

«Quia ergo femina». The types of antiphons their application features, the studied melodies and specificity of shaping songs. Identified the difference between the antiphon belonging to the Psalm, and not-psalmody (votive) with antiphon.

Key words: antiphon, Gregorian chant, medieval monody, choral notation, Hildegard von Bingen, «O tu illustrata», «Quia ergo femina».

Дарина Харитонова

СИМВОЛІЧНИЙ ВИМІР ФЛЕЙТОВИХ СОНАТ ЙОГАНА СЕБАСТІАНА БАХА

Період барокової доби, що залишився у музикознавчій історії є масштабним, загальноєвропейським стильовим явищем. Тривалість його почалася наприкінці XVI і продовжилась майже до середини XVIII століття з переважною асинхронністю розвитку в різних країнах. Серед естетико-філософських особливостей епохи слід зазначити поєднання християнства і античних традицій, різноманітність та синтетизм форм, зв'язок релігійних мотивів зі світським буттям та їх взаємопроникнення, створення нових жанрів мистецтва, мінливість та вибагливість мистецьких фактур, атмосферу постійного пошуку нового, багатотональні традиції та виконавські експерименти, що вдало поєдналися в одній епосі.

Яскравим зразком тих процесів які відбувалися в бароковій музиці є камерно-інструментальна творчість Й. С. Баха, зокрема його флейтові сонати що не стали поки предметом прискіпливої уваги музикознавців. Дослідники аналізують драматургічні особливості, інтонаційні, технічні аспекти стилістики, інтерпретаційні можливості та образну сферу. Однак наявність символіки та символічного підтексту у флейтових сонатах недостатньо висвітлена в музикознавчому дискурсі та являє собою пласт досі нерозвіданих закодованих знаків та символів. Саме це і стало головним **завданням** статті та являє собою її **актуальність**.

Висвітливши панораму течій та концепцій, які панували в цей час, можна розглядати флейтові сонати з двох ракурсів:

- першим назвемо асиміляцію та взаємопроникнення релігійного підтексту в світську творчість;
- другим – втілення символіки в сонатах як невід'ємної складової творчості композитора.

Синтетизм (синтез) творчості барокової доби набуває неабиякого розвитку, окремі види мистецтва створюють урочисте та динамічне монументально-декоративне поєднання. Одночасне злиття архітектури з багатотональною скульптурою, ліпниною, мозаїкою та майористими розпи-

сами взаємодоповнюють один одного створюючи синестетичні враження чуттєвості, які притаманні новому емпіричному світоогляду і де головним стає реальна людина та оточуючий її простір. Разом з мистецтвом видозмінюється і світське буття – створюються розважальні жанри тріумфи, придворні та міські феєрії, театральні дійства. Особливо стрімкого розповсюдження набуває оперне мистецтво. Націленість на створення єдиної універсальної мови створює так звану «теорію афектів», що була ніби енциклопедією людських почуттів переданих музичною мовою. Музикознавці нараховують близько 80-ти видів музично-риторичних фігур, які застосовувалися задля відтворення в музиці впізнавальних емоцій, жестів, рухів. Звідти ми отримали такі безумовні позначення як (*anabasis, catabasis, circulation, exclamation*). До того ж сама музика починає жити відокремлено від слова, що і надає їй вільну імпровізовану багатогранність, іноді з неймовірно складними партіями солуючих інструментів, тим самим виводячи музичне мистецтво на новий, вищий технічний і художній рівень.

Не залишається осторонь змін релігійна музика. Наприклад, протестанська церква допускала в минулому такі жанри як прелюдії, фантазії, річеркари, токкати і навіть сонати. Зазнаючи змін вони відокремлювались від церкви і жили окремо в концертах, що сама церква часто організовувала для прихожан. Крім того, навіть для деяких піснопіснів Богослужіння обиралися пісні з народу, тим самим тримаючи приход і заохочуючи музикальними виставами нових прихожан. Зазнає змін і невід'ємна частина протестантського хоралу, мелодичні фрагменти григоріанського хоралу. В епоху бароко вони були перероджені вже здебільшого як музично-риторичні фігури зі змістом. За словами Б. Яворського «Всі мотиви, які були застосовані на той час, отримали точний зміст, маючи походження не преднавмисного, а взявши як спадщину народної творчості» [7, с. 15]¹. Тобто такі відомі формули-символи як Коло (божественний початок), Овал (символ народження), Чаша (символ життя, жіночий початок), Свята Трійця (божественний початок) по троху взаємозбагачувалися простішими значеннями і служба Божа із трансцендентної ставала, так би мовити, «блище до людей».

