

УДК 78.047:78.034(4-15)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-1-12>**Яньсуй ВАН,***orcid.org/0000-0002-2631-4310**аспірант кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
(Суми, Україна) qq929327285qq@gmail.com*

СТАНОВЛЕННЯ ЗВУКООБРАЗУ ПАСТОРАЛІ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ: ВІД АНТИЧНОСТІ ДО РОКОКО

В статті досліджено формування звукообразу пасторалі в музиці. Зазначено, що кожний звуковий образ формується за допомогою певних музичних засобів, які протягом історичного розвитку набувають топологічних рис, закріплюються в уяві як характерні семантичні структури. Зі зміною стильових парадигм, притаманних кожній епосі, змінювалися художньо-сміслові координати втілення образу пасторалі в музиці, тому важливим є прослідкувати становлення звукообразу пасторалі в європейській музиці в конкретний історичний період, а саме від Античності до Рококо.

Витоки пасторалі сягають античної поезії (буколіки), де музична компонента становила одну з основних рис і в подальшому усвідомлювалася як родова риса жанру. Відтворення пасторальних сцен знайшло відбиття у живопису епохи Відродження. Музичні інструменти тут закріпилися в статусі символів ідилічного пейзажу. На період Ренесансу припадає її розквіт камерно-вокальної пасторалі. В жанрі мадригалу сформувалися специфічні засоби суто пасторальної лексики: звуконаслідування звукам природи, імітація звучання народних інструментів та прийомів гри на них, відтворення просторових ефектів, використання танцювальних ритмів, народно-пісенних інтонацій тощо. Музичний словник барокової пасторалі, що походить від середньовічної різдвяної форми жанру поповнився новими звуковими елементами: ритм сициліани; помірний темп; розмір 6/8, або 12/8; зв'язний мелодичний рух (переважно паралельними терціями або секстами); педальний «волинковий» бурдон; антифонний прийом перегукування голосів; динамічна контрастність, що створює ефект двох планів (просторовість).

Галантна французька пастораль, яка найяскравіше представлена у творчості Ф. Куперена, доповнила сферу рафінованої лірики поетикою витончених пастельних кольорів. Це знайшло відтворення у повільних і помірних темпах, примхливих синкопованих ритмах, чистих гармонічних і тональних барвах, плавності мелодичних ліній, відсутності гучного звуку та яскравої динаміки, щедрому використанні дрібних нот, фігураційної мелізматики.

Отже, до XVIII століття сформувався комплекс музичних засобів, пов'язаних з відтворенням звукообразу пасторалі. Надалі, у процесі розвитку музичного мистецтва, він розширювався й доповнювався новими семантичними смислами.

Ключові слова: звукообраз, пастораль, жанр, топос, музична лексика.

Yansui WANG,*orcid.org/0000-0002-2631-4310**Graduate Student at the Department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies
A.S. Makarenko Sumy National Pedagogical University
(Sumy, Ukraine) qq929327285qq@gmail.com*

FORMATION OF PASTORALE SOUND IMAGE OF WESTERN EUROPEAN MUSIC: FROM ANTIQUES TO ROCOCO

The article focuses on formation of pasturale sound image in music. It is noted that each sound image is formed via certain music means, which acquire topological characteristics in course of historical development, get fixed in imagination as peculiar semantic structures. As stylistic paradigms peculiar to each epoch changed, artistic semantic coordinates of pasturale image implementation in music also changed, that is why it is important to study formation of pasturale sound image in music in certain period of history, in particular, from Antique times to Rococo.

Pasturale originates from antique poetry (bucolic), where music componenta was among basic features and later it was taken as a feature of the genre. Performance of pasturale episodes were reflected in paintings of Renaissance epoch. Music instruments entered it as symbols of idyllic landscape. Chamber-vocal pasturale also had its peak of development in Renaissance period. Specific means of pure pastoral lexicon developed in madrigal genre. These means are: nature sound imitation, imitation of folk instruments sounding and ways of playing them, space effects performing, usage of dance rhythms, folk songs intonations and so on. Music vocabulary of baroque pasturale which originates from Middle-Age Christmas genre form was enriched with new sound elements: siciliana rhythms, medium tempo, gauge 6/8 or 12/8; connected melodical movement (mostly with parallel thirds or with sixths); pedal "bagpipe" bourdon; antiphonal technique of voices correlation; dynamical contrast which creates an effect of two levels (spaciousness).

Gallant French pastorale, which is the most brightly represented in F.Kuperen's works, complemented the sphere of exquisite lyrics with poetics of elegant pastel shades. It was represented in slow and medium tempos, caprice syncopé rhythms, pure harmonic and tone colours, softness of melodic lines, absence of loud sound and bright dynamics, generous usage of curtailed notes, figurative runs.

