

**ДАРИНА КУПІНА**

ORCID iD: 0000-0001-9624-9916

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри історії та теорії музики  
Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки  
(Дніпро, Україна)  
[d.kupina@dk.dp.ua](mailto:d.kupina@dk.dp.ua)

## РИСИ МІНІМАЛІЗМУ В ОРГАННИХ ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Розглянуто проблему втілення принципів *minimal art* в сучасній українській органній музиці. Визначено, що, з одного боку, використання технічних прийомів та естетичних настанов мінімалізму є одним з можливих способів «осучаснення» органної музики, з іншого — логічним продовженням закладених у старовинних інструментальних жанрах (на кшталт токати або прелюдії) принципів музикування. Наголошується на тому, що у науково-дослідній літературі зовсім не розкриті питання, пов'язані з проявами мінімалізму в органній музиці, тим паче у творах вітчизняних композиторів межі другого та третього тисячоліть. Обґрунтовано особливості втілення рис *minimal art* в органних творах українських композиторів кінця ХХ — початку ХХІ століть. Пропонується виділити структурний, репетитивний та концептуальний типи мінімалізму. З цих позицій проаналізовано деякі органні твори українських композиторів, в яких виявлені відмінні мінімалістичні тенденції, а саме: «Буколічні строфи» Л. Грабовського, Пасакалія на галицьку тему О. Козаренка, «Біла симфонія» В. Назарова та три хорали для органа М. Шуха. Встановлено, що принципи *minimal music* у творах українських композиторів не стають єдиною смислороджуючою або формотворчою ідеєю, а лише у взаємодії з проявами інших новітніх течій створюють музичне ціле. Наголошується на тому, що в кожному з опусів декодовані специфічні характеристики музичного мінімалізму. Так, «Буколічні строфи» Л. Грабовського представляють приклад структурного мінімалізму (за визначенням самого автора), що проявився у чіткості меж повторюваних структурних одиниць, економності засобів музичної виразності та відкритості композиції в цілому. У Пасакалії О. Козаренка використання прийомів *minimal art* стає продовженням проростання фольклорного тематизму і проявляється на різних рівнях композиції, втілюючись у тональній статистиці, репетитивності розвитку, вишуканій простоті інтонаційних ресурсів. У «Білій симфонії» В. Назарова застосовано технічні прийоми репетитивного мінімалізму, що впізнаються у повторенні мелодико-ритмічних паттернів як основи окремих тем симфонії. У хоралах для органу М. Шуха прочитуються естетичні принципи «нової простоти» та ширше — концептуального мінімалізму, в рамках якого сам жанр стає культурним паттерном, інтерпретованим відповідно до індивідуально-авторського проекту.

**Ключові слова:** мінімалізм, «нова простота», структурний мінімалізм, концептуальний мінімалізм, репетитивність, українська органна музика.

**Постановка проблеми...** Органна музика є масивною та достатньо своєрідною частиною світової музичної творчості, коріння якої сягає найглибінніших пластів історії академічного музикування. Становлення та

розвиток традицій органної музики відбувалися в суворих рамках релігійно-ритуального середовища західноєвропейського культурного простору, що, ймовірно, і позначилося на певному «консерватизмі» органних жанрів, їхній лімітованості канонами церковного побуту, ілюзорній неспроможності до асиміляції стильових ознак сучасності.

Незважаючи на це, органна культура кінця ХХ — початку ХХІ століть, долаючи саму себе, проявила кардинальну відкритість до жанрово-стильових взаємодій у безмежності географічного простору. Серед безлічі варіантів існування сучасної органної культури одним із надзвичайно цікавих виявляється органний мінімалізм у різноманітних його проявах — від техніки композиції до естетичної парадигми.

Розгляд історії розвитку органної музики дозволяє провести аналогію між фактурними формами старовинних органних жанрів та звуковим матеріалом музичного мінімалізму. Статичний простір григоріанських хоралів з органним акомпанементом, лаконічні фактурно однорідні органні ренесансні та барокові токати, прелюдії, баталії та інші прелюдійні жанри можна вважати своєрідною базою, на якій у ХХ столітті природньо виникли органні композиції, інтерпретуючі принципи мінімалізму в музиці. Симптоматичним є те, що сьогодні такі твори з'являються незалежно у здобутках композиторів різних територіальних та історико-культурних ареалів, відмінних релігійних та естетичних уподобань.

