавською природою музичного мінімалізму, можливстями різних трактувань музичної класики, зокрема, в її наближенні до «мінімального» мистецтва.

**Об’єктом** дослідження є музика мінімалізму у композиторському та виконавському різноманітті, в онтологічних та історико-генетичних вимірах.

**Предмет** дослідження – генезис та буття мінімалізму як принципу музичного мислення та художнього напрямку в творах XVIII – XX cт.

**Метою** дослідження є обгрунтування ідеї мінімалізму в музиці як єдності композиторського та виконавського підходів, в розрізненні в ньому типології стилю-напрямку і стилю-принципу мислення в музичній творчості різних історичних періодів.

**Матеріалами** дослідження виступає музика композицій Й. С. Баха, А. Скарлатті, В. Моцарта, Е. Гріга, М. Глинки, Р. Вагнера, І. Стравинського, А. Веберна, Е. Саті, М. Леонтовича, Ф. Гласса, Дж. Адамса, Ф. Ржевського, А. Пьяццолли, Д. Терзакіса, М. Ковалінаса, В. Власова, Х. Радулеску, Л. Корі, ін. та виконання творів вищеназваних вітчизняних та зарубіжних митців, зокрема в інтерпретації автором даної роботи (на фестивалях, конференціях і концертах, конкурсах в Україні та за її межами).

**Конкретні завдання** дослідження:

1. узагальнення концепції мінімалізму;
2. дослідження філософської та культурологічної проблематики згідно з художньою типологією мінімалізму;
3. розгляд генезису мінімалізму;
4. аналіз класичних зразків мінімалістського мистецтва в композиторській творчості;
5. проекція мінімалізму у виконавську творчість.

**Методологічною основою** дослідження є етимологічний аспект інтонаційного аналізу асаф’євської традиції, а також філософсько-культурологічні ракурси мистецтвознавства в працях О. Лосєва, П. Флоренського, В. Медушевського, В. Холопової та інших.

**Зв’язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.** Робота виконана на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського у відповідності до кафедрального плану досліджень і в корекції із перспективним планом науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського на 2000-2006 рр. (тема № 13 «Загальні проблеми теоретичного музикознавства).

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що**:**

* вперше в мистецтвознавстві визначається метод мінімалізму як напрямку і принципу мислення через формулювання такого підходу як “мінімалізація композиції” на межі композиторського і виконавського мислення;
* до наукового обігу музикознавства вводяться: характеристика механізму проявлення мінімалізму, названого автором дисертації «емансипація консонансу», а також поняття «мінімалізація композиції», що вказує на результат дії мінімалістської «емансипації консонансу»;
* вперше в музично-науковій сфері вказано на містеріально-християнські витоки мінімалізму, що визначають музичну специфіку даної художньої методології;
* вперше в прийнятому ракурсі аналізуються твори мистецтва ряду авторів XVIII-XX століть (Д. Скарлатті, Е. Гріга, Е. Саті, Ф. Ржевського, Д. Терзакіса, Х. Радулеску, Л. Корі, А. Пьяццолли, ін.) та їх виконання з усвідомленням змістовного наповнення, яке не охоплюється традиційним аналізом;
* запропонована характеристика значення музичного мінімалізму як «неоплатонізму в мистецтві».

Всі вказані інноваційні положення також представляють **особистий внесок** автора в мистецтвознавство.

**Практична цінність** роботи обумовлює спрямованість її положень на потреби творчого буття. Матеріали дисертації можуть бути використані в курсах аналізу та історії музики, особливо що стосується курсів теорії та історії виконавства.

**Апробація** **результатів** роботи здійснювалася на науково-методичних конференціях і семінарах:

* «Музика другої половини ХХ ст.», Київ, 1999;
* «Теорія музичного ритму», Київ, 2002;

- «Молодь в умовах нових соціальних перспектив,” Житомир, 2000;

* «Трансформація музичної освіти: культура і сучасність» Одесса,

1999, 2000, 20001, 2002, 2003, 2004;

* «Наука і освіта», Дніпропетровськ, 2003;
* «Музыкально-эстетическое образование в социокультурном

развитии личности”, Екатеринбург (Россия), 2001;

- 17-th International Congress of International Musicological Society,

Lеuvеn (Bеlgium), 2002.

**Публікації.** За матеріалами дослідження опубліковано 8 статей, з них 4 – у провідних фахових виданнях.

**Структура** дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел кількістю 207 найменувань, 12 нотних та ін. додатків. Основний текст дисертації – 190 с.

1. **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ**

У **Вступі** характеризуються актуальність, об’єкт та предмет, мета і завдання дисертації, розкриваються її наукова новизна і практична значущість.

У Розділі І **«Типології мислення в детермінаціії** **мінімалізму»** приділяється увага філософсько-естетичному обгрунтуванню концепції мінімалізу, виходячи з сучасних положень про мислення і зокрема музичне.

Підрозділ 1.1. **«Континуальність-дискретність в розумовій діяльності і в художній творчості»** присвяченийузагальненню уявлень про мислення в цілому у порівнянні з виявленням його специфічних особливостей в музиці. Виділено ряд принципових властивостей, що дозволяють розглядати музичне мислення як проекцію діяльності людського розуму (індивідуального і надіндивідуального) на звуко-тонові утворення.

