

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ А.В. НЕЖДАНОВОЇ**

ЦЗУ ЛІНЖУЙ

УДК 781.22+780.6/789+78.087/78.082.1[781.631(2)]

**ТЕМБРОВА СЕМАНТИКА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ЖАНРОВІЙ
ФОРМІ ЦИКЛІЧНОЇ СИМФОНІЇ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

ОДЕСА – 2021

Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової Міністерства культури України

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
САМОЙЛЕНКО Олександра Іванівна
Одеська національна музична академія
імені А.В. Нежданової, проректор
з наукової роботи

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
КРУЛЬ Петро Франкович,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
завідувач кафедри виконавського мистецтва

кандидат мистецтвознавства, доцент
ПЕТРЕНКО Ольга Миколаївна,
Миколаївський обласний інститут
післядипломної педагогічної освіти,
доцент кафедри мовно-літературної
та художньо-естетичної освіти

Захист відбудеться «25» лютого 2021 р. о 12.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) мистецтвознавства в Одеській національній музичній академії імені А.В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Мала зала.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано «23» січня 2021 р.

В.о. вченого секретаря
спеціалізованої вченої ради,
доктор мистецтвознавства, професор



Л.І. Повзун

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження визначається тим, що проблема музичного тембру, як у цілісній теоретичній постановці, так і в окремих історичних або прагматично-комунікативних вимірах, залишається донині однією з найбільш складних для музикознавчої розвідки. Найбільшою мірою це стосується саме інструментальних тембрів, що входять до царини оркестрової музики та визначають її структурно-композиційні закономірності.

Не дивлячись на значний обсяг інструктивно-довідкової та дидактичної літератури з питань камерно-інструментальних та оркестрових складів, наявність описових характеристик тембрових показників окремих інструментів, *явище духового тембру та специфіка тембрової природи духових інструментів як окремого виду музичного інструментарію*, особливо з боку його якісних виразових властивостей та художнього діяння, постають вельми втаємниченими, такими, що потребують спеціального вивчення та особливих методичних підходів. Наявний досвід органології суттєво сприяє визначенню критеріїв такого вивчення, але не дозволяє вирішувати деякі важливі завдання по формуванню предметно-поняттєвої бази музичної тембрології, зокрема завдання виявлення жанрових передумов, чинників становлення *системи семантичних функцій духового тембру* як інструментально-оркестрового, як у його визначених індивідуальних фонологічних якостях, так і у взаємодії з іншими тембровими різновидами.

Відтак, у зв'язку з семантичним підходом, **актуальним проблемним чинником** даної дисертації постає диференціація сольних, групових та змішаних, у тому числі міжгрупових, проявів духового тембру, яка є здійсненою тільки на засадах конкретних жанрово-композиційних видів інструментально-оркестрової музики, серед яких домінуючим є симфонічний. Тому ще одним **фактором актуалізації** теми дослідження постає увага до ролі духових інструментів у створенні «жанрового канону» циклічної симфонії як переважно темброво-драматургічного.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження здійснене відповідно до плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2017–2021 роки, зокрема до теми № 11 – «Семіологічні аспекти композиторської та виконавської творчості».

Мета дисертації – виявити типологічні показники й тенденції розвитку тембрової семантики духових інструментів у жанровій формі циклічної симфонії.

Завдання роботи є наступними:

- охарактеризувати актуальні музикознавчі підходи до явища інструментального тембру;
- виявити темброві аспекти формування та розвитку циклічної симфонії в європейській музиці;

- висвітлити темброві властивості духових інструментів в історичній еволюції жанрової форми симфонії;
- розкрити значення симфонічного методу П. Чайковського у становленні системи семантичних модальностей духових тембрів;
- визначити виконавсько-інтерпретативні фактори образного функціонування оркестрових духових тембрів (зокрема з залученням інтерпретації симфонічних творів П. Чайковського Т. Курентзисом);
- виявити тенденції типологізації тембрової семантики в симфонічній музиці ХХ століття; роль тембру духових інструментів як канонічного чинника симфонічної семантики.

Об'єкт роботи – історична еволюція жанрової форми циклічної симфонії; партії дерев'яних та мідних духових інструментів в оркестровому складі та драматургії циклічної симфонії.

Предмет роботи – системні образно-сміслові властивості духових інструментів, композиційно-драматургічні функції та семантичні модальності тембрів духових інструментів як детермінанта канонічних жанрових рис циклічної симфонії.