Цікавий варіант органного мінімалізму сформувався в рамках української музики. Зважаючи на інтерферентний характер асиміляції європейських традицій органного музикування українськими композиторами та хронологічне запізнення у порівнянні з загальним «органним процесом» європейської музики, залучення прийомів *minimal art* в якості технічного засобу або естетичного концепту в сучасних українських органних творах доводить відсутність їхнього прямого зв'язку із жанровою пам'яттю органної музики, яка сформувалася як продовження церковного культу західно-християнського обряду. Це — нова прогресивна гілка розвитку органної музики, що запозичує

традиційні жанрові формули (чи оминає їх) та створює своє актуальне теперішнє.

Незважаючи на доволі масивний потік подібного роду опусів у сучасній музиці, мінімалістичні тенденції в рамках органної культури, у тому числі української, все ще не знайшли окремого та належного обґрунтування, що й становить актуальність даного дослідження.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** В українському музикознавстві, на жаль, поки що не сформувалася міцна база спеціалізованих наукових праць, які були б присвячені розгляду творчої течії мінімалізму, зокрема визначенню його особливих проявів та впливу на динаміку розвитку як української, так і світової органної музики. Серед вітчизняних досліджень, дотичних до даної тематики, треба згадати дисертацію Д. Андросової (2001) «Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення», в якій розглядається мінімалізм як метод та художній напрямок з його типовими ознаками — мінімалізацією композиції, емансипацією консонансу, змістовним проясненням, концентрованою сакральністю. Не менш цікавими є наукові розвідки О. Серової (2010), що розглядає часопросторові засади музичного мінімалізму західної та східної формацій та окреслює питання національного виявлення рис даної художньої течії. Статті О. Кушнірук (2013) присвячені питанням мінімалізму у творчості українських композиторів (О. Гугеля, О. Щетинського). Тим не менш, прояви *minimal art* в рамках органної музики наразі залишаються не вивченими.

**Мета дослідження** — розкрити особливості втілення принципів мінімалізму в органній творчості українських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ століть. **Завданням дослідження** є аналіз «Буколичних строф» Л. Грабовського, Пасакалії на галицьку тему О. Козаренка, «Білої симфонії» В. Назарова та хоралів М. Шука на предмет наявності у них маркерів музичного мінімалізму (естетичні параметри — конструктивний матеріал — технічні прийоми роботи).

**Виклад основного матеріалу дослідження...** У дослідженнях останніх років немає консенсусу між вченими у визначенні смислових рамок та типів

мінімалізму. Так, західні музикознавці (Фін, 2016) виділяють мінімалізм та постмінімалізм, останній з яких має розгалужену систему варіантів, серед яких — «системна музика», «святий мінімалізм» («*holy minimalists*»), «тоталізм», «поп-мінімалізм» тощо. Вітчизняні дослідники, не конкретизуючи видові форми, розглядають мінімалізм у широкому контексті — від естетичних до технічних аспектів, в результаті чого відчувається певна сплутаність у визначенні окремих понять.

Д. Андросова (2010) розглядає мінімалізм у культурологічному контексті, визначаючи його певним принципом музичного мислення, який втілює ідею релігійного відродження нового часу. Концентруючись на узагальнюючих рисах цього феномену, дослідниця оминає питання типологічної відмінності мінімалістичних композицій.

О. Сєрова (2013) майже ототожнює мінімалізм та «нову простоту», якими позначає музичні течії, пов'язані із запереченням авангардних прийомів викладу та розвитку музичного матеріалу. Головною відмінністю дослідниця називає тяжіння мінімалізму до репетитивності, а «нової простоти» — до варіативної повторності паттерна, використання простих гармоній і декларативного відсторонення від ускладнень музичної мови.

Зважаючи на багатомірність поняття мінімалізму та враховуючи існуючі авторські наукові концепції, доцільно виділити три способи демонстрації мінімалізму (актуальні в українській органній музиці) — структурний, репетитивний та концептуальний. Структурний мінімалізм пов'язаний із виявленням простих музичних структур (нерідко запозичених фольклорних тем та інтонацій) та їхнім компонуванням задля створення цілого (композиційний рівень). Він відзначається декларативністю та відсутністю розвитку всередині твору. Репетитивний мінімалізм базується на повторенні найпростіших елементів-паттернів та формуванні композиції *non-stop* (синтаксичний рівень з виходом на композиційний). Нарешті, концептуальний мінімалізм представляє обмеження на рівні засобів виразності задля демонстрації ідеї «втраченої гармонії» — концепту, який вільно трактується реципієнтом, часто проявлений

у творі як естетика «нової простоти» (смісловий рівень).