So, a complex of music means connected with reproduction of pastorale sound image has been formed until XVIII century. Further, it was enlarged and new semantic senses were added in the process of music art development.

Key words: sound image, pastorale, genre, topos, music lexicon.

Постановка проблеми. Музичний звукообраз це сукупність музичних елементів (інтонацій, співзвуч, що мають певну висоту, тривалість, темброву, ладову, динамічну забарвленість, гармонічний колорит, ритмічно і метрично організованих в часі), що створюють за допомогою асоціацій уявлення про об'єкт, явище, певну подію. Ще Б. Асаф'єв зазначав, що поза інтонацією відсутній звукообраз (Асаф'єв, 1971: 274). Сучасний американський дослідник Б. Рассел вважає, що на звукове сприйняття впливають шість основних складників: темп, тривалість, гучність, тембр, фактура та просторове розташування (Russell, 2015). У структурі звукового образу всі ці елементи рівнозначні, оскільки в сукупності несуть єдине образуотворююче та смислове навантаження. Відповідно, кожний звуковий образ формується за допомогою певних музичних засобів, які протягом історичного розвитку набули топологічних рис, закріпилися в уявленні як характерні семантичні структури. Українська музикознавця Н. Рябуха наголошує, що звукообраз – це психофізіологічний феномен, сутність якого полягає в єдності фізичного (як «предмет, що звучить») і психологічного (як «смысл, що звучить») сприйняття дійсності. Тому слухові уявлення формують звуковий образ світу, що відображається у свідомості у певних звукових формах (Рябуха, 2014: 74). «Утворювана семантика звукообразу виявляється на різних рівнях: фонетичному, інтонаційному, семантичному, драматургічному, психологічному та філософсько-естетичному» (Рябуха, 2012: 234–235). Водночас, «художньо-сміслові координати звукообразу пов'язані зі зміною стильової парадигми, яка формує нову концепцію звуку – зазначає дослідниця, –... у контексті певної музичної культури звукова реалізація художнього образу і пошуки нових звучань набувають певних смислів» (там само).

Пастораль, як метажанр мистецтва, налічує понад двадцятивікову історію. На різних етапах його становлення й розвитку формувалися певні засоби відтворення пасторальної образності, зокрема в музиці. Водночас, це не отримало висвітлення в музикознавчих дослідженнях. В поле зору науковців потрапляли переважно окремі риси жанру, або його узагальнюючи харак-

теристики. Проте важливим є прослідкувати становлення звукообразу пасторалі в західноєвропейській музиці.

Аналіз досліджень. Бібліографія вивчення пасторалі є досить різноманітною. Лідуючі позиції тут належать літературознавству. Серед сучасних іноземних досліджень – вивчення особливостей поетичної пасторалі від античних часів до сьогодення (Little, 2020). Проявами пасторальності в живопису також займалось чимало науковців (Smolenska, 1995; Pezelj, 2015; Cantor, 2016) та інші. В музикознавстві пасторальна проблематика достатньо широко висвітлена в російських розробках (Кириллина, 2007; Корниенко, 2010; Тюрина, 2012). Найбільш фундаментальною є докторська дисертація А. Коробової, присвячена теоретичному й історичному осмисленню музичної пасторалі (Коробова, 2007). В ній авторка охоплює широке коло творів різних жанрів, що виявляють типологічні властивості пасторалі, а також модифікації пасторальної жанрової моделі в різні історичні періоди. Поглиблене осмислення музичної пасторалі в аспекті формування її топосів представлено в книзі німецького дослідника Г. Юнга (Jung, 1997): науковець обмежує русло своїх пошуків хронологічними межами (до XVIII ст.), географічними кордонами (Німеччина, Італія), жанровими формами (опера, ораторія). Топоси пасторалі також стали об'єктом дослідження Р. Монеля, який вивчає їх в ряду з топосами військової й мисливської музики, наголошуючи на тематичній єдності цих трьох «великих жанрів» (Monelle, 2006). Пастораль епохи романтизму отримала поглиблене вивчення в роботі української дослідниці О. Сакало (Сакало, 2010), а група харківських авторів сконцентрувала увагу на формах пасторалі в інструментальній і вокальній музиці XVIII–XXI століть, акцентуючи на тому, що ступінь вивченості проблеми є недостатньою (Shapovalova, Chernyavska, Govorukhina, Nikolaievskaya, 2021: 136). Отже, становлення звукообразу пасторалі у західноєвропейській музиці не отримало наукового осмислення в українському музикознавстві, що й зумовлює актуальність цієї наукової розвідки.

