

Альона КУШНІРУК

ЖАНР МАРШУ КРИЗЬ ПРИЗМУ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПЕЦИФІКИ

Анотація. порушено проблему фіксації та прояву національних музичних ознак у жанрі маршу. Провідним аспектом дослідження є функціонування маршу всередині свого національно-ментального середовища. Серед питань, які розглядаються: генезис та інваріантна модель маршу, особливості його етнічної модуляції, варіанти прояву національного у марші на рівні мелодики, метроритму, тембрових та темпових характеристик. Визначено позамузичні чинники, які здатні впливати на специфіку національних різновидів військового маршу та його музичне наповнення, як-от розташування військового оркестру та тип стройового кроку певної армії.

Для підтвердження міркувань на означену тему запропоновано загальний аналіз українського маршу. Здійснено узагальнення історії жанру в Україні за такими критеріями: кількісним, сюжетно-образним, інтонаційним, інструментальним. Яскравий прикладом принципової можливості адаптації національних музичних ознак у маршах слугує творчість М. Лисенка. Здійснено детальний аналіз «Жалібного маршу» для фортепіано, який підтверджує думку про характерний зв'язок українських професійних маршів з фольклорною музичною традицією та репрезентує проникнення в марш рис інших, зокрема пісенних жанрів.

Ключові слова: жанр, марш, національна специфіка, жанровий інваріант, український марш.

Постановка проблеми. Попри факт активного звернення до жанру маршу та його художнього переосмислення професійними композиторами, «маршова тема» у сфері сучасного музикознавства викликає порівняно незначний резонанс. Серед важливих питань жанрової природи маршу, які дотепер залишаються відкритими для досліджень, — його національна специфіка, що підкреслює **актуальність** розвідки на цю тему. Широким є коло наукових проблем, пов'язаних із нею: поняття «національного» та особливості його прояву у музичному мистецтві, жанровий генезис маршу і характерні атрибути його розвитку у різних країнах, співвідношення понять «марш» та «маршовість», процес історичного діалогу маршів різних культур тощо.

Зважаючи на відсутність ґрунтовних музикознавчих досліджень специфіки маршової музики у різних країнах, **мета** статті полягає у пошуку можливих напрямків вирішення проблеми етнічної специфіки маршу, з огляду на панораму маршів різної національної приналежності. Поставлена мета спонукає до вирішення наступних завдань: виявити показові риси, які формують національну характерність маршу; показати прояв етнічної специфіки маршу на прикладі української музики; здійснити аналіз маршів М. Лисенка з позиції втілення у них національних атрибутів жанру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичну основу статті становлять праці дослідників, які порушують проблему відтворення національного у музичному мистецтві (Н. Горюхіної [6], С. Тишка [17] і Н. Шахназарової [20]), а також наукові матеріали, в яких увага концентрується на особливостях військової музики та жанрі маршу (дослідження О. Нікольської [11], В. Тутунова [16], О. Ронена і Б. Каца [9], Х. Хаханяна [18]).

Викладення основного матеріалу дослідження. Зауважимо, що тема національних особливостей маршу потребує розгляду у двох аспектах. Перший, який є провідним у нашій розвідці, це функціонування маршу всередині національно-ментального середовища, крізь призму сприйняття «свого своїми». Варто зробити умовний поділ «маршової сім'ї» на такі групи: 1) пов'язані з маршовою поетикою фольклорні жанри; 2) марші, створені композиторами-маршовиками; 3) марші, які функціонують як частини великої форми в академічних музичних творах.

Другий аспект стосується маршів, заявлена етнічна специфіка яких не збігається із національною приналежністю композитора і породжує питання співвідношення «свого і чужого», крізь призму «погляду на чуже». Ця проблема потребує окремого спеціального вивчення.

Відомо, що марш — один із найбільш регламентованих музичних жанрів, підпорядкований — у зв'язку зі своїм конкретним функціональним призначенням — сталим канонам. Сформований жанровий інваріант представлений у кожному окремому марші через низку обов'язкових ознак: парний метр, чітка ритмічна формула з частим використанням пунктиру, стандартний інструментальний склад (духові, ударні), активна мелодика з опорою на квартові інтонації і пріоритетом таких мелодичних структур як рух відповідно до звуків тризвуку і гами, оспівування тощо.

Важливо, що, незважаючи на країну «народження» маршу, його головні жанрові ознаки будуть незмінними. Це є однією з причин його міжнародного використання і навіть можливості вживання мелодії одного і того ж маршу у різних національно-культурних середовищах. Історія надає численні приклади виконання маршів-близнюків різними, часто ворогуючими народами. Найбільш резонансним є випадок із радянським маршем «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью», під який у 1930-ті крокували й німці, наспівуючи дещо інші слова «Herbei zum Kampf...» («Ідіть до бою...»). Дослідженням історії цього маршу, а також встановленням, кому ж все таки належить пальма авторської першості, займається В. Антонов, автор циклу статей «Два марші» [3].