В українській органній музиці мінімалізм у чистому вигляді майже не зустрічається, тим не менш, у значній кількості творів відчувається відкритий або прихований зв'язок із даним естетичним феноменом, на що є ряд причин. Одна із них пов'язана з акустичними якостями органного тембру, допущеного до сакрального простору християнського богослужіння та вбудованого до компактного і рівного за динамікою хорального звучання (сам принцип будови якого базувався на компіляції незмінних мелодичних та ритмічних блоків). Інша причина пов'язана з ранніми формами народного музикування, інтонаційні формули якого надзвичайно органічно вписуються в корпус мінімалістичних композицій.

У «Буколічних строфах» Л. Грабовського (1976 рік) використані принципи структурного мінімалізму. Зазначимо, що композитор особисто визначав ранній період своєї творчості як «структурний мінімалізм», концепція якого проявляється у тому числі і в його органному творі. Увага авангардиста Л. Грабовського до тембру органу не стала домінуючою ознакою творчості: чи не виключними прецедентами використання органу можна вважати мелодраму «Море» для читця, хору, органу та симфонічного оркестру (1964–1970 роки) та «Буколічні строфи».

Назва твору «Буколічні строфи», задум якого виник на перетині неофольклорних та мінімалістичних уподобань композитора, буквально відображає його сутність — як на інтонаційному, так і композиційному та фонічному рівнях. В основі твору лежить мелодія фольклорної генези, інтонаційно формульна та ритмічно примхлива. Тема звучить у вільному метроритмі з квазі-рубатною агогікою, що створює відчуття втрати часової орієнтації. Особливістю тематизму є притаманний мінімалістичним опусам аскетизм, обмеження у виборі засобів виразності, відсутність вираженого динамічного розвитку, статичність та одноманітність, медитативність.

Мінімалістичні ознаки твору сплітаються з характерними рисами композиторського методу Л. Грабовського. Мова йде про чіткість і прозорість фактури, інтонаційну вишуканість, добірність тембральних фарб, що

простягаються від його експериментальних «Пастелей» (1964 рік) та «*Homeomorpha* №2» (1969 рік).

За формою твір являє собою композицію із трьох розділів. Крайні побудови — це строфічні структури з чітким розмежуванням на окремі рядки, які повторюються майже без змін. Кожна зі строф має декілька тематичних ланок. Перша ланка (тт. 1–3) — імпровізаційний флейтовий награвш (Fl. 8'), друга (тт. 4–10) — новий «паттерн», заряджений інтонаційно-ритмічною енергією західноукраїнських танцювальних пісень (кларнетовий тембр Fl. 8'4'); третя (тт. 11–12) — експресивний інструментальний вигук у мікстовому регістрі (нагадує скрипковий тембр). Далі — повторення коломийкової теми, проте в іншому регістрі, що переривається тутійним органним звучанням тріольних сигнальних інтонацій. Послідовність епізодів зберігається протягом твору (загалом перший розділ майже без змін повториться чотири рази).

Середній розділ — це інтонаційно примхливе та ритмічно мінливе соло флейти, якому контрапунктує майже нечутний шепіт іншого голосу (*pp*) у дуже високому регістрі (III  $1\frac{1}{3}'$ ,  $1\frac{3}{5}'$ ,  $1'$ ), створюючи просторовий контраст.

Цікаво, що «Буколічні строфи» закінчуються трьома експозиційними тактами (соло флейти), які виконуються без змін, ніби запрошуючи до повторного виконання твору, розмикаючи рамки розділів, формуючи композицію *non-stop*, що претендує на потенційну нескінченність.

Отже, асоціації з *minimal music* у «Буколічних строфах» Л. Грабовського виникають, перш за все, через специфіку викладу музичного матеріалу, обмеженість та граничну економність засобів музичної виразності, відкритість кордонів композиції. Показовим є той факт, що принципи мінімалізму тут взаємодіють з іншими, не менш потужними композиційними та естетичними концепціями — неофольклоризмом та сонористикою. Зв'язок виявляється на першопричинному фонічному рівні — звук стає данністю, його фізичні властивості проєцуються на рівень композиційних взаємодій.