Виклад основного матеріалу. Пастораль (франц. «pastorale», латін. «pastoralis» – пастирський, селянський) – жанр в літературі, живопису,

музиці, театрі, що відтворює умиролюбне сільське життя (первинно пастухів і пастушок) на тлі ідилічної природи. Витоки пасторалі сягають античної поезії (буколіки), де мирне життя пастухів зображувалося підкреслено просто, опетизовано, часто з використанням фольклорних елементів (гри на цівниці, сопілці, волинці тощо). Суттєва роль саме цієї музичної компоненти, закладеної в античній ліриці, надалі усвідомлювалася як родова риса жанру. Зокрема А. Коробова підкреслює: «Весь розвиток пасторалі в європейському мистецтві перебував під впливом музики – і як предмета пасторального дискурсу з його характерними сюжетно-образними мотивами (пісні пастухів, танці німф і сатирів, гра на сопілці та інших "пастуших" інструментах), і як складової багатьох жанрових форм» (Коробова, 2007: 4).

В живопису буколістичні мотиви з'явилися ще раніше, зокрема у елліністично-римський період (III ст. до н. е) усталеною практикою було зображати гаї, стада, пастухів у певному місці житла. Зустрічаються вони також у рельєфах і настінному живописі Стародавнього Риму. Поступово живописна пасторальна тематика розширювалась: поряд з образами пастухів з'являлися міфологічні герої, жанрові сцени, алегорії, але головним атрибутом жанру залишився мотив єднання людини з природою, ідеалізація гармонії людини й світу. Обов'язковим було також зображення музичних інструментів. Так в картині епохи Відродження «Селянський концерт» (авторство якої до сьогодні залишається невизначеним, її приписують кисті Джорджоне, або Тіціана), символами пасторальності виступають пастухи, природа, вода й музичні інструменти лютюня і флейта. Автор ніби поєднує всі елементи пейзажу (венеціанську аристократію, німф, пастухів, м'які обриси селянського ландшафту) музикою. В літературній інтерпретації «Селянського концерту» англійський поет-прерафаеліт Д. Россетті а також його колеги: оксфордський історик і теоретик мистецтва У. Пейтер та письменник О. Уальд відзначають основними мотиви води і музики. Зокрема У. Пейпер наголошує, що у Джорджоне звук води, що ллється, поєднується зі звуками сопілки і «наводить на роздуми як і сама музика» (Pater, 1998:97). Цю думку поділяє дослідник ХХ століття К. Кларк. Новаторство У. Пейтера він вбачає у тому, що мистецтвознавець «перший провів паралель між Джорджоне і розквітом венеціанської музики та наочно показав, що у багатьох картинах художників його школи присутні музичні теми...» (Кларк, 2004: 142, 143).

В живопису епохи Відродження сформувалися основні параметри пасторального пейзажу, які згодом знайшли певне втілення в музиці: природа усвідомлюється не просто як декорація – це відтворення певного внутрішнього стану людини, її настроїв, емоцій, почуттів; фарби стримано-приглушені, дещо розмиті; баланс композиції досягається за допомогою інтеграції фігур у зовнішні умови, де людина й природа співіснують у повній гармонії.

Паралельно з іншими видами мистецтва розвивалася й театральна пастораль. Первинно сценки про ідилічне життя пастухів і пастушок, у італійському ренесансному театрі трансформувалися у такий різновид жанру як драматична пастораль. Фундатором означених новацій вважається Поліціано, який у «Сказанні про Орфея» («La favola di Orfeo», пост. 1472, муз. Джермі) поєднав сюжет про Орфея з пасторальною жанровістю, що не було притаманно античним джерелам. Саме це «перейняли» ранні зразки оперного жанру, які писались виключно на пасторальні міфологічні сюжети про Орфея та Еврідіку (Дж. Каччіні, К. Монтеверді, К. Глюк), Аполлона і Дафну (Я. Пері, Дж. Каччіні). Згодом до опер-пасторалей звертались також Ж. Б. Люллі, Г. Гендель («Ацис і Галатей»), К. Глюк, В. Моцарт («Цар-пастух»), Ж.-Ф. Рамо («Лісіс и Делія»), Р. Штраус («Дафна»), в балетному жанрі яскравим прикладом пасторалі є «Дафніс і Хлоя» М. Равеля.