Підтвердження можливої етнічної модуляції маршу знаходимо у словах славнозвісного П. Апостолова¹, який у статті «О военно-маршевой музыке» [4] звинувачує

¹ Військовий диригент у СРСР, викладач на військовій кафедрі Московської консерваторії, який увійшов в історію як Опостилів з «Антиформалістичного райка» Д. Шостаковича.

композиторів-маршовиків царської російської армії у штампованих переспівах пруського маршу, а то й у нахабному використанні німецьких маршів.

Показова й історія знаменитого маршу преображенців, який здійснив ціле міжнародне турне: у 1816 році його було включено у російський «Імператорський каталог маршів», а вже 1817 року використано в аналогічному пруському каталозі. Іспанці ж почули «Преображенський марш» у виконанні Королівського корпусу алебардерів після візиту до Росії короля Альфонса XIII. А у Великобританії цей марш звучить і до сьогодні — як полковий зустрічний марш морської піхоти («повільний» марш)¹.

В одному випадку причиною різнонаціонального використання певного маршу є пряме відверте запозичення (іноді навіть затверджене на офіційному рівні, як це сталося з «Преображенським маршем»), в іншому — приховане використання з переінтонуванням або ж плагіат. Та чи справді марш через своє первинне призначення та фіксований арсенал засобів музичної виразності позбавлений можливості музично виразити свою національну природу?

Серед любителів військової музики існують міркування, що під французькі марші можна тільки здійснювати революції, під англійські — пити чай у громадському саду, а от під німецькі — дійсно добре марширувати [13]. Подібні думки демонструють очевидний приклад розмежування маршів широким слухачем за національністю, що підтверджує думку Н. Шахназарової [20] про емоційно-образний або ж психічний склад як один із показників прояву національного у музичному мистецтві.

На етнічну специфіку маршу вказують і професійні музикознавці, хоча спостереження ці мають вельми загальний, часто не конкретний характер. Так, на відмінностях емоційного наповнення маршів акцентують увагу О. Ронен та Б. Кац, зазначаючи, що в пруських маршах відчувається «натиск, в австрійських — порив, американських — спортивний запал, у старовинних англійських маршах — непоказна впевненість у перемозі, ну а російські гвардійські марші сповнені благородної зухвалості та придворного блиску» [9]. Найбільш конкретним, але позбавленим прикладів, є спостереження Х. Хаханяна [18] щодо темпових відмінностей маршів одного виду (наприклад, похідного чи церемоніального) у різних країнах.

Відповідно, загальні й позбавлені конкретизації зауваження не можуть стати міцною базою для дослідження національної специфіки маршу: проблема потребує більш фіксованих, стабільних атрибутів, таких як метроритм, мелодика, ладово-гармонічні ознаки, тембр, форма тощо. Щоб краще зрозуміти, які фактори національного може випромінювати жанр маршу, звернімося до його генезису. Марш — музичний жанр, виникнення якого пов'язане із завданням організувати та синхронізувати

¹ Більш детально історію «Преображенського маршу» викладено у розвідці «История марша лейб-гвардии Преображенского полка» Н. Агафонова і Ф. Петрова [1].

рух великих мас, що було необхідним у будь-якій розвинутій країні. Марш, таким чином, є прикладним жанром, існування якого спричинено обслуговуванням спеціального ритуалу. Користуючись твердженням А. Сохора про те, що жанр, відповідно і марш, це категорія соціальна, а значить і культурна, можемо припустити, що індивідуально-ментальні ознаки цієї культури, безперечно, знайдуть відображення й у марші.

Дослідники стверджують, що марш заявив про себе як жанр військової музики лише у кінці середньовіччя, коли «ходьба в ногу» стала обов'язковою в арміях Європи. Закономірно, що формування маршової моделі відбувалося задовго до цього. Приєднаємося до міркування Х. Хаханяна про те, що коріння жанру можна віднайти ще у фольклорній традиції, адже ранні форми маршу базувалися на інтонаційному матеріалі народної пісні (на наш погляд, це жанри трудової, солдатської чи похідної пісні). Відповідно, марш міг насичуватися фольклорною інтонаційністю з типовими для неї мелодико-ритмічними зворотами та ладовою побудовою.

Щодо особливостей тембрових характеристик різнонаціональних маршів, показовим є приклад функціонування жанру в Османській імперії, де головним виконавцем маршів були Мехтери¹ — турецький ансамбль духових та ударних інструментів. Його склад — великий басовий барабан, зурна, невеликі барабанчики (сардар-нагара), бору (труба), зіль (цимбали) та інші. Таким чином, крім національних особливостей мелодики турецьких маршів, їхньою яскравою відмінною рисою стала темброве оформлення.