Звукові абстракції логічно-конструктивно виділених тонових побудов знаходяться в нерозривному зв’язку із сукупністю «музичних думок», «музичних уявлень», «музичних відчуттів» і т.п., визначених асоціаціями на рівні «музичної мови» смислів звуків-мотивів та складів-слів тих чи інших значень, які уподібнені мелодичним контурам і динаміко-агогіко-тембральним якостям вербально-мовних зворотів та ін. Існує також деякий симбіоз нерозчленованої звукової єдності і вичленених вищеназваних та інших якостей, ім’я якому – гетерофонія в її фольклорно-побутовому та «окультуренному» фольклорному, професійному значеннях.

Вказана єдність історичної та онтологічної безперервності гетерофонного звукоутворення із художньо-стилістичною вирізненістю ознак мелодійності, гармонійності і т.ін., складають нерозчленований «потік свідомості» надіндивідуального та індивидуального порядку – в невідділеності від диференційованого індивидуального (мелодійність) та свідомо-колективного (гармонійність, поліфонність) способів музикування. І подібна «єдність протилежностей» всередині музичного світу, яка детермінує його невичерпну динаміку в засвоєнні смислів, створює чітку аналогію до діалогічності як іманентності мислительного процесу в цілому.

Релігійний аспект складає суттєву детермінацію континуальності мислення, зокрема, музичного.

Перший рівень попередніх висновків відносно сутності мінімалізації в музиці, що закладається строгими релігійними установками культури, дає такі позиції:

1) невідривність музики в її сакральному виявленні від фізично протилежної їй сутності молитовного не-озвучування (семантичне уподібнення субстратно-протилежного);

2) заперечення форми-композиції, що утворює зміст «звукової мінімалізації» богослужебного співу.

Ці показники музично-мислительних установок дозволяють вийти на головну в нашому дослідженні формулу мінімалізму: *«мінімалізація композиції»*.

Виконавський виток мінімалізму зумовлений, в тому числі, синкретизмом в ньому музично-дидактичного і естетичного принципів. Під *музичним мінімалізмом* розуміємо примітивістську тенденцію мистецтва із вираженим *містико-архетиповим* комплексом, що втілює елементарне і сутнісне знання про світ, «згорнене» в лаконічні формули. Ці останні демонструють «економію мислення». Формульне «згорнення» даної характеристики суті указаного способу музичного мислення виводить на термін: «***уникнення композиції*»** чи її **«*мінімалізація*».** Аналіз мінімалістської музики, таким чином, має як би протилежну традиційному музикознавчому аналізу спрямованість: не від простоти елементів інтонацій, мотивів-тем до складності композиційної цілісності, але виведення цього цілого із місткого значення елемента-формули. Особливо підкреслюємо протилежність техніки остинато «неоварваристських» композицій початку ХХ ст., остинато-*репетитивності* мінімалістів. *Семантична естетико-етична місткість останнього виявляється після багаторазового повторення.*

«Вектор» мінімалізації як «гармонізації дисгармонічного» демонструє «зняття» дисонансного смислу з того, що символізувало його «незлагодженість-невибудованість». Дана якість виводиться із вищеозначеної «економії мислення». Його апробація пропонується в аналітичній частині дисертації – згідно з формулою: ***«емансипація консонансу».*** Очевидним є походження даного словосполучення від «емансипації дисонансу» Нововіденської школи, яка ствердила самодостатність «дисонансу» (в акустично-формальному виявленні остання зв’язувалася з консонансом).

Підрозділ 1.2. **«Принцип “мінімалізації композиції” в генезі та онтології мінімалізму»** розвиває положення, заявлені в підрозділі 1.1.: розглядається генеза та онтологія мінімалізму з розділенням у часі і просторі.

Перше (генеза) характеризується першоцивілізаційними чинниками магічно-філософського мислення та ранньохристиянськими, архаїчно-релігійними установками. Друге (онтологія) зосереджене на узагальненні явищ американської музики другої половини ХХ століття, причому, з усвідомленням американо-ірландського культурного ареалу як такого, що її породив, в поєднанні із східними в цілому, а також із східно-, південно-європейськими впливами.

«Мінімалізація композиції» в названому напрямку вказує на *обмеженість власне композиторських можливостей в творенні музики цього роду.* Струнне тріо Ля М. Янга зумовило сутнісне для концепції музичного мінімалізму розуміння «*позарепетитивності», виявлення мінімалізму в межах понадщільної часової тривалості. Введене* поняття «*мінімалізація композиції»* дозволяє охопити дане відгалуження напрямку, яке формально-технічно зводиться до репетитивності.

Висновок із вищезазначених узагальнень: *репетитивність «непроцесуальна»* тією ж мірою, якою вона позбавлена аналогів з живою змінністю фаз зародження-розвитку-кінця, де виявляється знаково-умовна «понадщільність» мінімалістського вираження.

***Розділ*****ІІ** «**Аналіз творів в концепції генези мінімалізму»** охоплює музичні матеріали XVIII-XX ст., апробуючи в аналізах знайдені формули принципу мінімалістського підходу як принципу мислення.

Підрозділ 2.1. **«Мінімалістські тенденції в мистецтві XVIII – початку XIX ст.: твори Д. Скарлатті, Ф. Шуберта»** присвяченийісторичному огляду шарів музичних стилів, що виявляють деяке усталене “тяжіння до мініатюризму” та “quasi-репетитивності” творчості окремих авторів XVIII і ХІХ ст.

В межах даної роботи розглядаються Сонати Д. Скарлатті №№ 1-5 та 20-25 (в нумерації видання Е. Зауера) і Фантазія С-dur “Мандрівник” для фортепіано Ф. Шуберта, в аспекті виявлення в них техніки, співвідносної з “мінімальною серійністю” творів А. Веберна, в яких знаходимо випереджаючі ознаки мінімалізму в ХХ ст.