Розквіт жанру камерно-вокальної пасторалі припадає також на епоху Відродження. В цей період відбувається не лише «процес "омузикалення" літературної пасторалі, а й активна музична специфікація жанру», – зазначає А. Коробова (Коробова, 2007: 12). Жанрові різновиди музичної пасторалі відзначаються різноманітністю: поряд з малими вокальними формами (мадригал, вілота, канцона) з'являються приклади інструментальних творів з імітацією звуків природи, музичних інструментів.

Серед камерно-вокальних жанрів беззаперечно першість у відтворенні пасторального характеру належить мадригалу. Саме цей жанр в музично-теоретичному дискурсі передусім пов'язують з пасторальною тематикою. Зокрема німецький теоретик музики XVII ст. М. Преторіус у роботі «Syntagma musicum» (1619), визначає мадригал терміном «carmen pastorale», а його колега Й. Вальтер перекладає це поняття як «пастуша пісня» («Musikalisches Lexikon», 1732). Пасторальність виявляється в мадригальному мистецтві на різних рівнях: у назвах збірок («Madrigali boscareccie», Полікретто, 1580; Марсоло, 1607;

«Madrigali pastorali», Вен-турі, 1592; «Madrigali pastorali», 1594 тощо), специфіці головних героїв (Амарилліс, Галатея, Дафна, Корідон, Паріс та ін.), сюжетній канві, де пейзажність посідає одне з провідних місць. Маркером мадригального жанру є також повторювані слова-образи: «повітря», «тінь», «вода», «струмок», «зелень», «трави», «квіти» (тройнди, лілії) та інші, які сформували коло характерної пасторальної образності.

Первинно музична мова мадригалів підпорядковувалася емоційному настрою вірша, виразному донесенню риторичного змісту, що стимулювало пошуки музичного еквіваленту художнього образу. Поступово в музичній мові жанру формувалися специфічні риси суто пасторальної лексики, які з часом набули значення певних топосів, що згодом закріпилися в програмній інструментальній музиці. Серед таких: звуконаслідування звукам природи (спів птахів, дзюрчання води, атмосферні явища тощо); імітація звучання народних інструментів та прийомів гри на них (звучання сопілки, волинковий бас); відтворення просторових ефектів (луна), використання танцювальних ритмів, народно-пісенних інтонацій і т. ін. Отже, в мадригальному мистецтві почав складатися інтонаційний словник звукообразу пасторалі.

В добу Бароко пасторальний жанр розвивався переважно у видах церковної музики, продовжуючи лінію середньовічної різдвяної пасторалі, що була пов'язана з образами віфлеємських пастухів. Як зазначає А. Коробова, розвиток різдвяно-пасторальної теми, яка походить від малих співочих жанрів християнської церкви, з часом «проростає у різноманітні вокальні та інструментальні жанри музики. Протягом цього розвитку відбувалася активна взаємодія церковної і фольклорної творчості, згодом й світського мистецтва...» (Коробова, 2007: 300). Саме в надрах різдвяної пасторалі формуються такі жанри інструментальної музики як соната, симфонія, концерт, concerto grosso, сюїта, деякі види п'єс (переважно пов'язані з обробкою різдвяних пісень). З'являються також фуги пасторального характеру, інтонаційну основу яких складають пастуші награсі. Проникаючи в інструментальну музику на образному рівні, різдвяна пастораль сформувала власні топоси пасторальності, серед яких: ритм сициліани; помірний темп; розмір 6/8, або 12/8; зв'язний мелодичний рух (переважно паралельними терціями або секстами); педальний «волинковий» бурдон (як правило басова квінта або октава); антифонний прийом перегукування голосів (луна), звукова контрастність, що створює ефект двох планів (просторовість).

До середини XVII ст. хвиля популярності пасторального жанру перемістилася з Італії до інших європейських країн – Німеччини, Англії і перед усім до Франції. Саме у Франції кристалізувалася одна з найбільш репрезентативних для пасторалі жанрово-стильових моделей – галантна пастораль. Періодом найвищого її розквіту вважається XVIII століття, коли пасторальність як атрибут «галантного стилю» пронизує увесь духовний простір епохи. Виплекана естетикою тогочасного аристократичного суспільства, вона набула значення певної художньої моделі, в якій переплелися мрія, мистецтво і гра. Поняття «галантності» стало одним з основних естетичних концептів французької культури. Центральна для пасторалі тема любові у французькому мистецтві набула особливої рафінованості, оскільки розкривала не тільки почуття, а й духовне піднесення, гармонію людини і світу. У витончених порцелянових фігурках пастухів і пастушок, що збереглися до нашого часу, відтворена чистота цих почуттів, а також пластика сценічних пасторалей того періоду.