Для розуміння етнічної специфіки військового маршу Османської імперії важливо усвідомити його атрибути не тільки на рівні суто музичних показників, але й у сфері позамузичних чинників. Адже вони здатні впливати на особливості жанру військового маршу, а відповідно, на його відмінності в арміях різних країн. До таких факторів впливу варто віднести специфіку розташування військового оркестру. Наприклад, традиційне розміщення згаданого військового оркестру Туреччини — півмісяцем, у той час коли для більшості країн характерне розташування музикантів декількома шеренгами, що гіпотетично пов'язано з формуванням додаткового механізму акустичної дії.

Окрім того, суттєвий вплив на музичний марш виявляє головний елемент військового життя — стройовий крок. Так, О. Андрєєв, аналізуючи інтонаційність різних стилів європейської музики, саме на прикладі маршу розглядає естетичний механізм музичного жанру. Важливим його показником дослідник називає «стройовий крок — один із «мікрокосмосів», який максимально повно акумулює одночасний соціокультурний «макрокосмос»» [2, с. 137]. Як соціокультурну матрицю

¹ Мехтер — 1) «півмісяць», шиккування музикантів у формі півмісяця; 2) «вищий», слово яким називали усіх слуг вищого рангу.

сприймає військовий крок і британський історик Н. Девіс. У праці «Історія Європи» вчений пропонує характеристику військового кроку різних європейських армій, з акцентом на його емоційно-образній складовій. Так, «французька армія пишалась прискореним темпом парадного маршу її легкої піхоти, яка, маршируючи під звуки ріжків, уся дихала духом élan (пориву, натиску), що насаджувався у французькій армії. Галоп польської кавалерії, яка буквально у кроці від свого командира зупинялась, щоб салютувати йому, демонстрував п'янку радість прекрасного виїзду. У Лондоні захоплююче повільний “Повільний” марш королівської гвардійської піхоти, якій властиве вміння завмерти на секунду в середині кроку, дихав спокоем, впевненістю, самовладанням — цими типово британськими якостями» [7, с. 391].

І дійсно, спостерігаючи парадні проходи військ у різних країнах, бачимо, що прикмети стройового кроку є багато в чому відмінними: різняться темп пересування, рівень та спосіб підйому ноги при русі, відстань між військовими, положення рук, голови та інше. Все це відбивається на музичній складовій військового маршу, що найбільш очевидно спостерігається у його темпових характеристиках, пріоритетних ритмічних фігурах та образно-емоційному змісті військової ходи.

Звичай, різновиди стройового кроку не мають спеціальної назви, проте, один із них отримав ім'я — гусячий крок. За цим різновидом військового кроку історично закріпились агресивно-тоталітарні ознаки, які, подекуди, характеризують і музику, що його супроводжувала. Держави, на службі у яких був гусячий крок — Прусія, Росія, СРСР, Німеччина — наводили своєю військовою організацією жах на інших¹.

Симптоматично, що відомі музикознавчі дослідження маршу не надають інформації про особливості впливу стройового кроку на національно-інтонаційну специфіку військового маршу. Тож, зазначена проблема є надзвичайно цікавою та перспективною темою для подальших досліджень. Метою наведених вище фактів є лише підтвердження наявності національних відмінностей жанру маршу як на рівні музичних, так і позамузичних факторів.

Після знайомства з військовими маршами відмінної етнічної приналежності та концертно-театральними зразками жанру, в яких національна специфіка маркована автором у назві, можна зробити такий висновок: незалежно від країни «народження», обов'язкові риси маршу зберігаються у марші будь-якої етнічної приналежності. Натомість, прояв національного стає можливим при варіативному їх наповненні. Наприклад, при збереженні тембрової специфіки оркестру (духові, ударні) може змінюватися внутрішній склад і характер співвідношення інструментальних

¹ Свідченням особливого емоційного навантаження, яке несе на собі гусячий крок, та прикладом його «ворожості» відносно англійського світосприйняття є твір Дж. Орвела «Англія, твоя Англія» [12].

груп через введення типових для певного народу інструментів цієї групи (як це спостерігається у турецьких чи іспанських маршах, де часто використовуються етнічні різновиди ударних інструментів).

Що ж стосується національного наповнення метро-ритмічної складової маршу, тут теж наявна певна тенденція: при незмінно парному метрі та чіткому ритмі варіюються конкретні ритмічні формули, що можуть бути запозичені з інших етнічних жанрів, пов'язаних з рухом (почасти, фольклорних). У мелодії маршу можуть бути відтворені характерні інтонаційні звороти та, головне — ладово-інтонаційні особливості музичної мови народу, які прийшли у марш через взаємодію з піснею.