З іншого боку, завдяки такому взаємозв'язку світського і релігійного, музика в цей же час набуває природної символічності, яка тепер притаманна не тільки хоралам і мотетам зі сталими біблійними текстами, де символи читаються між рядків, а і класичним жанрам що вільні від літературного здобутку, сонатам, фугам, прелюдіям, сюїтам тощо. І вся суть інтерпретації полягає у тому, щоб розкрити та віднайти закодовані музично-риторичні фігури-символи. Музикознавець Т. Лазутіна так характеризує

¹ Яворский Б. Фонд № 146 ГЦММК им. Глинки.15, Ед. хр. 5793.

явище символу в музиці: «У процесі функціонування музики на кожному етапі (при її створенні, виконанні та сприйнятті), у вигляді чинника суб'єктивності, відбувається насичення символічними значеннями музичних феноменів, у музиці існує наступна модель символізації: «звук-знак-образ-символ» [8, с. 56]¹, де звук набуває значення символу, а символ, в свою чергу, оформлюється у звуці. Музична мова образно відтворює, моделює явища, емоції, відтворює риси їх реальної структури (під структурою розуміються ритмічні малюнки, утворені сукупністю звуків, наприклад, мотив).

Питання символізму у творчості Й. С. Баха вже неодноразово підіймалося у працях як вітчизняних, так і закордонних вчених. Дослідниця В. Носіна, спираючись на праці Б. Яворського, створює книгу «Символіка музики Й. С. Баха» в якій зазначає, що: «Під музичним символом у цій роботі ми будемо розуміти певні мотивні структури, що мають постійну відповідність з певними вербальними поняттями. Бахівська символіка складалася в руслі естетики епохи бароко. Для неї було характерне широке використання символів. Загальний дух епохи визначався багатозначністю сприйняття світу, асоціативністю мислення, встановленням далеких зв'язків між образами і явищами. Для людей того часу краса збігалася з пізнанням езотеричних змістів» [5, с. 15]².

Здебільшого через призму музичної символіки розглядаються твори Баха релігійного змісту, в той час як опусам світського спрямування надається значно менше уваги. Між тим, не зважаючи на їхню світськість, всі вони так чи інакше містять музичні емблеми, які є спільними з творами на біблейські сюжети – і це здається неминучим фактором, враховуючи тогочасний стиль взаємопроникнення релігії у сфери людського життя.

Сучасні теоретичні розвідки, які присвячені камерній музиці Баха, підкреслюють зв'язок з барочною риторикою, релігійною та масонською символікою. О. Жукова відмічає наявність тональної символіки. За визначенням І. Маттесон тональність сі-мінор у бахівській інтерпретації є «невеселою і меланхолійною» [3, с. 76]³. У статтях В. Носіної знаходимо визначення тональності мі-мажор як «світлої, часто пов'язаної з музикою пасторального характеру» [5, с. 83]⁴. І. Карп'як констатує інтелектуальне осягнення творів та ієрархію складових елементів флейтової камерної та сольної музики.

Мета статті – проаналізувати та розглянути автентичність творів, а також період їх написання, висвітливши можливий символічний підтекст.

¹ Див.: [8].

² Див.: [5].

³ Див.: [3].

⁴ Див.: [5].