Галантна французька пастораль, яка репрезентувала насамперед сферу витонченої лірики, сформувала свою образність, музичну мову, інтонаційність. Згодом ці атрибути жанру набули певної самостійності й поширилися на інші жанри, зокрема інструментальної музики, формуючи модус пасторальності.

Широкий спектр пасторальних настроїв представлений у французькій клавесинній музиці – в п'єсах Л. Дакена, Ж. Дандріє, Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо. Основу творчої спадщини Ф. Куперена становлять понад 250 мінеатюр для клавесину, виданих у чотирьох збірках (1713, 1717, 1722, 1730). Бездоганність смаку, почуття міри, ніжна гра тембральних барв притаманні композиторському стилю митця. Свої п'єси композитор подає у вільному чергуванні, без будь-якої прив'язки до типології або образності. Т. Ліванова підкреслює, що в кожному з 27 «ordre» (рядів) п'єс композитора «в принципі немає головних або другорядних частин, немає обов'язкових контрастних зіставлень, а виникає саме чергування мініатюр як гірлянда... Разом з тим ніщо не повинно набридати в цій легкій низці витончених, чарівних, кумедних, дотепних, блискучих, колоритних, характерних, навіть портретних чи жанрових образів» (Ліванова, 1983: 530).

Прихильність автора до рафіновано-витончених «галантних» почуттів, зафіксована передусім у програмних назвах п'єс: «Галантна», «Приємна», «Солодка», «Приваблива», «Вкрадлива», «Ніжна та пікантна», «Тасмнича», «Чарівна», «Весела»,

«Ніжні томління», «Чари», «Насолоди», «Задоволення» тощо. Пасторальні ідилічні пейзажі відтворені в мініатюрах: «Очерет», «Народження лілій», «Маки», «Квітучі сади», «Дзвіночки», «Метелики», «Бджоли», «Мошка» та ін. Окрему увагу приділено «голосам природи» – співу птахів: «Прихильні зозулі», «Злякана коноплянка», «Щебетання», «Закоханий соловей», «Жалібні малинівки», «Зозуля та щебетання»; образами води: «Хвилі», «Гондоли Делоса», «Освіжаюча», «Амфібія» тощо. «Поетичні за задумом і тонко виконані у Куперена ліричні красовиди, – відзначає К. Розеншильд. – Тут його величезний образотворчий талант виявляється у всій чарівності... "Народження лілій" (чудовий звукопис квіткових пелюсток, що розгортаються), "Пташки щебечуть", "Бджоли", примхливо-фігуративний "Метелик", навіть дрімотно-одноманітна "Мошка", що дзичить – все наповнено світла, дотепної спостережливості та любові до природи» (Розеншильд, 1979).

Деякі п'єси-пейзажі становлять справжні ліричні одкровення. Серед таких «Очерет»: h-moll'ний сутінково-прозорий гармонійний колорит, спокійне коливання ритмічно рівної фігурації, створюють враження ледве помітного вітерця, що ліниво колихає стебла очерету. Над водою ллється мрійлива пісня – вечірня елегія. Її мелодика проста, майже не оздоблена мелізматикою, хоча у епізодах рондоподібної форми орнаментика нарощується, відбуваються відхилення у інші тональності (перший «куплет» – D-cis; другий – e-fis). Легка, як мереживо, двоголосна фактура виписана майстром просто і філігранно-витончено. Варто зазначити, що контраст всередині куперенівських тем майже завжди відсутній. Він може проступати лише між рефреном і куплетами (що виявляється у зміні гармонічних барв, відхиленнях в інші тональності, регістрові, динаміці).

Задля поглиблення закладеного у назві твору музичного образу, певної емоційної характеристики, Ф. Куперен часто застосовує у нотному тексті словесні пояснення. Такі композиторські ремарки як «Tendrement» («Ніжно»), «Naivement» («Наївно»), «Languissamment» («Млосно із знемогою»), «Noblement» («Благородно»), «Voluptueusement, sans langueur» («Щасливо, але не повільно»), «Vif, et releve» («Скоро, благородно, піднесено») та інші, значною мірою конкретизують «запрограмовані» автором настрої і почуття. Варто зазначити, що Ф. Куперен одним з перших почав використовувати такі влучні (іноді дещо розлогі) словесні характеристики, значно розширивши словник ремарок, спрямованих на

позначення витончених нюансів людських емоцій і переживань, образів природи та ідилічних настроїв. Його новаторство виявилось також у підпорядкуванні програмним намірам усієї палітри виразних засобів, зокрема тональності й темпу. Наслідуючи музичній естетиці свого часу, яка встановила стійкі правила застосування тональностей, Ф. Куперен використовує тональний колорит як маркер певного емоційного стану або образності. Досліджуючи цю рису композиторського стилю Я. Мільштейн визначає, що тональність A-dur у Ф. Куперена зазвичай характеризує світлі пасторальні настрої, D-dur – веселі й войовничі, G-dur – тихі, але радісні, d-moll – серйозні і благочестиві, g-moll – суворі й величні, a-moll – ніжні, жалібні, h-moll – «одинокі», меланхолійні, e-moll – жіночні, зворушливо-жалібні, c-moll – «темні», сумні тощо (Мильштейн, 1973: 98).