В проаналізованих Сонатах Д. Скарлатті виділяємо наступні структурно-змістовні ознаки:

1. демонстративне «ущільнення» форми до місткої та лаконічної одночасності, в якій фактурно-ритмічні контрасти «заміняють» циклічність старовинної сонати-сюїти; варіантність тематичних складових поширюється не тільки у горизонтальних «проекціях» будови від теми до теми, але і у «вертикальному» зрізі – від висотностей тем до тональних устоїв, від типу ритмічної симетрії до конструкції архітектоніки та ін., випереджаючи вебернівську серіалізацію; остання в концепції Е. Стрікленда невідривна від мінімалістської «стислої репетитивності»;
2. варійовані у «горизонтальних» і «вертикальних» проекціях показники теми тяжіють до риторичної абстракції чи до символіки звуконаслідування, навіть коли конкретність програмного підгрунтя індивідуалізована суб’єктивним поштовхом створення («Кішкіна фуга» № 25);
3. «мінімальність» висотно-ритмічної організації тем, у тому числі з «пуантилізацією» (№ 21), фонізмом-«кластерністю» (№№ 20-23) подання мотиву-теми, що провокує мотивно-ритмічну (№№ 22, 23, 24), синтаксичну (№ 25) репетитивність, принципово співвідносну із мінімалістськими ефектами музики ХХ ст.

Щодо результатів аналізу Фантазії С-dur “Мандрівник” для фортепіано Ф. Шуберта маємо такі позиції:

1) абсолютна тематична єдність грандіозного циклу, що містить цитату із романсу «Мандрівник», в змісті якого поєднані романтичний життєопис із християнською символікою життя-мандрів;

2) вибудова «тематичного ядра» циклу не за принципом риторичної індивідуалізованості метафори поєднуваних смислів, а у плані опори на абстракцію «типової формули» як архетипової «ігрової фігури»;

3) значущість використаних узагальнюючих формул зумовлює смислову навантаженість фактурного розвитку, що отримує риси «розсередженого тематизму».

Підрозділ 2.2. «**Прояви мінімалізму в творах композиторів XIX ст., їх проекція у творчості М. Глинки, Е. Гріга»** демонструєелементи мінімалізму, що складають паралель до високоартистичних «стислостей» Е. Саті. Останнє небезпідставно знаходять (Г. Поспелов) у вишуканих мініатюрах М. Глинки. Однак звертаємо увагу на ознаки «важкого» (за І. Стояновою), тобто філософськи насиченого мінімалізму в «Руслані» великого російського композитора. Сама пристрасть Глинки до варіаційної форми за типом «глинкінських» варіацій засвідчує особливу роль в його мисленні тонікальності-репрезентативності, що уникає «розвитку» та зосереджується на «повтореннях-розпізнаваннях» глибинних значень заявленого мотиву-теми.

Музика Е. Гріга на прикладі циклу «Дівчина з гір» демонструє особливого роду символізацію тем-образів, вибудованих стилістичним quasi-цитуванням типізованого авторського («із Шуберта», «із Вагнера»), а також кантово-літургійного (паралелі до тематизму «Життя за Царя» М. Глинки) звучань.

Останнє складає неявний, але відчутний шар вираження, «зупиняючи» романтичну поемну розповідність і драматизм. Е. Гріг явно свідомо відмовився від симфонічного «великого дихання», від наскрізності розвитку форм на користь типової «округленості» кантово-пісенних строф. Композитор відмовляється від сонатно-поемної антитези (добро – зло, світло – тінь…), прямуючи до втілення гімнічного аспекту єдиного образу. Останнє спонукає звернення до варіативності лаконічних фігур-ходів у мелодиці і в ритміці, які випереджують мінімалістську повторюваність-репетитивність.

Підрозділ 2.3. «**Е. Саті, А. Веберн у ствердженні мінімалізму в ХХ ст.»** присвячений розгляду творів, в котрих мінімалістські позиції поєднані з відмінними від них стилістичними рисами, що сформувалися в мистецтві на початку і в першій третині ХХ століття. Оцінюється мінімалістський потенціал авторів, яких класики мінімалізму (Ля М. Янг, Дж. Кейдж) безперечно називають своїми попередниками.

Розглядається твір Е. Саті «Ідилія», присвячений К. Дебюссі («à Debussy”), що містить наявні стильові цитати з музики автора «Пеллєаса». Зумовлені програмним заголовком, вони отримують вираження, уподібнене до репетитивності. І це не гротеск, не іронія, як визначають науковці (Г. Філенко), а скоріше – замилування незвичним поєднанням звуків, що стають будівним елементом цілісності.

Аналіз Кантати ІІ А. Веберна (текст Х. Йоне) на предмет виявлення в ній мінімалістських тенденцій виводить на показники принципів мислення, які, можливо, виходять за межі художності, але погоджуються із глибинними мислительними енергіями, що живлять мистецтво. Таким є змістовний комплекс «плинності» словесної основи Х. Йоне, який знаходить еквівалент у серійно-тематичній варіабільності музичної фактури, що символізує уявлення про *континуальність мислення* в цілому.

Підрозділ 2.3. **«Мінімалізм і українське мистецтво»** подає матеріали щодо візантійсько-ірландських витоків мінімалізму, стверджуючи грунтовність його позицій в українському мистецтві, релігійно-ментально пов’язаного із культурним ареалом Візантії і з тим відгалуженням «мінімального» мистецтва, яке споріднене з християнським містицизмом. Звертаємо увагу на «мінімальність» форм українського канту – у порівнянні з близьким йому російським, особливо в протилежність так званому «віватному» канту великодержавних уславлень.