Для підтвердження названих тенденцій сфокусуємо на окремому випадку прояву «національності маршу» — на ментально близьких маршах М. Лисенка. Спробуємо у загальних рисах продемонструвати прояв етнічної специфіки маршу в межах професійної музики, спираючись на самостійно сформовані уявлення про «прикладне життя» жанру в Україні.

Спеціальних розвідок на цю тему нам не відомо, проте є дослідження, які дозволяють уявити картину розвитку військової та народної музики і довідатися про низку важливих фактів, що прямо чи опосередковано стосуються й маршу — це праці А. Баранівської [5], Б. Фільц і Т. Шеффер [8]. Відтак, на основі жанрового інваріанту маршу, названих праць та власного досвіду пропонуємо виявити унікальність української моделі маршу в професійній традиції, встановивши його ментальне підґрунтя (саме цей чинник, як з'ясувалося, є одним із визначальних у розмові про кількість та якість маршів у творчості українських композиторів). Тезисно наведемо головні, на нашу думку, особливості функціонування українського маршу:

1. Порівняно мала кількість звернень композиторів до жанру маршу¹. Причини цього факту очевидні: серед країн, побут та культура яких у різні періоди були тісно пов'язані з маршем, Україна зовсім не здобуває лідерських позицій. Пов'язано це зі специфікою історико-соціального розвитку країни. Адже закономірно, що як прикладний жанр марш ніс важливу службу у двох випадках: а) демонстрація військової сили іншим країнам; б) формування ореолу могутності влади серед жителів власної держави (авторитарний і тоталітарний режими). Відповідно, для ідеальної реалізації цих функцій має бути, з одного боку, замовник — незалежна країна, з іншого, виконавець — власне військо та оркестр при ньому. Щодо України, то періоди, коли найбільш актуальною є згадка про поширення маршу в «музиці супроводження», репрезентовані етапами боротьби за незалежність або нетривалим часом її здобуття: це часи існування Гетьманщини (1648–1783 роки) та пора діяльності українських національних об'єднань першої половини ХХ століття УСС і ОУН-УПА.

¹ Не беремо до уваги період СРСР, оскільки жанр маршу в той час виконував, переважно, державні, ідеологічні завдання.

2. Побутування маршу, окрім сфери військової та пізніше академічної музики, в українському весільному фольклорі, що репрезентує зовсім інший, новий вимір національної специфіки жанру. Народні весільні марші — особливе явище, яке з'явилося задовго до популярних нині Мендельсонівського та Вагнерівського варіантів «музичної організації» весільної процесії. Оскільки музикознавчі дослідження цього жанру народної музики відсутні, спираючись на усні свідчення етнографів та особистий слуховий аналіз весільних маршів¹, означимо важливі характеристики фольклорно-весільного маршу в Україні. По-перше, його існування в суто інструментальній народній традиції; по-друге, мобільність інструментального складу, який залежить від територіального регіону виконання маршу. Зважаючи на функціональні можливості інструментів і виконавські традиції, що склалися на певній території протягом тривалого часу, пріоритетними серед «маршових» інструментів виявилися скрипка та ансамбль трієстих музик. Відповідно, головна темброва прикмета такого маршу, на відміну від його військового побратима, — переважна відсутність духових інструментів. Ця відмінність зумовлює більш розкуту та веселу емоційну палітру маршів, а також пояснює часте залучення високих регістрів.

3. Особливий інтонаційний склад народного маршу виділяє його серед типових зразків військової та концертно-театральної практики. Це різноманіття мелізмів у мелодії весільного маршу у порівнянні з контурно рівною, фанфарною мелодикою військових; нестабільна, хитка ритміка, особливо при виконанні маршів солюючими інструментами без залучення ударних. Указані характеристики музичної складової весільних маршів зумовлені невід'ємною рисою народної музики — імпровізаційністю, яка певним чином вступає у протиріччя з мелодико-ритмічною чіткістю і структурною вивіреністю «класичного» маршу.

4. Переважна більшість опрацьованих нами авторських зразків українського маршу репрезентує епоху козаччини, яка у ментальному сприйнятті є яскравою, овіяною ореолом героїки та слави добою нашої історії. Посиланнями до вказаного історичного періоду слугують:

– програмна вказівка у назві («Запорізький марш» і «Кубанський військовий марш» М. Лисенка; «Січковий марш» і «Швачка-марш»² С. Людкевича; «Запорізький марш» Є. Адамцевича);

– сюжетний та образний зміст великого музичного твору, в якому використано жанр маршу (маршові фрагменти з оперети «Чорноморці» та опери «Тарас

¹ Записи народних інструментальних маршів різних регіонів України (Бойківщини, Полісся, Гуцульщини, Поділля) прослухані в аудіо-фонді лабораторії етномузикології при Національній музичній академії України імені Петра Чайковського.