Елементи репетитивної техніки, що актуалізуються на тлі роботи композитора з фольклорним матеріалом, можна відзначити й у Пасакалії на

галицьку тему (1989 рік) Олександра Козаренка. За висловом самого митця, «... національним відповідником типового постмодерністичного американського мінімалізму (також, до речі, інспірованого фольклорними впливами ...)» (Козаренко, 1999) стали музичні проекти українських композиторів «нової фольклорної хвилі» (Л. Грабовського, Є. Станковича М. Скорика, В. Зубицького, Я. Верещагіна, Л. Дичко). Творчим відгуком самого О. Козаренка на питання музичного мінімалізму можна вважати опуси восьмидесятих років ХХ століття: цикл «Писанки» для фортепіано (1988 рік) та Пасакалію на галицьку тему, які задекларували особливості роботи композитора з репетитивним матеріалом.

Композитор не часто звертається у своїй творчості до органного тембру: майже виключеннями у його доробку виглядають «*Chanson Triste*» пам'яті В. Лютославського для органа і струнних та Пасакалія на галицьку тему.

«Мінімалістичність» Пасакалії можна простежити на різних рівнях твору: на композиційному вона проявляється у тональній статиці, на синтаксичному — у переважній репетитивності розвитку, на інтонаційному — у вишуканій простоті інтонаційних ресурсів фольклорного походження. Основна тема проводиться десять разів і зазнає неабиякої трансформації, аж до її фактичного перетворення. На відміну від майстрів барокової доби, О. Козаренко долає жанрову установку пасакалії, пов'язану з незмінністю основного тематичного зерна: навіть при збереженні висотного положення та ритмічних пропорцій теми у партії педалі, її дуже важко ідентифікувати на слух, зважаючи, що фоном стає суцільно сонорний матеріал. Засобами органних тембрів композитор яскраво вимальовує образ українського пленеру.

Основна тема Пасакалії О. Козаренка може бути позначена як розгорнутий паттерн або індивідуалізований інтонаційно-фактурний блок (на кшталт аналогічних структур у мінімалістичних творах В. Мартинова)<sup>1</sup>. Її формульність

---

<sup>1</sup> За словами дослідниці О. Лойко (Лойко, 2015), тенденція до збільшення масштабів паттерну стала характерною рисою східно-європейського мінімалізму або макромінімалізму, який яскраво проявився у творчості І. Кефаліді, В. Єкимовського та В. Мартинова.

(що виявляється через запозичення «типових» оспівувань та секвентного розвитку) є результатом проростання мелодичних формул музичного фольклору.

Основне тематичне зерно твору за структурою являє собою речення з чотирьох тактів, що завершується на домінанті, а отже є відкритим для подальшого продовження та реалізації *non-stop* структури. З іншого боку, форма варіацій на *basso ostinato* змикається з принципом серіації (як головного засобу творення пісенних версій, за А. Іваницьким (2009)), варіантності й варіаційності (як її різновидів), реалізуючи ідею появи нового в межах видозмінювання вже існуючого. Періодичність закладена й у самій темі — кожна фраза розспівується на підставі єдиної ритмічної моделі та серіюється чотири рази — у кожному такті, утворюючи розвинену респонсорну мелодію.

Подальший розвиток матеріалу підпорядкований принципу хвилі — поступового накопичення напруги за рахунок нашарування нових ліній та тембрів, що створює пленерний ефект. Характер кожної нової лінії виявляється вельми деталізованим в інтонаційному відношенні, хоча й підпорядкованим принципам репетитивної техніки (що також змикається з особливостями розвитку фольклорних тем). Тенор з'являється з новою темою у секундовому потовщенні. Альт репрезентує іншу тематичну ланку у синкопованому ритмі, що одразу вступає у метричну суперечність з *basso ostinato*. Новий паттерн в партії альту побудований на інтонації зітхання з ритмічними затриманнями. На його тлі вимальовується сопрановий мотив — хроматичні, сповзаючі фрази, які по відношенню до попередніх виступають у ритмічній димінуїції. Таким чином, звуковий простір твору поступово ущільнюється аж до використання у верхніх шарах акордових комплексів, які у швидкому темпі зливаються в єдиний сонорний потік.