Серед шести відомих флейтових сонат Баха ми відібрали чотири – сі-мінорну (bww 1030), Ля-мажорну (bww 1032), мі-мінорну (bww 1034) та Мі-мажорну (bww 1035) – щодо авторства яких у бахознавців не існує суперечок. Хоча, на даний момент, існують серйозні проблеми в атрибуції і хронології цього циклу сонат. Раніше вони вважалися роботами Кетенського періоду (1717–1723 рр.), проте насправді їх хронологія не визначена. За словами англійського дослідника Малкольма Бойда, «дуже важко, якщо не неможливо встановити дати і навіть автентичність цих робіт»¹ [1, с. 100]. Коріння проблеми полягає у тому, що, як і у випадку з більшістю камерних творів композитора, рукописи флейтових сонат збереглися лише частково. Існують манускрипти лише двох сонат, а ще дві збереглися у копіях, написаних копіїстами більш чи менш відомими. Так, Ля-мажорна соната (bww 1032) існує у вигляді незавершеного автографа, датованого приблизно 1736 роком. Оскільки за своєю формою вона подібна до інструментального концерту і має нетрадиційне тональне співвідношення частин (середня повільна частина написана не у паралельній тональності, а у однойменній – ля-мінорі), то дослідники припускають, що в оригіналі це був флейтовий концерт з крайніми частинами у До-мажорі [1, с. 99]². Сонату мі-мінор (bww 1034) відносять до більш раннього лейпцизького періоду, а Мі-мажорну (bww 1035), яка відома лише завдяки копії ХІХ століття – до 1741 року (на ній міститься помітка, що, ймовірно, вона створена у зазначеному році для Міхаеля Габріеля Фредерсдорфа, флейтиста-аматора і камердинера на службі короля Пруссії Фрідріха ІІ у Потсдамі). Нарешті, сі-мінора соната (bww 1030), яка існує в більш ранній (до-кетенській версії) у соль-мінорі, отримала свою остаточну форму приблизно у середині 1730-х років (саме цим часом датується найбільш рання з її відомих копій).

Звісно, існує спокуса розглядати Шість флейтових сонат Йоганна Себастьяна Баха як єдиний цикл. На користь цього свідчить і стійка традиція того часу групувати твори одного жанру в цикли по шість. Ця практика була обумовлена як біблейським значенням цього числа (за шість «робочих» днів Бог сотворив світ), так і його математичними властивостями: 6 – це досконале число (*numerus perfectus*), оскільки воно є сумою перших трьох натуральних чисел ($1+2+3=6$), а їх пропорції виражають музичні консонанси (відношення 1 до 2 – це октава, а відношення 2:3 – квінта). Між тим, думку про єдність циклу флейтових сонат ми вважаємо хибною, і не лише тому, що вони були створені у різні роки, але й через те, що їх виконання доручалося різним інструментам: сі-мінорна та Ля-

¹ Див.: [1].

² Див.: [1].

мажорна сонати розраховувалися на виконання на флейті і клавесині (вони мають розгорнуту клавесинну партію), а дві інші з тих, які дійсно належали Баху (мі-мінорна та Мі-мажорна), писалися для флейти і basso continuo.

Звернімося до аналізу кожного з творів.

Однією з найскладніших та найвитриваліших для соліста вважають сонату для флейти і клавесина сі-мінор. Її перша частина Andante має дуже розгорнуту структуру і є справжнім випробуванням при виконанні. Вона містить 119 тактів, і ця цифра нам здається не випадковою. Цілком можливо, що тут зашифроване посилання на відомий 119-й Псалом. В українському перекладі Іларіона (Івана) Огієнка, він звучить наступним чином:

*Я кликав до Господа в горі своїм, і Він мене вислухав,
Господи, визволь же душу мою від губи неправдивої, від язика зрадливого!
Що Тобі дасть, або що для Тебе додасть лукавий язик?
Загострені стріли потужного із ялівцевим вугіллям!
Горе мені, що замешкую в Мешеху, що живу із шатрами Кедару!
Довго душа моя перебувала собі разом з тими, хто ненавидить мир:
я за мир, та коли говорю, то вони за війну!*

Як бачимо, цей псалом представляє собою молитву вигнанця. У ній він просить лише про одне – спасіння від лихослів'я оточуючих. Мешех і Кідар, які згадуються у вірші – це території, що входили у Вавілонське царство. Проте сенс псалому ширший – псалмоспівець говорить від імені всіх вигнанців, де б вони не мешкали.

Водночас дослідники вказують на близькість першого мотиву цього твору Баха до початкового фрагменту його кантати №117 «Хвала та честь найвищому Благу»¹ [1, с. 100]. Дійсно, вони ідентичні в усьому, окрім тональності і ладу: кантата написана у Соль-мажорі у 1723 році, а перший варіант сонати в Соль-мажорі був написаний в 1717. Остаточний же варіант, який існує в копії, датується 1730 роком, тобто вже після написання кантати.

кантата:



соната:



Порівняно з піднесеним характером кантати флейтова соната звучить як її повна протилежність – тут на перший план виходить характер спу-

¹ Див.: [1].