² Марш базується на матеріалі історичної пісні про Микиту Швачку — гайдамацького ватажка, запорізького козака, який жив у XVIII столітті.

Бульба» М. Лисенка; опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича; навіть побіжна згадка козаків у дитячій опері «Пан Коцький» М. Лисенка — на словах «Я кіт котохвій ще й Матвійович! Над котами я пан, я пан Коцький, я гетьман!» [11] — підкріплена звучанням маршу);

– інтонаційна складова. Розгледіти у музичному тексті маршу апеляцію до періоду XVII–XVIII століть або ж виявити характерні риси жанру, що були притаманні зазначеній добі, є складним процесом. Тим цікавішими є безсумнівні випадки використання мелодики історичних пісень доби козаччини як інтонаційної основи українського маршу. Згадаймо з цього приводу відому історичну пісню «Засвіт встали козаченьки», яка стала маршовою кульмінацією увертюри до оперети «Чорноморці» М. Лисенка, а згодом була використана Л. Ревуцьким у редакції увертюри до опери «Тарас Бульба».

5. Козацьке історичне середовище, де ймовірно сформувалися типові риси українського військового маршу. Гіпотетичний характер цього твердження пояснюється відсутністю нотних записів маршів тієї доби. Проте, на основі культурно-історичних досліджень та архівних документів можливо змодельовати картину тогочасного побутування маршу. Так, дослідження Л. Баранівської [5] дають свідчення про військово-музичні інституції, створені гетьманами, які були призначені для обслуговування державних регламентів, представництва та побуту в умовах тогочасного українського суспільства. Тож можемо припустити, що жанр маршу був неодмінний при обслуговуванні згаданих подій та мав усі необхідні умови для розвитку.

6. Важливими для розуміння унікальності українського маршу XVII–XVIII століть є інструментарій військових музикантів. Спираючись на ревізьку книгу 1723 року Стародубського полку, Б. Фільц [8, с. 325] вказує, що «музика войскова» складалась з семи осіб: чотирьох «тренбачей», одного «довбиша» і двох «пищало». Важливий факт: разом із названими інструментами та виконавцями на них при козацькому війську обов'язково були присутні кобзарі або бандуристи. Присутність сліпих співців у війську підсилює вірогідність, що інтонаційна складова козацьких маршів тісно пов'язана, у тому числі, і з ліро-епічною творчістю. Адже, як показує аналітичне дослідження українських маршів, модус ліричного, народно-пісенного — разом із характерними для нього мелодичними та ладовими якістьми — особливо вирізняє українські марші серед інших різно-етнічних представників жанру. Це показово як для військової музики (згадаймо хоча б стрілецькі та повстанські марші, які за своєю суттю є піснями-маршами), так і для академічно-професійної традиції (яскравим прикладом тенденції слугують марші М. Лисенка).

На даному етапі дослідження ми не можемо претендувати на фіксацію усіх можливих імпульсів лірико-пісенного в українському марші, але згаданий факт — тісний контакт козацьких військових музикантів з бандуристами і кобзарями, на наш погляд, не викликає сумнівів у інтонаційному впливі ліричного начала на маршове.

Таке узагальнення попередньої історії «життя» жанру в українській культурі дозволяє усвідомлено поглянути на марші професійної академічної традиції. Тож, зосередимо увагу на творчості М. Лисенка — митця, з іменем якого, насамперед, асоціюється українська професійна музика.

Аналізуючи доробок композитора, розуміємо, що марш не є домінантним жанром його творчої діяльності. Проте, саме Лисенкові марші демонструють тенденції використання жанру в українській професійній музиці та є найбільш репрезентативними щодо прояву національної специфіки маршу.

Відтак, марші М. Лисенка умовно діляться на дві групи: марші, представлені у контексті музично-театральних творів¹ та фортепіанні марші². Найбільш яскравим прикладом принципової можливості адаптації національних музичних ознак у маршах є «Жалібний марш», створений М. Лисенком до 27-х роковин смерті Т. Шевченка. За звичними і давно затвердженими практикою прикметами жанру — складною тричастинною формою, парною метрикою, чітко квадратними композиційними структурами (членування відбувається, переважно, по два такти) — спостерігаємо цікаве тематичне та ладове наповнення твору. Обираючи тональність h-moll (що аргументовано конкретним видом маршу — жалібний, *Marche funebre*), М. Лисенко використовує нехарактерні для зазначеного жанру альтерації: другий понижений, четвертий та сьомий підвищений ступені. Проте, така ладова організація типова для багатьох українських фольклорних жанрів, зокрема для дум, голосінь та інших жанрів драматично-трагічного модусу. Тож, унікальною рисою «Жалібно-го маршу» є його існування у межах двох ладових структур: фрігійського і, що важливо, — думного (з двома збільшеними секундами), які, знов-таки, підкреслюють національну специфіку опусу.