Клавесинному стилю Ф. Куперена властиве органічне поєднання звукової ясності, чіткості та рафінованої витонченості, легкості й прозорості. Характерні ознаки рококо в живопису й архітектурі – відсутність контрастів, яскравих фарб, легкі пастельні тони, велика кількість дрібних прикрас, переважання камерних форм, панування галантних, пасторальних тем – повною мірою виявилися в музиці композитора. Втіленню витонченої образності сприяв і сам інструмент: камерний, невеликий за розміром, з відносно не гучним, швидкозгасаючим звуком. Він виявився найбільш придатним для відтворення пасторальної поетики: відсутність гучного тону; досягання помірної контрастності за допомогою різних клавіатур (forte – piano), що уможливило отримання просторового ефекту перегукування голосів; здатність створення звукових асоціацій за допомогою спеціальних регістрів («laute – лютневий тембр»), використання струн з різних матеріалів, прикриття їх пергаментом тощо. Саме особливості клавесинного звучання обумовили й значне використання мелізмів, що з одного боку прикрашали мелодичну лінію, а з іншого – подовжували її, надавали легкості й невимушеності інтонаційному розвитку.

Імітуючи звучання інших інструментів, Ф. Куперен в свої п'єсах (особливо повільного характеру) часто застосовував лютневий виклад, що апелює до пасторальних сцен в живопису. Проте зустрічаються й інші звуконаслідування: дуети флейт або гобоїв з басом можемо спостерігати в «Женцях», звучання флейт, струнних з сурдина імітується в «Маках».

Синкоповані, танцювальні ритми, притаманні французькій музиці загалом, знайшли втілення й

у пасторальних мініатюрах Ф. Куперена. Як зазначає Т. Ліванова, «у композитора зустрічаються алеманда, сарабанда, менует, гавот, не кажучи вже про танцювальні рухи в програмних п'єсах без позначень того чи іншого танцю» (Ліванова, 1983:531), що відповідає традиції музикування і танцювання на природі.

Ф. Куперен мислив передусім клавесинними можливостями інструмента. Фактура його пасторальних п'єс переважно дво- і триголосна, гамофонно-гармонічна (із значною рухливістю всіх голосів), іноді з елементами поліфонічної імітації. Він вільно розпоряджається діапазоном всієї клавіатури інструмента: використовує акордику, гамоподібні та арпеджовані пасажі, ламані октави, репетиції та інші фігураційні прийоми, щедро застосовує мелізматику (про що вже згадувалося). В кадансах часто відбувається уповільнення темпу, ущільнення звуку. Звукообразальність, пов'язана з поезією природи, або пейзажними замальовками, в його творах часто передана за допомогою засобів дрібної моторики («Метелики», «Мошка», «Тростники», «Щебетання» тощо).

Висновки. Жанр пасторалі в музичному мистецтві формувався протягом століть і в кожному з них розширювалась його образність, формувались нові топоси, накопичувались засоби звукового відтворення. Пройшовши шлях від буколічної поезії до XVIII століття пастораль набула певних сталих ознак, що утворювали її звукообраз. Закріпленню топосів пасторальності певним чином

сприяла програмність: назви творів викликали в уяві асоціації, пов'язані з конкретними образами, втіленими музичними засобами. Образно-інтонаційну символіку пасторалі склали: 1) образи природи: імітації співу птахів, шуму дерев, атмосферних явищ (вітер, хмари, дощ тощо); 2) зображення водної стихії: дзюрчання струмка, плескіт морських хвиль, гра фонтанів та ін. 3) просторові ефекти: відтворення луни, перегукування голосів; 4) імітація звучання народних інструментів та прийомів гри на них (волинка, сопілка, лютня, флейта); 4) первинні жанри вокальної й танцювальної музики; 5) сигнальна практика (пастуші й військові звуки сповіщення).