стошеності та смутку. Між тим, цей паралелізм, напевно, спричинений думкою, що навіть у відчайдушному стані людина має прославляти Бога.

Тепер звернімо увагу на риторичні фігури та музичні емблеми, які тут вживаються. Вже перша інтонація, що потім неодноразово повторюється, є висхідною квінтою, яка звучить як символ пустоти. Це може підтверджувати нашу думку про спорідненість твору з вищезгаданим псалмом. В подальшому одним з найбільш активних ходів можна назвати висхідний стрибок на сексту з подальшою затримкою на верхньому тоні:



Це типова риторична фігура *exclamatio* («вигук»), що підкреслює особливо напружений стан людини [4]¹. Характерний для творчості Баха зворот – низхідний хроматичний рух (в даному випадку в ньому задіяні шість тонів) – вперше з'являється у дев'ятому такті і потім неодноразово повторюється. Цей мотив символізує гостру печаль, біль, а низхідний стрибок слідом за ним (на сексту) – старечу неміч [5, с. 26]²:



Перша частина своїм переплетінням сольних ліній, хроматичними контурами і типом виразності подібна до музичного матеріалу пасіонів Баха. У схожому з нею ключі викладена і третя частина *Presto* (щоправда, вона має жанрову, більш нейтральну в образному плані природу). Яскравим же контрастом по відношенню до обох є середня частина *Largo e dolce*. Вона викладена у Ре-мажорі і містить пунктирний ритм, поєднаний з рухом по тризвуку, що символізує характер бадьористі, величі та торжества [5, с. 25].

Інша соната для флейти і клавесину – Ля-мажорна. Не зважаючи на її мажорний лад, її радше можна назвати ліричною. Перша частина *Vivace* характеризується наявністю розгорнутого епізоду у однойменному ля-мінорі. Появі цього епізоду передуює мотив, який символізує чашу страждання (тт. 18–21). Він побудований на фігурі *circulatio* (фігурі обертання), вплетеній у низхідну секвенцію [5, с. 28]. Найбільш же вживаним мотивом у цій частині є образ Діви Марії, який за системою Болеслава Яворського є нотно-графічним символом, побудованим на «симетричному або близькому до нього чергуванню висхідних та низхідних мотивів, графічний контур

¹ Див.: [4].

² Див.: [5].

якого нагадує букву М» [2, с. 114]¹. Друга частина твору Largo e dolce продовжує трагедійну лінію. Вона написана у ля-мінорі, мелодика спирається на мовні звороти та містить багато коротких фраз, які закінчуються фігурою *interrogatio* («запитання» – висхідний секундовий хід, який вживається зазвичай наприкінці довгої або короткої побудови) [4]. У цій частині багато пауз, тричі навіть вживається генеральна пауза (3 – до речі, «священне число» триєдності буття). Її використання незвичне: одразу після ритмічної зупинки (коли рух шістнадцятими переходить у рух вісімками) та фігури «запитання», поєднаної з різким гармонічним зсувом. Оскільки композитор такими сильними засобами виразності підкреслює появу цієї паузи, ми можемо припустити, що це не лише риторична фігура *tnesis* (фігура «розтину»), але й символ смерті (можливо, це пов'язане з оплакуванням Марією Ісуса).

Третя частина Allegro побудована у принципово іншому модусі. Вона підкреслено радісна і грайлива. Кілька разів тут проходить так званий «мотив радості»² [6, с. 367], введення якого ще більше підкреслює тріумфальний образ цієї частини.

Ще одна мажорна соната – для флейти і basso continuo Мі-мажор – також в своїй основі має графічну емблему Діви Марії. Втім, у ній значно більше підкреслюється жанрова природа – танець. Емблема Марії, символічні фігури злетів янголів та «вигуки» (*exclamatio*) тут йдуть пліч-о-пліч з фігурами «жіночого реверансу» і «поклонів кавалера». Якщо у першій частині жанрова основа все-таки трохи нівелюється за рахунок рухливості метру (тут відбуваються регулярні чергування дводольності і тридольності, вираженої через тріолі), то всі інші частини є підкреслено танцювальними. Третя частина навіть має назву танцю – *Siciliano*. Втім, і у цих частинах зустрічаються не лише фігури реверансів, але й більш нейтральної фігури обертання *circulation*.