Згадати про твори народних співців-кобзарів та бандуристів примушує не лише ладова організація маршу, а і його характерні інтонаційні ознаки. Серед таких: тріольна фігура в межах терції, розташована на слабкій долі першого такту та неодноразово повторена в інших мелодичних варіантах твору. Цікавість подібного мелодичного завершення окремих тактів полягає у виникненні контекстних паралелей до низхідного перебору струн співцями-бандуристами, який слугував інструментальною зв'язкою між тирадами дум.

Національна забарвленість маршу М. Лисенка проявляється і шляхом своєрідного типу пісенної мелодики. Та якщо розспівна мелодія середнього розділу, яка

¹ Маршові фрагменти оперети «Чорноморець», опери «Тарас Бульба», Марш до драми «Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської та «Кортеж богів» із опери «Енеїда».

² «Жалібний марш» і «Весільний марш» (присвячено Л. Старицькій та О. Черняхівському), «Урочистий марш» C-dur (№2 зі збірки «Три п'єси з Альбому літа 1901 р.»), «Запорізький марш» d-moll, «Обозний марш», «Кубанський військовий марш».

сповнена широкого дихання і охоплює значний діапазон, притаманна майже усім маршам академічної музики, то мелодичний контур крайніх частин «Жалібного маршу» є, певною мірою, унікальним. Ознакою цього є пісенна основа мелодії, наділена значним запасом асоціації щодо протяжної пісні та навіть голосіння. Серед музичних підтверджень наведемо такі як початкова інтонація висхідної ліричної сексти з наступним плавним її заповненням; терцієві ходи та оспівування опорних тонів. Важливе значення у розпізнанні жанрових основ тематизму має повільний темп маршу, який і забезпечує «проспівування» названих музичних елементів.

Використання типових для маршу потовщень мелодичної лінії, щільного заповнення фактури в окремих фрагментах музичного тексту — поряд з чіткою метроритмічною організацією — не заважають побачити й очевидні докази зв'язку мелодичної лінії крайніх розділів «Жалібного маршу» з голосіннями. Аргументом є специфічна мелодична графіка з пріоритетом низхідного руху, варіативний розвиток вихідного колону (варіантність охоплює як мелодичні, так і ритмічні ознаки), перевага секундних «жалібних» інтонацій.

Проте, найкращим підтвердженням зв'язку маршу та пісні у творі М. Лисенка є авторське перекладення фортепіанного «Жалібного маршу» для хорового складу (автором віршів стала Леся Українка). Досліджуючи вербальний текст «Жалібного маршу», Л. Рябцева [14] підкреслює його думну природу, яка проявляється у нерівноскладовості віршових рядків, астрофічності, переважанні дієслівних рим. Слова вірша, на думку вченої, викликають асоціації до народних голосінь.

Враховуючи, що музика твору була написана раніше, вважаємо безсумнівним факт наявності у першій, суто інструментальній версії «Жалібного маршу» Лисенка, вказаних жанрових потенцій. Отже, «Жалібний марш» М. Лисенка підтверджує думку про характерний зв'язок українських професійних маршів з фольклорною музичною традицією та репрезентує приклад проникнення в марш рис інших, у даному випадку пісенних жанрів.

Висновки. У підсумку зазначимо, що вирішення поставленого на початку статті питання про національні особливості маршу потребує: по-перше — глибокого занурення в етнічну ментально-культурну специфіку; по-друге — значного обсягу нотного матеріалу, на базі якого можна робити узагальнення; по-третє — спеціального розгорнутого дослідження сконцентрованого на означеній проблемі. Утім, саме у нашій розвідці сформовано опорні точки у розумінні функціонування маршу та відкрито нові напрями дослідження жанру, як на рівні різних національних культур, так і професійних (військова музика, академічна, народна). І хоча сучасна уніфікація складу військового оркестру, як і необмежене поле міжкультурного діалогу та напрацьований інтонаційний словник жанру сприяють стиранню кордонів між різнонаціональними маршами, проте чутливе і досвідчене, сприйнятливие до маршів «вуху» все одно відчує різницю. Як зазначає Н. Шахназарова, «всіляка музика,

якою б інтернаціональною вона не здавалась, створюється на традиціях певної національної культури» [20, с. 80], і марш не є винятком.