Мінімалістські тенденції в українській музиці визначилися в річищі мініатюризму форм українських хорових майстрів початку ХХ століття, насамперед, в творчості високоталановитого М**.**Леонтовича.Геніальність вирішення «Щедрика»та інших хорових його «мініпоем»-«вокальних симфоній» (за В. Гузєєвою) полягає в природності сполучення змістовної масштабності літургійних форм-жанрів та мініатюризму традиційного жанру обробки народної пісні.

Мінімалістські тенденції прослідковуються у «веберніанських» композиціях Л. Грабовского – «Чотири двоголосні інвенції». «Тривіальність» використаної додекафонної техніки, зведеної до подання серії-теми майже виключно в основному варіанті і в єдиній висотній орієнтації, надає творові особливого роду ретроспективності, в котрій «долається дисонантність» – *навмисним спрощенням насиченої експресивністю серійної техніки*.

Поряд з вказаними передбаченнями мінімалізму в композиціях українських майстрів знаходимо безпосереднє втілення такого роду техніки та смислових показників «мінімальної» творчості. До числа таких творів відносяться «Infinitio» В. Власова та «Мудреці» М. Ковалінаса, в котрих автори свідомо користувалися мінімалістськими засобами відповідно до асоціативного плану, закладеного у програмних заголовках.

«Infinito» В. Власова– п’єса для акордеона та камерного оркестру, свідомо написана автором в мінімалістській стилістиці, з розрахунком на виконання видатним баяністом, заслуженим артистом України В. Мурзою. Сама назва твору «Infinito» – «Нескінчене» – фіксує дещо «завершене в елементах и незакінчене у виразності цілого».

Твір В. Власова ігнорує «репетитивність», але очевидно «мінімалізує» композицію. Головне, демонструє «емансипацію консонансу» в мотивах-смислах, споріднених з агресивно-деструктивними ознаками вираження.

«Мудреці» М. Ковалінаса для фортепіано «в 6 рук» (для 3-х піаністів) продовжують тенденцію «мінімалізації» тембрально-фактурного насичення ансамблів і оркестрів. Вона була заявлена Й. Брамсом в його Угорських танцях для двох фортепіано і отримала спеціальний розвиток у творах І. Вишнєградського. Дані тембральні знахідки мають значний резонанс в останні тридцять років в становленні поставангардного музичного мистецтва. Названий твір символізує можливості композиторської активності: від «ілюзії вседозволеності» (див. початкове *Furioso)* – до полагодження новацій з традицією в кінці твору.

Українські композитори сприйняли мінімалістські установки у якості актуальної стилістичної спрямованості музичного мистецтва. Інтуїтивне прийняття орієнтиру на одухотвореність принципу «повернення до гармонії», котра складає «головний нерв» того, що ми звемо мінімалістською «емансипацією консонансу», помітне у розглянутих творах українських копозиторів та найбільш відверто виражене у композиціях Л. Грабовського та М. Ковалінаса.

Розділ ІІІ**«Теоретико-онтологічні параметри мінімалізму»** узагальнює повноту виявлення мінімалістського методу в композиції і виводить на особливості виконавського прочитання цієї стилістики.

Підрозділ 3.1 **«Класика мінімалістської композиції Ф. Гласса, Дж. Адамса, А. П’яццолли, ін. та їх виконавські стимули»** присвячений авторам, характеристика творчості яких в розгорнутому вигляді відсутня в україно- та російськомовній музикознавчій літературі. І якщо в працях російських музикознавців неодноразово акцентувалася еволюція до мінімалізму Дж. Кейджа, то у даному разі вказуємо на повноту виявлення названого методу в композиції А. П’яццолли, а також розвиток його у Е. Вангеліса та ін.

Опера «Сатьяграха» Ф. Гласса, складаючи частину оперного циклу («Ейнштейн на пляжі», «Сатьяграха», «Ехнатон»), концентрує умовну споглядальність вистав такого роду. В контексті сюжету про робітничий рух індійців у Південній Африці представлені символи «несупротивлення» (Л. Толстой, М. Ганді, М. Кінг). Музика засвідчує «полагодження-гармонізацію» через екстатику гімноспіву. Водночас тут поєднується староцерковна європейська та східна індійська мелодійність. Цей пристрасно-освітлений хоровий спів філософськи «знімає» дисонантні передумови змісту драматичного сюжету, що по-оперному природно тяжіє до діалогічності в сольних та хорових партіях.

Політично-громадянська за змістом опера Дж. Адамса «Діксон в Китаї» уславлює успіх політики США у 1980-ті рр. Алюзії до музики К. Орфа, проникненої гірко-саркастичним осміянням-захопленням, в даному разі насичуються щирим і пафосним оспівуванням. Цей гімноспів «перекреслює» драматично-трагічний потенціал стилістичних «витягів» з найвідомішого твору К. Орфа «Carmina burana».

В обох випадках оперних творів спостерігаємо семантичне «консонантне переписування дисонансів», що в даному дослідженні називаємо «емансипацією консонансу».

В «Aconcagua» А. П’яццолли самим жанровим визначенням – Концерт для бандонеону із струнним оркестром та ударними – зазначена приналежність до плеяди «концертів для оркестру», які у численних зразках представлені в мистецтві ХХ ст. Основна тема Концерту на початку І частини має аналогії до зворотів знаменитої «атональними потенціями» теми (за А. Шенбергом) h-moll’ної Фуги Й.С. Баха з І т. ДТК. Але в аргентинського композитора секвенційно-репетитивні послідовності явно гармонізують-полагоджують мотиви, які в бахівському контексті могли засвідчувати трагічний зміст буття.