Ближче до кульмінації автор інтонаційно змінює основну тему — вона звучить на октаву вище, з викривленими інтервальними співвідношеннями (єдиним незмінним параметром залишається ритм). Нарешті, у самій кульмінації тема *basso ostinato* переноситься до верхніх шарів фактури, скорочується і стає майже непомітною за щільною кластерною масою, що



звучить на *ff*. Після кульмінаційного «вибуху» рух припиняється, розпадаючись на окремі інтонації контрапунктуючих ліній, що звучать поодинокі, неначе віддаляючись просторово від слухача. Композитор виписує пояснення до завершення пасакалії, використовуючи типово мінімалістичний прийом, наголошуючи на повторенні однотокового паттерну у верхньому голосі довільну кількість разів на фоні витриманої квінтової органної педалі.

Таким чином, Пасакалія на галицьку тему О. Козаренка аналогічно до «Буколичних строф» Л. Грабовського є яскравим прикладом втілення прийомів мінімалістичної техніки на базі фольклорного матеріалу. На відміну від пасакалій барокового типу, у яких, навіть незважаючи на масштабність перетворень основної теми, зберігається її внутрішня цілісність, розкриваючи сутність феномену єдності у множинності, твір О. Козаренка представляє спробу оновлення головної теми твору засобами сучасних композиторських технік при збереженні загальної статичності розвитку. Композитор адаптує до нових мовленнєвих та технічних умов остинатний принцип (головна жанротворча риса пасакалії), проявляючи таким чином гнучкість у реагуванні на зміну естетичних пріоритетів.

Застосування мінімалістичних прийомів властиве й органним творам В. Назарова, наприклад його «Білій симфонії». Працюючи в межах тонального мелодизму, композитор у симфонії звертається до принципів *minimal art*, поєднуючи його з традиційним динамічним розвитком. Це проявилось у конструктивному співвідношенні активних та пасивних фрагментів, зіставленнях динамізації та гальмування руху тощо. Драматургія симфонічного полотна В. Назарова формується у взаємодії поліфонічної органної лексики, сонористичних якостей звукової тканини та принципів мінімалістичної репетитивності.

Втім, у симфонії, на відміну від «Буколичних строф», де використання повторень диктувалося особливостями фольклорної музики, звернення композитора до репетицій стало результатом жанрових взаємодій. Для втілення образів «дії» композитор використовує прозору фактуру, не вдається до

надщільних згущень, а, навпаки, залучає прийоми репетитивної техніки. Саме тому крайні частини симфонії В. Назарова побудовані за принципом накопиченням енергії засобами повторення, що, водночас, збігається з концептом прелюдіювання.

Основна тема першої частини та фіналу позначена розведенням метричних та ритмічних акцентів, що є характерним для творів класичної доби розвитку мінімалізму (як, наприклад, в органній транскрипції «*Mad Rush*» Ф. Гласа). В результаті таких перетворень чотирьохдольність відчувається тридольністю з рандомно виставленими акцентами, що позбавляє слухача часопросторової орієнтації.

Характерним є й закінчення кожної частини симфонії: реприза, як правило, символізує повернення основної висоти «до», без натяку на трансформацію або перетворення матеріалу, коли музика просто «зупиняється» у певний момент, реалізуючи концепцію континуальності мінімалістичного полотна.

Фінал симфонії має характер постлюдії, жанровим первнем якої стає барокова токата. Це — крещендуюче *perpetum mobile* з кульмінацією на кластерних репетиціях у поєднанні з глибоким басом «*mi*». Таким чином формується відкрита динамічна форма, потенційно готова до продовження.

Мінімалістські тенденції проявляються також в органних творах Михаїла Шуха, у творчому доробку якого опуси для органа в цілому займають надзвичайно важливе місце. Інтерес композитора до цієї сфери творчості проявився ще у роки навчання та був пов'язаний, за словами самого митця, з «бажанням протистояти естетиці дисонантних раціоналізму та конструктивізму», спробою подолання яких стало створення «надматеріального», що випромінювало б розміреність, порядок і красу» (Шух, 2010). Симптоматично, що це бажання частково реалізувалося у першому органному творі М. Шуха — «Органному квінтеті» 1973 року — та не згасало протягом усього життя композитора.