Література

1. Агафонов Н., Петров Ф. История марша лейб-гвардии Преображенского полка. URL: http://tanki-media.ru/bp_07_musica/texts_info/marches_preobragenskogo_his.html (дата обращения: 12. 11. 2016).
2. Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности. Москва, 2011. 284 с.
3. Антонов В. Два марша. URL: <http://vilavi.ru/pes/aviamarsh/avi1.shtml> (дата обращения: 25.09.2016).
4. Апостолов П. О военно-маршевой музыке // Советская музыка. 1948. № 4. С. 30–35.
5. Баранівська Л. Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII–XVIII ст.: атореф. дис. канд. ... мистецтвознав. Київ, 2001. 24 с.
6. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры. Київ, 1989. Вып. 2. С. 52–65.
7. Дэвис Н. История Европы. Москва, 2005. 943 с.
8. Історія української музики: в 6 т. Київ: Наук. думка, 1989. Т. 1. 448 с.
9. Кац Б., Ронен О. Марш // Звезда. 2003. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/3/marsh.html> (дата обращения 17.09.2017).
10. Лисенко М. Пан Коцький. Клавир. Київ: Мистецтво, 1945. С. 9.
11. Никольская О. Жанр марша и его воплощение в симфонической музыке конца XIX — первой половины XX веков (Г. Малер, Д. Шостакович, Ч. Айвз): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2010. 184 с.
12. Оруэлл Дж. Англия, твоя Англия (перевод: Гольшев В. П.). URL: http://www.orwell.ru/library/essays/lion/russian/r_eye (дата обращения: 26.01.2017).
13. Особенности национального характера, или Зачем немцы моют улицы с мылом. URL: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/587/> (дата обращения: 03.05.2017).
14. Рябцева Л. «М. Лисенко Жалібний марш Лесі Українки», видання «Дніпросоюзу» — із колекції МКДУ. URL: http://vuam.org.ua/uk/704:«М._Лисенко_Жалібний_марш_Лесі_Українки»,_видання_«Дніпросоюзу»_—_із_колекції_МКДУ (дата звернення: 12.04.2017).
15. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: в 3 т. Ленинград, 1981. Т. 2. С. 231–294.
16. Тутунов В. История военной музыки России. Москва, 2005. 496 с.
17. Тышко С. Национальный стиль русской оперы: аспекты систематизации // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля. Киев, 1993. С. 3–22.
18. Хаханян Х. Марш // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Москва, 1976. Т. 3. С. 463–467.
19. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу. Київ: Логос, 2009. 226 с.
20. Шахназарова Н. О национальном в музыке. Москва, 1968. 92 с.

References

1. *Agafonov N., Petrov F.* Istorii marsha leb-gvardii Preobrazhenskogo polka [Agafonov N., Petrov F. The story of the march of the Preobrazhensky Lifeguard Regiment]. URL: http://tanka-media.ru/bp_07_musica/texts_info/marches_preobrazhenskogo_his.html (last accessed: 12.11.2016).
2. *Andreev A.* K istorii evropeško muzykalno intonacionnosti [Andreev A. To the history of European musical intonation]. Moskva, 2011. 284 s.
3. *Antonov V.* Dva marsha [Antonov V. Two marches]. URL: <http://vilavi.ru/pes/aviamarsh/avi1.shtml> (last accessed: 25.09.2016).
4. *Apostolov P.* O voenno-marshevo muzyke [Apostolov P. On the war march music] // Sovetskaia muzyka [Soviet music]. 1948. No. 4. S. 30–35.
5. *Baranivska L.* Hetmansko-starshynske seredovyshe i kulturno-muzychne zhyttia v Ukraini druhoi polovyny XVII–XVIII st.: atoref. dys. kand. ... mystetstvoznav. [Baranivska L. General officer stuff of Hetmanate and cultural and musical life of Ukraine of the second half of the 17th through 18th century: Extended abstract of the candidate's thesis]. Kyiv, 2001. 24 s.
6. *Gorihina N.* Nacionalny stil: poniatie i opyt analiza [Gorihina N. National style: term and attempt of analysis] // Problemy muzykalno kultury [Problems of musical culture]. Kyiv, 1989. Vyp. 2. S. 52–65.
7. *Devis N.* Istorii Evropy [Davies N. Europe: A history]. Moskva, 2005. 943 s.
8. Istorii ukrainskoi muzyky: v 6 t. [History of Ukrainian music: In 6 volumes.] Kyiv: Nauk. dumka, 1989. T. 1. 448 s.
9. *Kac B., Ronen O.* Marsh [Kats B., Ronen O. March] // Zvezda [The star]. 2003. No. 3. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/3/marsh.html> (last accessed 17.09.2017).
10. *Lysenko M.* Pan Kotskyi. Klavir [Lysenko M. Pan Kotskyi. Clavier]. Kyiv: Mystetstvo, 1945. S. 9.
11. *Nikolskaia O.* Janr marsha i ego voploschenie v simfonichesko muzyke konca XIX — pervo polovyny XX vekov (G. Maler, D. Shostakovich, Ch. Avz): dis. ... kand. iskusstvovedeniia: 17.00.02 [Nikolskaia O. The genre of march and its realization in symphonic music of the late 19th through the first half of the 20th century]. Moskva, 2010. 184 s.
12. *Oruell Dj.* Angiia, tvoia Angliia [Orwell G. England, your England] (perevod: Golyshev V.P.). URL: http://www.orwell.ru/library/essays/lion/russian/r_eye (last accessed: 26.01.2017).
13. Osobnosti nacionalnogo haraktera, ili Zachem nemcy moiut ulicy s mylom [Features of the national character, or What for Germans wash the streets with soap]. URL: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/587/> (last accessed: 03.05.2017).
14. *Riabceva L.* «M. Lisenko Jalibni marsh Lesi Ukrainki», vidannia «Dniprosoiuzu» — iz kolekcii MKDU [Riabceva L. «Lysenko's Mournful march to Lesya Ukrainka, published by "Dniprosoiuz"»]. URL: http://vuam.org.ua/uk/704:«M._Lisenko_Jalibni_marsh_Lesi_Ukraynki»,_vidannia_«Dniprosoiuzu»_-_iz_kolekcii_MKDU (last accessed: 12.04.2017).
15. *Sohor A.* Voprosy sociologii i estetiki muzyki: v 3 t. [Sohor A. Issues of sociology and aesthetics of music: In 3 volumes]. Leningrad, 1981. T. 2. S. 231–294.