Від першої до третьої, фінальної частини концерту А. П’яццолли спостерігаємо послідовне «спрощення» викладення мелодій-тем. У другій частині звучить танго, знаменуючи «полегшення» жанрового колориту музики (порівняно з стилістично-цитатним посиланням на Баха у першій частині). У фіналі ж демонструється послідовне «вирівняння» мелодичних побудов. Завершальні інтонації твору репрезентують репетитивні проведення тетрахордової послідовності. Причому йдеться про першозміст так званого «дорійського тетрахорду» античної Греції, в якому «згорнені» містеріальні ознаки гімнів-вед, давньо-палестинських напівів і «серйозності» одичного співу грецької давнини.

Так виключно засобами семантичного спрощення-«просвітлення» композитор відсторонює драматичний поштовх, який заявлений в першій частині quasi-бахіанською темою.

Підрозділ 3.2 **«Фортепіанні твори Ф. Ржевського, Л. Корі, Д. Терзакіса, Х. Радулеску та ін. у втіленні мінімалістської композиторської та виконавської технік»** спрямуваний на виконавську апробацію репетитивних та семантично «емансипуючих консонансність» показників.

П’єса ІV Ф. Ржевського, що неодноразово звучала в концертах в Україні та за її межами, є так би мовити «калькуванням» романтичної поеми, позбавленої змістовних опозицій тем. Ці теми зіставляються як цитатно-звуково заявлені об’єкти: узагальнене наслідування «східної» музики, європейської фольклорності, африканського колориту.

У творі «Lux et tenebrae» Д. Терзакіса квартове звукосполучення, згідно програмної апеляції до «Федона» Платона, «згортає» складну семантику архаїчної гімнічності. Автор наближає його до «візантійського» стилю, носієм якого усвідомлює себе композитор. Тим самим християнська радісність «емансипує» літургійні передчуття в античній сюжетиці образу.

Подібну тенденцію до «просвітлення» драматично-ігрової установки сюжету знаходимо в Етюді Л. Корі. Тут технічно складне виконавське завдання спрощується для зорового і слухового сприйняття тексту виконавцем суто лінійним фактурним викладенням.

Соната ІV Х. Радулеску явно демонструє аналогії до техніки О. Мессіна, що підкреслюються узагальнено-містичним колоритом авторських ремарок, а також типовими для техніки французького «метра авангарду» квартово-тритоновими звукосполученнями по вертикалі і горизонталі фактурних побудов. Але на відміну від прийнятої стильової моделі Х. Радулеску максимально розріджує фактурно ускладнену музичну тканину аж до одноголосного виписування арпеджованою манерою акордових послідовностей.

Що ж до мелодійних спрощень мессіанівських стильових ремінісценцій, то композитор демонструє їх у «тендітній» другій частині, де маємо бітональні-бімелодичні накладення найпростіших мотивіві на білих та чорних клавішах фортепіано. Тим самим композитор майже схематизує ладових стрижень ускладненої цілотоновості мессіанівських ладів. Для повноти ілюзії злиття в єдині інтервально-ладові структури бітональних сполучень Х. Радулеску вказує на суцільну педаль, яка не знімається від початку до кінця частини. Це нагадує густі педалі мессіанівської багатошарової фактури, але в даному разі багатошаровість стиснута до двох ліній у правій і лівій руках піаніста.

Таким чином, у творах названих авторів знаходимо:

1) репетитивність – в емансипації від агресивної остинатності дисонансних комплексів музичної класики ХХ ст., риси яких алюзивно присутні в аналізованих зразках;

2) конкретику стилістичних цитувань – з фольклору (Ф. Ржевський), духовної музики (Д. Терзакіс), звукозображальної та професійно-«тренінгової» сфер (Ф. Ржевський, Л. Корі), в узагальненості цитатних запозичень, що позбавлені індивідуально-особистісних показників, національної специфіки та мовно-виразних посилань;

3) індивідуальність композицій, що проявляється в поєднанні поемних («quasi-поемних») концепцій із невідповідними їм конструктивними побудовами;

4) фактурну «спрощеність» викладення, яка сполучається з перенесенням у фортепіано-клавір неспецифічних для цього інструмента кластерно-репетитивних чи послідовно одно-, двоголосних сполучень, непростих для виконавського втілення.

Підрозділ 3.3 «**Мінімалізм у виконавстві як “інверсія класики” (“quasi-аутентичність”)»** пропонує проекцію на виконавство методу композиторської творчості мінімалістів, який об’єктивно склався в узагальнення саме виконавської активності. Виконання творів мінімалістів концентрує увагу на репетиційності як прийомі гри, фактурне ускладнення якого народжує мінімалістську репетитивність. Звідси виходимо на метод вилучення передумов репетитивності в окремих класичних творах заради підкреслення одухотвореної піднесеності подання їх змісту. Наприклад, вказуємо на фонове у межах всього твору повторювання тетрахорду в «Місячній» сонаті Л. Бетховена. Виділення цього шару у виконанні відсторонює драматичні підйоми, виводячи хоральну строгість і ясність загального тону на перший план сприйняття. Аналогічні моменти відзначаємо при виконанні «Італійського концерту» Й. С. Баха і у вищезгаданій фантазії «Мандрівник» Ф. Шуберта. Підводячи підсумки, вкажемо, що виділяються два напрямки виявлення мінімалізму у виконавстві:

1) виконання творів мінімалістів як таких із освоєнням притаманної їм техніки “понадстислого” вираження, архетипово символічного, а також репетитивного “тремолювання”;

2) підкреслення в класичних творах «мінімальних» композиційних ознак, що нерідко певним фоновим порядком існують у класиків (наприклад, «мінімалізація фразування», яку знаходимо у Г. Гульда).