Стильові уподобання Михаїла Шуха почали формуватися в період розквіту у музичному мистецтві численних «нео-напрямків» та набули своїх

кристалічних форм на гребні загальнокультурної хвилі «договорювання традицій». Одним із таких стильових напрямків, в рамках якого працював М. Шух, став постмінімалізм, «нова простота», які, за словами професора М. Катунян, «... зайняли позицію компромісу, аж до ретроспекції, ... як по відношенню до минулого, яким знехтував авангард, так і по відношенню до самого авангарду, яким знехтував мінімалізм» (2007, с. 487). У таких творах сам історико-стилістичний контекст перетворюється на культурний паттерн, з яким працює композитор, створюючи новий музичний космос. Від сталих рис мінімалізму залишаються відношення до самого звуку, концепція онтологічного часу та тип слухання.

Так, у шухівських органних творах «Тиха молитва» (2000 рік) та «Меланхолія» (2007 рік) таким культурним паттерном, що звучить відсторонено-ностальгічно, а ширше — постлюдійно, стає жанр хоралу. Він коментується композитором сучасності, який використовує незвичні для цієї форми музикування засоби, завдяки чому авторові вдається по-новому озвучити усталені жанрові канони, виявляючи спадкоємність зв'язків сучасної української органної музики з віддаленими пластами європейської органної культури.

Хорал — це жанр, який має історичну глибину, стійкість атрибутики, мінливість сфер функціонування та широту стильового діапазону. За словами композитора, у своїх органних творах та хоралах зокрема він прагнув до «переосмислення старовинних моделей», «переосмислення минулого», розуміючи музику як «...спробу поглянути в безодню» (Шух, 2010), завдяки чому розкривається увесь спектр можливих стильових асоціацій, пов'язаних з обраним жанром.

У «Тихій молитві» зв'язок із традиціями органної музики свідомо підкреслюється автором у назві твору. Слово «молитва» автоматично налаштовує слухача на акт медитативного споглядання. Водночас, в імені мініатюри закладається й інша ідея — «тихої музики» та, відповідно, концепція «нової простоти», естетичні принципи якої дозволили композиторові говорити мовою стильової ідіоми музичного бароко. Народжена під зіркою

універсального методу мінімалізму, «нова простота» відкрила шлях до вільного використання мовленнєвих засобів бароко та сучасної музики, втягнення їх в якості вертикальних опонентів до музичного сьогодення. Вираження глибокого смислу, «зчитування» старовинних сакральних «музичних кодів» та їхня адаптація до досвіду слухача інакшого часу відбувається при цьому мінімальними засобами.

Протягом усього твору витриманий єдиний емоційний фон — настрої душевного заспокоєння, неквапливого розгортання музичних подій. Не вдаючись до використання аутентичних хоральних мелодій, композитор втілює ідею хоральності на більш високому рівні узагальнення, звертаючись до хоральної фактурної версії, витоки якої закладені у ранніх обробках протестантських хоралів, а також у пісенних обробках Л. Зенфля та О. Лассо. До використання подібної акордової моноритмічної фактури, витриманої протягом усього твору, часто вдавалися при створенні мес, кантат, пасіонів Ж. Дюпре та Дж. Палестріна, пізніше Й. С. Бах.

Композиційні особливості хоралу «Тиха молитва» в узагальненому вигляді транслюють ідеї найбільш поширених барокових форм. Структурною одиницею форми хоралу виявляється строфа, на «варійованому повторі» якої побудована вся композиція. Разом з тим, ідея строфічності поглинається структурами з більш активною внутрішньою динамікою — бінарними композиціями на кшталт старовинної двочастинної форми та форми бар, які у даному випадку активно взаємодіють.

Моменти гармонічного гальмування пов'язані з докласичними традиціями кадансування на неосновних щаблях, проте в умовах зовнішньої конструктивності та ясності барокових інтенцій в хоралі, його тонально-гармонічний план адаптує принципи значно більш пізнього походження, в результаті чого складається тонально-модальна система, яка суміщає пізньоромантичну мажоро-мінорну функціональність та елементи барокового гармонічного мислення.

Хорал «Меланхолія» також створений в рамках естетичної концепції

нової простоти та породжує історико-культурні алюзії на музику минулого, проте спосіб репрезентації жанрового інваріанту в ньому дещо інший. Автор не концентрується на стилістиці старовинних зразків жанру (як у хоралі «Тиха молитва»), а за допомогою індивідуального методу звукового конструювання, працює у рідчій естетики нової простоти, відтворюючи «поетику запозиченого смислу». В даному випадку жанр стає носієм найбільш загальних (для усіх історичних моделей) прикмет — стійкої семантики хоральності як прояву строгості, одухотвореності, споглядальності або меланхолійності, втілених у стабільній моноритмічній акордовій фактурі, стриманій мелодичній лінії, повільному темпі. Жанрові традиції хоралу опиняються під дією коментуючого мислення митця, для якого залишаються рівними всі історичні мови та діалекти.