Статус одного з основних компонентів пасторального жанрового коду набула лірична образність. Жодних драматичних колізій, бурхливих почуттів. Пасторальний жанр пронизаний світлим настроєм, поетикою витончених пастельних кольорів. Це знайшло відтворення: у повільних і помірних темпах; примхливих синкопованих ритмах; чистих гармонічних і тональних відтінках; плавності мелодичних ліній; відсутності гучного звуку та яскравої динамічної контрастності; щедрому використанні дрібних нот, фігураційно-вигадливої мелізматики.

Таким чином, до XVIII століття сформувався комплекс музичних засобів, пов'язаних з відтворенням звукообразу пасторалі. Надалі, у процесі розвитку музичного мистецтва, пасторальний словник розширювався й сповнювався новими семантичними смислами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва : Музыка, 1971. 373 с.
2. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Москва : Композитор, 2007. Ч. III : Поэтика и стилистика. 276 с.
3. Кларк К. Пейзаж в искусстве. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 304 с.
4. Корниенко Е. Жанр «Melodie» в вокальной культуре Франции рубежа XIX–XX веков (на примере цикла «Семь мелодий» Э. Шоссона). *Проблемы музыкальной науки*, 2010. Вып. 1 (6). С. 157–159.
5. Коробова А. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра : дисс. ... д-ра. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2007. 424 с.
6. Ливанова Т. XVII век. Музыка для клавира, от английских верджинелистов к Франсуа Куперену Великому. *История западноевропейской музыки до 1789 года* : в 2-х т. Т. 1. Москва : Музыка, 1983. С. 513–541.
7. Мильштейн Я. Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине». *Франсуа Куперен «Искусство игры на клавесине»*. Москва : Музыка, 1973. С. 76–118.
8. Розеншильд К. Франсуа Куперен (1668–1733). *Музыка во Франции XVII–начала XVIII века*. Москва : Музыка, 1979. URL: <http://early-music.narod.ru/biblioteka/france-17-18-rosenschild-05.htm>
9. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти*, 2014. Вып. 40. С. 72–85.
10. Рябуха Н. Звукообраз як категорія метафізики музики: смислові виміри творчості. *Культура України*, 2012. Вып. 39. С. 234–242.
11. Сакало Е. Пастораль – рай, утраченный романтизмом. *Научный вестник НМАУ имени П. И. Чайковского : Современный оперный театр і проблеми оперознавства*, 2010. Вып. 89. С. 506–523.
12. Тюрина Т. Трансформация пасторальных символов в сонатах ор. 2 Л. ван Бетховена. *Современные проблемы науки и образования*, 2012. № 4. С. 317–326.
13. Cantor S. The Pastoral Landscape: Politics, Poetry, and Piety in the 17th Century. *Art and Social Change: Essays on the Collection of La Salle University Art Museum*, 2016. P. 17–33.