**Висновки**

Виконане дослідження, зокрема класики творчості мінімалістів Дж. Адамса, Т. Райлі, Ф. Гласса, Ф. Ржевського, дозволило виділити базові стильові показники цієї музики. Знайдені ознаки мінімалістської стилістики спостерігаються в творчості різних авторів, сучасників вищеназваних та їх попередників, які працювали в інших стильових умовах (А. П’яццолла, Е. Вангеліс, ін.). Визначено аналогії до мінімалістського методу в деяких педагогіко-виконавських установках школи І. Філіппа та творчих здобутках піаністів Г. Гульда, М. Полліні та інших.

Мінімалізм як метод і художній напрямок, що одержав висвітлення в мистецвознавчій літературі, в межах зробленого дослідження отримав апробацію не тільки у взаємодії з іншими течіями – примітивізмом-символізмом-експресіонізмом в музиці (В. Холопова, П. Поспєлов), з абстракціонізмом та концептуалізмом в образотворчому мистецтві (Е. Стрікленд, Л. Рейнгардт), але як іманентна ознака музичного виявлення в різних сферах творчості – композиторської та виконавської.

Культурологічний контекст розгляду мінімалізму в його музичному вираженні, здійснений в рамках даної роботи, дозволив виявити певну *закономірність художньої обмежувальності мінімалізму*, що має паралель у «економії мислення» феноменологічних підходів сучасного наукового знання. Апробацію в аналізах отримала прийнята в мистецтвознавстві точка зору на символістський шар творчості кінця XIX – початку ХХ ст. як на виток мінімалістського підходу. Узагальнення вказаних положень дозволило зробити наступний висновок про механізм мінімалістської творчості: *«мінімалізація композиції», «емансипація консонансу».*

В образотворчому мистецтві, в літературі вказаний механізм «мінімалізації композиції» створював умови для «дифундування» художньо-самостійних сфер та прикладної, позахудожньої творчості. Звідси «концептуальність-феноменологічність» цього *примітивістського різновиду* творчої діяльності.

Спостереження прояву мінімалістських тенденцій в ідеальній сфері музики дозволило сформулювати *першоцивілізаційну єдність* професійного-сакрального-популярного як таку, що притаманна музичній якості смислу мінімалістської творчості. Музичний мінімалізм, згідно виконаним аналізам, претендуєна одухотвореність вираження, – у порівнянні із стилістично аналогічними виходами в зображальній творчості, в словесно-конструктивних побудовах.

Як випливає з узагальнень аналізів музики класиків мінімалізму, музичні архетипи «дематеріалізують» семантику – в силу її включеності в елементарні символи (точки-кола, дуги, лінії), що складають музичну фактуру. Відповідно, в музичному мінімалізмі знаходимо концентрацію сакральності, яка не є очевидною в інших сферах буття даного типу художнього мислення.

Архаїчно-релігійні та християнські корені музичного мінімалізму стають помітними в аналізі виконавських інтерпретацій класичних творів – Ф. Шуберта, Л. Бетховена. В них виділяються архетипові структури-змісти остинатних конструкцій, ігрових фігур, які містять передчуття мінімалістської *репетитивності*.

Подібне бачення перетинів музики мінімалізму з іншими стилями-напрямками «відсторонює» в сприйнятті контрастні (за Б. Асаф’євим) побудови, тим самим «нейтралізуючи» виявлення тотожніх проведень тем-образів. Поза ж вказаної антитетичності художня асоціативність музично-процесуальної виразності не діє: репетитивність є «перенесенням» того ж самого, а не тотожність одне іншому. Так теорія мінімалізму, згідно даних аналізу, створює вихід на т*еорію непроцесуальної символічної музики*, високий зміст якої втілює піфагорейська ідея *гармонії сфер.*

Підкреслюємо особливого роду оформленість-окультуреність виразу в мінімалізмі – можливо, саме тому мінімалізм визначився у так званій *«невиразній» музиці*. І якщо в книзі Д. Житомирського, О. Леонтьєвої та К. Мяло, присвяченій «авангарду», мінімалізм безпосередньо пов’язується із «медитативною» музикою і визначається як результат «паломництва в країну Сходу та магії», то проведене дослідження вносить суттєві уточнення. А саме: мистецтво «мінімалізації», яка зосереджує надлюдське-ідеальне у сукупній художності вираження, і є статика, що позбавлена предметної виразної конкретики, пов’язаної з людською суб’єктивністю. Таким є приклад Етюду Л. Корі, в якому спостерігається трансплантація прийому заради нього самого як виявлення чистоти культури професійних ігрових пальцевих рухів з «абсолютною лінійністю» фактури, що протистоїть фактурній об’ємності традиційної музики.

Музичний світ неодноразово демонстрував оновлення культурних завалин життя через «спрощення», через заперечення фахових понадускладнень на користь звертання до елементарних витоків мислительно-творчих механізмів. Мінімалізм кінця ХХ ст. віддзеркалює дану установку. Саме цей методологічний аспект визначив іншу назву мінімалізму, що отримала поширення у Англії та США: «primary structures» – «первісні структури». Зроблені в дисертації аналізи вказують на *конструктивно-ідеалізуючий смисл цієї* *первісності* в мінімалістській музиці.