Фактурні, формотворчі принципи хоралу «Меланхолія» є аналогічними атрибутивним хоралу «Тиха молитва». Однак, гармонічні процеси у творі викликають віддалені алюзії до «гармонічних лабіринтів» Й. С. Баха та його сучасників, метою яких у бароковій музиці був показ можливостей темперованого ладу та модуляційної техніки.

Відзначимо: вигинів «тонального лабіринту» виявляється так багато, що композитор не проставляє ключові знаки, хоча у крайніх розділах зберігає тональну централізацію. Між тим, ступінь близькості цього твору до якоїсь конкретної жанрово-історичної моделі є відносним, а її визначення ускладнюється розмитістю стильових орієнтирів. Відсутність стійких тональних опор та загальна хиткість гармонічної логіки почасти нагадує сторінки клавірної музики неаполітанських майстрів пізнього Ренесансу — «дивні співзвуччя» Дж. Мака та Дж. Трабаччі. Барокова орієнтація хоралів виявилась у достатньо скромній реєстровці: композитор використовує 8-футовий основний реєстр із додаванням 16-футового реєстру педалі, не вдаючись до мікстур, що є вельми характерним для літургійних жанрів. Це забезпечує не дуже масивне, але рівне звучання, відповідає характеру музики.

**Висновки.** Аналіз окремих органних творів українських композиторів свідчить про відсутність «чистих» прикладів послідовного втілення чистого

мінімалізму, проте більшість композиторів вдається до використання технічних репетитивних елементів або ознак естетики «нової простоти» у творах з іншими жанрово-стильовими домінантами. Специфіка органних творів українських митців, в яких тим чи іншим чином присутні ознаки репетитивної техніки чи ширше — мінімалістичної естетики, виявляється у концептуальності, сакральності, міцному зв'язку з національно ідентифікованим музичним минулим (репрезентантом якого стали фольклорна інтонаційність) або із загальноєвропейськими традиціями минулого, орієнтованості на повернення втраченої гармонії.

**Перспективи подальших розвідок.** Розглянуті у статті прояви мінімалізму в українській органній музиці, звичайно, не вичерпують означеної тематики. Подальшого вивчення потребує як сам феномен «органного мінімалізму», так і конкретизація його різновидів з метою окреслення потенціальних можливостей органної творчості вітчизняних композиторів.

### Список використаної літератури і джерел

1. Андросова, Д., 2005. *Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
2. Іваницький, А. І., 2009. *Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики*. Вінниця: НОВА КНИГА.
3. Катунян, М. И., 2007. Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота». В кн.: В. С. Ценова, ред. *Техника современной композиции*. Москва: Музыка, сс.465–488.
4. Козаренко, О., 1999. Національна мова в дискурсі постмодернізму. *Musica Ukrainica*, [online]. Режим доступу: <[http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-kozarenko-ethnicmuslang.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html)> [дата звернення: 01.03.2020].
5. Кушнірук, О., 2013. Рецепція мінімалізму у творчому доробку Олександра Щетинського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 19 (1), сс.204–208.
6. Лойко, О. Б., 2015. О синтаксических функциях паттерна в репетитивной форме (на примере сочинений В. Мартынова). *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*, 27, сс.72–76.
7. Низкогуз, І., 2013. Втілення етнохарактерності у творчості Олександра Козаренка. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Серія: Мистецтвознавство*, 19 (I), сс.96–100.
8. Серова, Ю., 2010. Мінімалізм та український музичний простір. *Праці центру пам'яткознавства*, 18, сс.231–244.
9. Fink, R. & Sun, C., 2016. Minimalism. *Oxford Bibliographies*, [online]. Available at: <<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0188.xml>> [accessed: 01 March 2020].

### References

1. Androsova, D., 2005. *Minimalism in music: direction and principle of thinking*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. National Music Academy of Ukraine named by P. Tchaikovsky.