14. Jimg H. Die Pastorale: Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos I Hermann Jung. *Neue heidelberger Studien zur Musikwissenschaft I Herausgegeben von Reinhold Hammerstein*. Bern I Miinchen : Francke Verlag, 1980. Bd. 9. 296 p.
15. Little K. Pastoral. URL: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1078>
16. Monelle R. The Musical Topic Hunt, Military and Pastoral. Indiana University Press, 2006. 305 p.
17. Pater W. The Renaissance. Studies in Art and Poetry. Oxford : University press, 1998. 208 p.
18. Pezelj A. Painting according to Foucault, in spite of Foucault: The pastoral origins of contemporary art. URL: <https://www.researchgate.net/publication/355117080>
19. Rossetti D. The works. Hildesheim, N. Y. Georg Olms Verlag, 1972. 684 p.
20. Russell B. Elements of music: what is it and who cares? *Proceedings of the XX National Conference ASME*, 2015. P. 22–28.
21. Shapovalova L. Chernyavska M., Govorukhina N., Nikolaievskaya Y. Pastoral in instrumental and vocal music 18-21 centuries: genre invariant and performance. *Journal of interdisciplinary research*, 2021. P. 136–140.
22. Smolenska-Greenwood M. Heroic and Pastoral in the Paintings of Reynolds and Gainsborough. *XVII–XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 1995. P. 185–211.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak process [Musical form as a process]. Moscow : Muzyka, 1971. 373 p. [in Russian].
2. Kirillina L. Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka [Classic style in the music of the XVIII – beginning of the XIX century]. Moscow : Kompozitor, 2007. P. III : Poetika i stilistika [Poetics and stylistics]. 276 p. [in Russian].
3. Klark K. Пейзаж в искусстве [Landscape in art]. St. Petersburg : Azbuka-klassika, 2004. 304 p. [in Russian].
4. Kornienko E. Zhanr «Melodie» v vokal'noj kul'ture Francii rubezha XIX–XX vekov (na primere cikla «Sem' melodij») E. Shossona) [«Melodie» genre in the vocal culture of France in the margin of the XIX–XX centuries (illustrated with the cycle «Seven melodies» by E. Shosson)]. *Problemy muzykal'noj nauki [Questions of music science]*, 2010. Ed. 1 (6). P. 157–159 [in Russian].
5. Korobova A. Pastoral' v muzyke evropejskoj tradicii: k teorii i istorii zhanra [Pastorale in the music of the European tradion: theory and history of the genre] : dis doktora iskusstvedeniya : 17.00.02. Moscow , 2007. 424 p. [in Russian].
6. Livanova T. XVII vek. Muzyka dlya klavira, ot anglijskikh verdzhinelistov k Fransua Kuperenu Velikomu [XVII-th century. Music for clavier, from English virginalists to Francois Couperin the Great]. *Istoriya zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda [History of Western European music until 1789]* in 2 vol. Vol. 1. Moscow : Muzyka, 1983. P. 513–541 [in Russian].
7. Mil'shtejn YA. Fransua Kuperen. Ego vremena, tvorcestvo, traktat «Iskusstvo igry na klavesine» [Francois Couperen. His time, creativity, treatise «The art of playing clavecin»]. *Fransua Kuperen «Iskusstvo igry na klavesine» [Francois Couperen «The art of playing clavecin»]*. Moscow : Muzyka, 1973. P. 76–118. [in Russian].
8. Rozenshil'd K. Fransua Kuperen (1668–1733) [Francois Couperen (1668–1733)]. *Muzyka vo Francii XVII–nachala XVIII veka [Music in France in XVII – beginning of the XVIII century]*. Moscow : Muzyka, 1979. URL: <http://early-music.narod.ru/biblioteka/france-17-18-rosenshild-05.htm> [in Russian].
9. Ryabuha N. Zvukoobraz v ispolnitel'skom iskusstve (etimologicheskij diskurs) [Sound image in performance art (etymological discourse)]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Questions of interaction between art, pedagogics and theory and practice of education]*, 2014. Vol. 40. P. 72–85. [in Russian].
10. Ryabuha N. Zvukoobraz yak katehoriia metafizyky muzyky: smyslovi vymiry tvorchosti [Sound image as a category of music metaphysics: sense measurements of creativity] . *Kultura Ukrainy [The culture of Ukraine]*, 2012. Vol. 39. P. 234–242 [in Ukrainian].
11. Sakalo E. Pastoral' – raj, utrachenij romantizmom [The pastorale – a paradise lost by romanticism]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho: Suchasnyi opernyi teatr i problemy operoznavstva [Scientific bulletin of Tchaikovsky UNTAM: Modern opera theatre and problems of opera science]*, 2010. Vol 89. P. 506–523 [in Russian].
12. Tyurina T. Transformaciya pastoral'nyh simvolov v sonatah or. 2 L. Van Bethovena [Transformation of pastoral symbols in sonatas op.2 by L.van Beethoven]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya [Today`s problems of science and education]*, 2012. № 4. P. 317–326 [in Russian].
13. Cantor S. The Pastoral Landscape: Politics, Poetry, and Piety in the 17th Century. *Art and Social Change: Essays on the Collection of La Salle University Art Museum*, 2016. P. 17–33.
14. Jimg H. Die Pastorale: Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos I Hermann Jung. *Neue heidelberger Studien zur Musikwissenschaft I Herausgegeben von Reinhold Hammerstein*. Bern I Miinchen : Francke Verlag, 1980. Bd. 9. 296 p. [in German].
15. Little K. Pastoral. URL: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1078> [in English].
16. Monelle R. The Musical Topic Hunt, Military and Pastoral. Indiana University Press, 2006. 305 p.
17. Pater W. The Renaissance. Studies in Art and Poetry. Oxford : University press, 1998. 208 p.
18. Pezelj A. Painting according to Foucault, in spite of Foucault: The pastoral origins of contemporary art. URL: <https://www.researchgate.net/publication/355117080>
19. Rossetti D. The works. Hildesheim, N. Y. Georg Olms Verlag, 1972. 684 p.
20. Russell B. Elements of music: what is it and who cares? *Proceedings of the XX National Conference ASME*, 2015. P. 22–28.
21. Shapovalova L. Chernyavska M., Govorukhina N., Nikolaievskaya Y. Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Journal of interdisciplinary research*, 2021. P. 136–140.
22. Smolenska-Greenwood M. Heroic and Pastoral in the Paintings of Reynolds and Gainsborough. *XVII–XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 1995. P. 185–211.