Аналіз творів мінімалістів показує, що *витоки цього напрямку мають місце, перш за все, в європейській старохристиянській традиції.* Остання, за логікою історичної змінності ідей-стилів, опиняється дієвою на початку ХХІ століття, будучи підготовленою периферійними лініями художнього розвитку попередніх двох століть. Нова серйозна простота першохристиянської гімнічності запліднила емоційний тонус *радісності, котрий відрізняє специфіку мінімалізму в музиці. Безумовно, останню неможливо виводити з медитативності східної традиції.*

Визначаємо світоглядно-філософську установку *музичного* мінімалізму як виявлення *неоплатонізму в мистецтві.* Вирішальним показником тут висувається принцип «типологічних тривіальностей» в музиці мінімалістів. Серйозною ж стороною даного фактору смислоутворення є *архетипова* вкоріненість використаних в мінімалістській музиці змістовних типологій, що тяжіють: до показу лінії-послідовності, до «точки»-акорду. Мінімалізм «стискає» те, що представляє «свята святих» класичної музики: ладову організацію з її ієрархією опірних та неопірних компонентів.

Згідно аналізів, “абсолютна тоніка” музики мінімалістів, на відміну від абсолютності “емансипованого дисонансу” варваризмів ХХ ст. з їх «складною тонікою» («центральним акордом» за Ю. Холоповим), *не містить потенції функціонального опонування*.

Мінімалізм повідомляє про первісний універсум, про єдність абсолютно вибудованого космосу, який випереджає людину та підтримує в людському єстві гармонічне поєднання із Всеузагальнюючим.

Тому не виразність в традиційному розумінні, але скоріш *містеріальна «зображальність»* – складає *предмет мінімалістського мистецтва.*

Аналіз продемонстрував дієвість механізму, названого *«емансипація консонансу*» для пояснення семантичної ситуації в «мінімальній» музиці: консонансності на рівні семантики, тоді як акустично та ладово дисонанси широко представлені у творах мінімалістів і у відповідних виконавських рішеннях. Даний стилістичний напрямок визначився в річищі постромантизму та попередніх щодо останнього альтернативних модерну-авангарду художніх спрямувань.

Все вищесказане дозволяє трактувати мінімалізм не тільки в якості стилю-напрямку сучасної професійної та популярної музики, але і як складову музичного мислення взагалі, тобто в якості деякого *принципу музичного мислення*. Останній у «згорнутому» виявленні зустрічаємо у сукупності переламних періодів музичної історії, звернених до «спрощення» фактурної множинності музичних побудов. Повноту такої переорієнтації маємо в кінці ХХ – на початку ХХІ ст., на зламі тисячолітніх вимірів: музичний мінімалізм втілює те «релігійне відродження», що постає знаменною ознакою сучасного культурного життя у цілому.

**Список опублікованих праць за темою дисертації**

1. Маркова Д**.** Деякі питання виконавства музичного авангарду 80-90-х років // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. Вип. 2. – Київ, 1999. – С. 79-87.
2. Маркова Д. Минимализм и творчество М. Глинки // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Київ, 2002. – С. 180-190.
3. Маркова Д. Ритм репетитивності в музичному мінімалізмі // Метроритм-1. – Київ 2002. – С. 135-137.
4. Маркова Д. Явище мінімалізму: принцип мислення і стиль творчості // Українське музикознавство. Вип.31. – К, 2002. – С. 223-232.
5. Маркова Д. Мінімалізм у професійній музичній творчості 1990-х років // Матеріали 2-ї міжнародної науково-практичної конференції «Молодь в умовах нових соціальних перспектив». – Житомир, 2000. – С. 54.
6. Маркова Д. Концепція мінімалізму: напрямок і принцип мислення. // Музыкально-эстетическое образование в социокультурном развитии личности. Т. 3. – Екатеринбург, 2001. – С. 127-129.
7. Маrkova D. The Concept of Minimalism: A Direction and Pricipie ofTraining // IMC 17th International Congress. – Leuven, 2002. – P. 383.
8. Маркова Д. Міфологія репетитивності в музичному мінімалізмі // Матеріали науково-практичної конференції «Наука і освіта 2003». Т. 4. – Дніпропетровськ-Дніпродзержинськ, 2003. – С. 39-40.
9. Маркова Д. Принципи музичного мислення та стиль мінімалізму // Трансформація музичної освіти: культура і сучасність. Матеріали міжнародного музикологічного семінару, присвяченого К. Данькевичу. – Одеса 2003. – С. 30-31.

**Анотації**

***Андросова Дарія Володимирівна.* *Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення. – Рукопис.***

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 – музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2005.

Дисертація присвячена актуальним питанням стильової типології композиторської та виконавської творчості в зв’зку із особливостями напрямку мінімалізму. Останній визначився у самостійній методологічній якості в кінці ХХ ст., витоки якого мають місце в більш ранній період. В межах даної роботи узагальнюються відомості щодо попередників мінімалізму ХХ ст., спеціально виділена проблема виконавського виявлення цього методу не тільки як подання творів композиторів-мінімалістів (у тому числі це композиції Л. Корі, Д. Терзакіса та ін., вперше виконаних в Україні автором дослідження), але і як концепція виконання окремих творів музичної класики.