Нарешті, остання з відібраних нами сонат – соната для флейти і basso continuo мі-мінор – є більш багатою на символи порівняно з попередніми творами. Інтонаційна основа її першої частини *Adagio ma non tanto* – «падіння» на терцію, яке символізує печаль [5, с. 28]³. Друга частина Allegro містить символ чаші страждання, заснований на низхідній фігурі *circulatio*, а дві останні частини, навпаки, мають радісний характер. Так, третя частина, *Andante*, написана у Соль-мажорі і містить пунктирний ритм, що символізує бадьорість, а четверта Allegro хоча і написана у мі-мінорі, про-

¹ Див.: [2].

² Див.: [6].

³ Див.: [3].

те несе просвітлений образ, який підкреслений октавними стрибками – символом спокою та добробуту [5, с. 26].

Окрім символіки окремих мотивів семантичне навантаження у добу бароко несли і тональності. Порівняємо характеристику тональностей проаналізованих нами сонат німецького теоретика тієї доби Іоганна Маттесона і французького композитора Марка Антуана Шарпантьє [3, с. 76]. Сі-мінор, за визначенням Маттесона, є «невеселим і меланхолійним». Шарпантьє називає цю тональність «одинокую і меланхолійною». Це визначення дійсно дуже співпадає з характером сонати Баха. Ля-мажор, як вважає Маттесон, «придатний для вираження сумних страстей». Це твердження здається дивним, як щодо мажорного ладу, проте саме такий характер ми і спостерігали у перших двох частинах Ля-мажорної сонати. Визначення ж Шарпантьє стосовно того, що Ля-мажор «радісний і грубуватий» у даному випадку не відповідає трактовці цієї тональності Бахом. Нам не відомо, як саме розглядали ці автори символіку тональностей Мі-мажор та мі-мінор, проте, в праці Віри Носіної ми знаходимо визначення тональності Мі-мажор як «світлої, часто пов'язаної з музикою пасторального характеру» [5, с. 83]¹.

Акцентуючи увагу на всеосяжності музичних символів у музиці Йоганна Себастьяна Баха, навіть у його світських творах (в даному випадку – флейтових сонатах) присутні музичні емблеми релігійного підтексту: символ Діви Марії, польоту янголів, чаші страждання тощо. Окрім того, ми встановили певний інтонаційний зв'язок між сонатою сі-мінор і кантатою №117 Баха, а також припустили можливість впливу на неї змісту Псалма №119.

Отже, з проаналізованих творів можна дійти висновку, що, як в релігійних, так і в світських творах Й. С. Бах використовував одну і ту ж саму символіку. Вона піднімає світські твори до рівня високодуховних сакральних цінностей. Саме завдяки цьому нероздільному застосуванню символіки відомі символи мають своє місце і у світській музиці Баха.

Однак, найцікавіше спостерігається у тому, що закодованність цих символів мала своє продовження в наступних епохах, починаючи з другої половини ХІХ сторіччя, отримуючи неабиякий розвиток у ХХ сторіччі і вилилися у цілу низку монограм і символів, знаків та фігур, що стали невід'ємною частиною тогочасного композиторського досвіду. Такі приклади використання символіки як монограми: ВАСН, DEСН – скорочення імені Д. Шостаковича (квартет № 8, 5 симфонія та ін.), монограма Ежена Ізаї (e-g-e-es-a), монограма Шумана – (А)СН. Крім тексту, навіть ціла мелодична фраза, або її фрагмент, теж може розглядатися як символ («Dies

¹ Див.: [5].

Irae» використовується в різних творах, наприклад, в таких симфоніях як: П. Чайковський – Манфред, С. Рахманінов – перша і третя, Д. Шостакович – чотирнадцята, А. Хачатурян – друга). Можна розглядати числа, які зустрічаються в музиці, як символи: Альбан Берг, що захоплювався нумерологією використовував у своїй «Ліричній сюїті» цифрові «сигнатури» 23 і 10 (свій номер і номер своєї коханої Ханни). Дослідниця Євгенія Харченко пише про зашифровані мотиви-символи в творчості Б. Лятошинського (Б. Лятошинський зашифрував прізвище своєї дружини Маргарити Царевич). С. Прокоф'єв тему E-c-h-e ввів з імітацією в якості побічної партії в Третю сонату (Прізвище Єше, дівчини з консерваторії). А. Шнітке написав «Канон пам'яті Ігоря Стравінського», створивши мелодію з «музичних літер» імені, по батькові та прізвища І. Стравінського (g, f, e, d).