16. *Tutunov V. Istorii voenno muzyki Rossii* [Tutunov V. History of war music in Russia]. Moskva, 2005. 496 s.
17. *Tyshko S. Nacionalny stil russko opery: aspekty sistematizacii* [Tyshko S. National style of the Russian opera: aspects of systematization] // *Istoricheskie i teoreticheskie problemy muzykalnogo stilia* [Historical and theoretical problems of musical style]. Kiev, 1993. S. 3–22.
18. *Hahanian H. Marsh* [Hahanian H. March] // *Muzykalnaia enciklopediia: v 6 t.* [Musical encyclopaedia: In 6 volumes]. Moskva, 1976. T. 3. S. 463–467.
19. *Chekan Yu. Intonatsiinyi obraz svitu* [Chekan Yu. Intonational image of the world]. Kyiv: Lohos, 2009. 226 s.
20. *Shahnazarova N. O nacionalnom v muzyke* [Shahnazarova N. On the national in music]. Moskva, 1968. 92 s.

Алена Леонидовна Кушнірук

Жанр марша сквозь призму национальной специфики

Аннотация. Рассмотрена проблема фиксации и проявления национальных музыкальных признаков в жанре марша. Ведущим аспектом исследования является функционирование марша внутри своей национально-ментальной среды. Вопросы, которые были затронуты: генезис и инвариантная модель марша, особенности его этнической модуляции, варианты проявления национального в марше на уровне мелодики, метроритма, тембровых и темповых характеристик. Кроме того, отмечены немusикальные факторы, которые способны влиять на специфику национальных разновидностей военного марша и его музыкального наполнения, как, например, расположение военного оркестра и разновидность военного шага в разных армиях. Для подтверждения соображений на указанную тему, предложен общий анализ украинского марша. Осуществлено обобщение истории жанра в Украине по следующим критериям: количественному, сюжетно-образному, интонационному, инструментальному. В качестве яркого примера принципиальной возможности адаптации национальных музыкальных признаков в маршах рассмотрено творчество Н. Лысенко. Осуществлен подробный анализ «Жалобного марша» для фортепиано, который подтверждает мнение о характерной связи украинских профессиональных маршей с фольклорной музыкальной традицией и является примером проникновения в марш черт других, в данном случае песенных жанров.
Ключевые слова: жанр, марш, национальная специфика, жанровый инвариант, украинский марш.

Alyona L. Kushniruk

The genre of the march through the prism of national specifics

Summary. The problem of fixation and manifestation of national musical features in the genre of the march is considered. The leading aspect of the study is the functioning of the march within its national-mental environment. The issues that were touched upon: genesis and invariant model of the march, features of its ethnic modulation, variants of national manifestation in the march at the level of melodic, metrorhythm, timbre and tempo characteristics. In addition, non-musical factors that are capable of influencing the specifics of national varieties of the military march and its musical content are noted. Among such influences, the locations of the military orchestra and the type of military step of the separate army are indicated.

To confirm the arguments on this topic, a general analysis of a separate manifestation of the «nationality of the march» — a mentally close Ukrainian march — is proposed. The generalization of the history of life of the genre in Ukraine is carried out on the following criteria: quantitative, plot-like, intonational, instrumental. As a striking example of the fundamental possibility of adapting national musical features in the marches, N. Lysenko's work was chosen. A detailed analysis of the «Marche funebre» for the pianoforte is confirmed, which confirms the opinion about the characteristic connection of Ukrainian professional marches with the folklore musical tradition and is an example of the penetration into the march of the traits of other, in this case, song genres.

Keywords: genre, march, national specificity, genre invariant, Ukrainian march.