В роботі пропонується розуміння мінімалізму як *«мінімалізації композиції»*, що узагальнює такі полюси його виявлення, як «понадстислі форми» та тривалості «репетитивної» музики, в основу якої покладене архетипово-сутнісне вираження. Виявлені ознаки механізму музичного мінімалізму втілюються введеним автором дослідження терміном *«емансипація консонансу»*, за яким стоїть уявлення про поставангардні перетворення музичної творчості в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. Маються на увазі стилістичні цитати із типово варваристсько-експресионістської музики минулого століття, що подаються із ефектом змістовного «прояснення», тим самим семантично «емансипуючи» консонанс, який складав нереалізований потенціал «емансипованого дисонансу» модерністсько-авангардного мистецтва ХХ ст. Репрезентація мінімалістського музичного феномену у єдності його витоків, класичних зразків і часткових втілень його ознак, у відмінностях композиторського і виконавського тлумачення дозволяє вийти на характеристику напрямку мінімалізму як *художнього принципу*, в паралелі до феноменологічно-філософської «економії мислення» і трактуванні того значення в проекції «неоплатонізму» в музику.

*Ключові слова*: стиль, мінімалізм, емансипація дисонансу – емансипація консонансу, композиція – виконавство, мінімалізація композиції.

***Андросова Дария Владимировна.* *Минимализм в музыке: направление и принцип мышления. – Рукопись.***

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведенияс по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского, Киев, 2005.

Диссертация посвящена актуальным вопросам стилевой типологии композиторского и исполнительского творчества в звязи с особенностями направления минимализма. Последнее обозначилось в самостоятельном методологическом качестве в конце ХХ столетия, истоки которого однакo находим в более ранний период. В пределах данной работы обобщаются сведения относительно предшественников минимализма ХХ ст., анализируются произведения Д. Скарлатти, Ф. Шуберта, М. Глинки, Э. Грига, Э. Сати, А. Веберна, Н. Леонтовича. В качестве классики минимализма рассматриваются сочинения Ф. Гласса, Дж. Адамса, Ф. Ржевского, также А. Пьяццоллы, проявление данного метода в сочинениях украинских авторов В. Власова, Н. Ковалинаса и др. Специально выделена проблема исполнительского проявления этого метода не только как представления произведений композиторов-минималистов (хотя это также существенно относительно композиций Л. Кори, Д. Терзакиса, Х. Радулеску и др., впервые исполненных в Украине автором исследования), но и как концепция исполнения отдельных произведений музыкальной классики, в том числе интерпретация Г. Гульдом музыки В. Моцарта.

В работе предлагается понимание минимализма как «*минимализации композиции*», что обобщает такие полюса его проявления, как «сверхсжатые формы» и продолжительность «репетитивной» музыки, в основу которой положено архетипично существенное выражение. Выявленные признаки механизма музыкального минимализма запечатлеваются введеннім автором термином «*эмансипация консонанса»*, за которым стоит представление о поставангардном преобразовании музыкального творчества в конце ХХ – в начале ХХІ ст. В этом случае стилистические цитаты из типично варваристско-экспрессионистской музыки минувшего века подаются с эффектом смыслового «прояснения», тем самым как бы «эмансипируя» консонанс, который составил потенциал «эмансипированного диссонанса» модернистско-авангардного искусства ХХ в. Представление минималистского музыкального феномена в единстве его истоков, классических образцов и частичных воплошений его признаков, в отличиях композиторского и исполнительского толкования позволяет выйти на характеристику направления минимализма и как *художественного принципа*, в параллели к феноменологически-философской «экономии мышления» и трактовке этого значения в проекции «неоплатонизма» в музыку.

*Ключевые слова*: стиль, минимализм, эмансипация диссонанса – эмансипация консонанса, композиция – исполнительство, минимализация композиции.

***Androsova Dаria.* Мinimаlism in music: a direction and principle of thinking. – Manuscript.**

The dissertation on competition of a scientific degree of the candidate искусствоведенияс on a speciality 17.00.03 – Musical art. – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 2005.

The dissertation is devoted to urgent questions style of typology of komposers and performance creativity in connection with features of a direction of minimаlism. Last was gnated in independent methodological quality at the end of ХХ centuries, but which sources we find in the earlyer period. Within the limits of the given work the items of information concerning the predecessors of minimalism ХХ items are generalized, the problem of performance display of this method not only as representations products of the composers – minimalists (though it also essentially concerning compositions L. Коri, D. Теrsаkis, other, for the first time executed in Ukraine by the author of research), but also as the concept of performance of separate products of musical classics is specially allocated.

In work it is offered understanding of minimalism as «minimalisation of a composition», that generalizes such poles of its display, as «the supercompressed forms» and the duration of «rеpеtityvical» music, in which basis is necessary аrchеtypical essential expression. The revealed attributes of the mechanism musical of minimalism, embodied by the term « emancipation of cоncоrd », behind which there is a representation about pоstаvаnguardy transformation of musical creativity at the end of ХХ – in the beginning ХХІ an item. In this case the stylistic citations from typical of barbar-expressism music of the past century move with effect semantic of *«clearing»*, thus as though «emancipation of cоncord», which has made potential of a «emancipation of discord» of mоdernity-avanguardity art ХХ in. Through its tonical-basic interpretation in the act of «emancipation». Representation of a minimalistical musical phenomenon in unity of its sources, classical samples and partial воплошений of its attributes, in differences of сomposers and performansity interpretation allows to leave on the characteristic of a direction of minimalism and as art principle, in a parallel to phеnоmеnоlоgycal-philosophical «of economy of thinking» and treatment of this importance in a projection of «nеоplаtоnism» for music.

*Key words*: style, minimalism, emancipation of a discord – emancipation of concord, composition – performans, minimalism of a composition.