2. Ivanitsky, A. I., 2009. *Istorychnyi syntaksys folkloru. Problemy pokhodzhennia, khronolohizatsii ta dekoduvannia narodnoi muzyky* [Historical syntax of folklore. Problems of origin, chronology and decoding of folk music]. Vinnytsia: NOVA KNYGA.
3. Katunyan, M., 2007. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika. «Novaya prostota». In: V. Tsenova, ed. *Tekhnyka sovremennoi kompozytsyy* [Technique of modern composition]. Moskva: Muzyka, pp.465–488.
4. Kozarenko, O., 1999. National language in the discourse of postmodernism, *Musica Ukrainica*, [online]. Available at: <[http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-kozarenko-ethnicmuslang.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html)> [accessed: 01 March 2020].
5. Kushniruk, O., 2013. Istorychnyi syntaksys folkloru. Problemy pokhodzhennia, khronolohizatsii ta dekoduvannia narodnoi muzyky [Reception of minimalism in the creative work of Alexander Shchetinsky]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 19 (1), pp.204–208.
6. Loiko, O. B., 2015. O syntaksicheskikh funkciyakh patterna v repetitivnoi forme (na primere sochinenii V. Martynova) [About the syntactic functions of a pattern in a repetitive form (on example of works by V. Martynov)]. *Vesci Belaruskaj dzjarzhawnaj akadziej muzyki*, 27, pp.72–76.
7. Nyzkoguz, I., 2013. Vtilennia etnokharakternosti u tvorchosti Oleksandra Kozarenka [The Incarnation of Ethno Characteristics in the Works of Alexander Kozarenko]. *Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu. Serii: Mystetsvoznavstvo*, 19 (I), pp.96–100.
8. Sierova, Yu., 2010. Minimalizm ta ukraïnskyi muzychnyi prostir [Minimalism and Ukrainian music space]. *Pratsi tsentru pamiatnykoznavstva*, 18, pp.231–244.
9. Fink, R. & Sun, C., 2016. Minimalism. *Oxford Bibliographies*, [online]. Available at: <<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0188.xml>> [accessed: 01 March 2020].

**DARYNA KUPINA**

ORCID iD: 0000-0001-9624-9916

PhD in Art History,

Associate Professor at the Department of Music History and Theory,

Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka

(Dnipro, Ukraine)

d.kupina@dk.dp.ua

### **MINIMALISM FEATURES IN ORGAN MUSIC OF UKRAINIAN COMPOSERS**

*It is considered how do the principles of minimal art are implemented in modern Ukrainian organ music. It is determined that on the one hand the using of techniques and aesthetic guidelines of minimalism is the way to “modernize” organ music. On the other hand organ minimalism becomes a logical continuation of the ancient instrumental genres (such as toccata or prelude). It is emphasized that in the modern researches the issues related to the manifestations of minimalism in organ music are not revealed at all, especially in the pieces of Ukrainian composers at the turn of the second and third millennia. The aim of the article is to reveal the peculiarities of minimal art in the organ pieces of Ukrainian composers of the late XX — early XXI centuries. It is proposed to distinguish structural, repetitive and conceptual types of minimalism. From these positions there are analyzed some organ works of Ukrainian composers: L. Grabovsky’s “Bucolic stanzas”, O. Kozarenko’s “Pasakalia on the Galician theme”, V. Nazarov’s “White Symphony” and three chorales by M. Shukh. It is established that the principles of minimal music in the pieces of Ukrainian composers do not become a single meaning-generating or form-forming idea. They are demonstrated only in interaction with the other modern technics of composition. It is noted that in each of the opuses there are specific characteristics of musical minimalism. Thus, L. Grabovsky’s “Bucolic stanzas” are an example of structural minimalism (according to the author’s definition), manifested in the clarity of the boundaries of repetitive structural units, in the economy of meanings of musical expression and non-boundaries frame of composition. In O. Kozarenko’s “Pasakalia”*

*usage of minimal art techniques becomes a continuation of folklore themes. It is demonstrated at different levels of composition and embodied in tonal statics, repetitive development, exquisite simplicity of intonation resources. V. Nazarov's "White Symphony" uses the techniques of repetitive minimalism, which are recognizable in the repetition of melodic-rhythmic patterns as basis of individual themes of the symphony. The chorales by M. Shukh demonstrate aesthetic principles of "new simplicity" and, more broadly, traditions of conceptual minimalism. In his pieces genre itself becomes a cultural pattern, interpreted in accordance with the individual author's project.*

**Keywords:** *minimalism, "new simplicity", structural minimalism, conceptual minimalism, repetitiveness, Ukrainian organ music.*

*Стаття надійшла до редакції 20.04.2020*