Це лише деякі приклади життя символіки як окремої мови. Саме тому, дякуючи популяризації символічності та її безпосередньої наявності у творах, проблема вивчення символіки в композиторському здобутку є актуальною і на сьогоднішній день, допомагаючи глибше зануритись у задум композитора та смислову ауру його творів.

1. *Boyd M. Bach. Oxford University Press, 2000. 312p.*
2. *Берченко Р. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: КЛАССИКА-XXI, 2005. 372с.*
3. *Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии и Германии XVI-XVIII веков. Л.: Музгиз, 1960. 284с.*
4. *Кутдусова Л. О взаимодействии интонационных формул и риторических фигур в тематизме клавирных сонат Ф.Э. Баха/Електронне періодичне видання «Открытый текст». URL: <http://opentextnn.ru/music/epoch%20/XVIII/?id=3956> (дата звернення: 15.05.2017).*
5. *Носина В. Символика музыки И.С. Баха. Тамбов: Пролетарский светоч, 1993. 104 с.*
6. *Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965. 726 с.*
7. *Яворский Б. Фонд № 146 ГЦММК им. Глинки.15, Ед. хр. 5793.*
8. *Лазутина, Т.В. Символотворчество в музыке И. С. Баха//Вестник Томского государственного университета. Томск: ТГУ, 2007. № 300 (1) июль. С. 55–61. (0,8 п.л.).*

Харитоновна Дарина. Символічний вимір флейтових сонат Йогана Себастьяна Баха. Стаття присвячена камерно-інструментальній творчості Й. С. Баха, зокрема його флейтовим сонатам, що являються яскравим зразком процесів які відбувалися в бароковій музиці того часу. Розглянуто асиміляцію світського та релігійного початків, наявність символіки та символічного підтексту, автентичність написання та хронологічні особливості даних творів. Віднайдені музично-риторичні фігури та символічні емблем, а також виявлено можливий зв'язок між сонатою сі-мінор (bwwv 1030) та 119-м псаломом.

Ключові слова: флейтові сонати Й. С. Баха, символіка, риторичні фігури, барокова стилістика, емблема.

Харитоновна Дарья. Символическое измерение флейтовых сонат Иоганна Себастьяна Баха. Стаття посвящена камерно-инструментальному творчеству И. С. Баха, в частности его флейтовым сонатам, которые являются ярким образцом процессов происходящих в барочной музыке того времени. Рассмотрена ассимиляция светского и религиозного начал, наличие символики и символического подтекста, аутентичность написания и хронологические особенности данных произведений. Найденны музыкально-риторические фигуры и символические эмблемы, а также, выявлена предполагаемая связь между сонатой си-минор (bww 1030) и 119-м псалмом.

Ключевые слова: флейтовые сонаты И. С. Баха, символіка, риторические фигуры, барочная стилістика, емблема.

Kharytonova Daryna. The symbolic dimension of flute sonatas by Johann Sebastian Bach. The article is devoted to chamber and instrumental works of Bach, particularly his flute sonatas which are the best example of processes taking place in the baroque music of that time. Considered secular and religious assimilation of principles, the presence of symbols and symbolic overtones, authenticity of writing and chronological data features works. It was discovered to have the presence of musical and rhetorical figures and symbolic emblems, and the possible link between of Sonata in B minor (bww 1030) and 119-m psalm.

Key words: flute sonatas by Bach, symbolism, rhetorical figures, baroque style, and emblem.

Альона Кушнірук

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА МАРШУ: ПРОБЛЕМА КЛАСИФІКАЦІЇ

Дослідження жанрової специфіки – кропітка наукова робота, виконанням якої поглинуті вчені різних гуманітарних сфер. Результати, отримані через різновекторне вивчення того або іншого жанру, допомагають більш ґрунтовно осмислити культурні процеси у горизонтальному та вертикальному часовому зрізі. Питання жанру, в його теоретичному і практичному аспектах, не перестають цікавити й музикознавців. Об'єктом нашого дослідження обрано жанр маршу. Один із факторів феномену маршу – безперервна історія його існування, яка не знала періодів повного забуття жанру. Оскільки марш завжди залишався затребуваним у різні історичні та