Хронологічні межі дослідження визначені, з одного боку, часом і місцем становлення циклічної симфонії в європейській музиці, з досягненням рівня жанрової канонізації наприкінці романтичної доби, зокрема в творчості П. Чайковського; з іншого – симфонічними пошуками композиторів ХХ століття, що підтверджують типологічні риси тембрової семантики духових інструментів.

Матеріалом дослідження послужили, по-перше, твори європейських композиторів, що виявляють провідні тенденції розвитку та інтерпретації інструментально-оркестрового тембрового змісту циклічної симфонії; по-друге, історіографічні та органологічні праці, що дозволяють опосередковано засвідчувати головні напрями розвитку тембрової семантики духових інструментів, зокрема у річищі симфонічної традиції.

Методологічна основа роботи зумовлена її проблемними складовими, включає історіографічний та органологічний підходи, також передбачає жанровий підхід у напрямі узагальнюючого семантичного моделювання циклічної симфонії, містить монографічні стильові оцінки, дозволяє поєднувати структурно-функціональний, текстологічний та семіологічний способи аналізу музичного матеріалу, оновлювати системне вивчення музичної семантики.

Теоретична база дисертації формується відповідно до обраної методології. Її складовими є:

- праці, присвячені питанням музичного тембру та тембрової організації музичного матеріалу, інструментування та оркестровки, серед яких на перше місце висувуються сучасні дослідження, зокрема дисертаційні (В. Апатський, Б. Асаф'єв, І. Барсова, В. Березін, І. Віскова, В. Давиденкова, О. Жарков, Д. Кирнарська, Г. Косенко, П. Круль, М. Манафова, М. Мартишева, Є. Назайкинський, С. Пономар'єв, А. Понькіна, С. Попов,

Ю. Рагс, Р. Різак, Г. Ріман, М. Римський-Корсаков, Д. Рогаль-Левицький, О. Танцов, В. Ульянов, Ю. Фортунатов, М. Хруст, В. Цитович, В. Цуккерман, М. Чулакі, І. Шабунова, А. Шнітке, В. Bartolozzi, В. Sluchin);

– дослідні концепції, що спрямовані до вивчення циклічної симфонії та її функціональних жанрових й індивідуально-авторських засад (К. Ануфрієва, М. Арановський, І. Барсова, В. Бобровський, М. Гордійчук, М. Валітова, В. Вишинський, О. Владимірова, А. Галкін, Л. Данилевич, А. Демідова, І. Драч, М. Ємельяненко, Н. Зейфас, О. Зинькевич, В. Іванченко, Ю. Іщенко, Б. Кац, В. Конен, М. Караманова, М. Копиця, Т. Ліванова, Є. Назайкинський, М. Сабініна, В. Самохвалов, В. Сиров, А. Тихомирова, В. Холопова, А. Черняєва, О. Шмакова);

– естетико-філософські, літературознавчі та музикознавчі праці системного семіологічного прямування, що дозволяють розвивати поняття образу, смислу, художньої мови, інтерпретації, семантичної модальності (С. Аверінцев, М. Арановський, Р. Барт, М. Бахтін, Ю. Борев, М. Бонфельд, С. Борисова, Л. Виготський, Г. Виноградов, Н. Герасимова-Персидська, Л. Виготський, Г. Гадамер, К. Горанов, Є. Гуренко, В. Демьянков, Н. Корихалова, О. Леонтєв, Д. Лихачов, М. Лобанова, Ю. Лотман, А. Медова, В. Медушевський, В. Москаленко, Є. Назайкинський, Г. Орлов, С. Раппопорт, О. Ручьєвська, О. Самойленко, С. Скребков, М. Скребкова-Філатова, Г. Тараєва, В. Холопова, У. Еко, Bukotzer M., Ch. F. D. Schubart, E. Tarasti);

– дослідження, присвячені симфонічній творчості П. Чайковського (А. Альшванг, Б. Асаф'єв, Н. Бекетова, Г. Ганзбург, Г. Головинський, О. Должанський, Ю. Келдиш, О. Козак, С. Коробецька, Ю. Кремльов, Л. Мазель, Н. Ніколаєва, О. Спорихіна, Н. Туманіна, В. Цуккерман, М. Чайковський, В. Яковлев, Б. Ярустовський).

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

Вперше:

– темброві властивості духових інструментів розглядаються у зв'язку з «жанровим каноном» та музичною мовою циклічної симфонії;

– семантика тембру духових інструментів вивчається як фактор історичної еволюції жанрової форми циклічної симфонії;

– визначаються антиномічні показники принципу узагальнення через тембр та його значення у творчості П. Чайковського;

– пропонується поняття семантичної тембрової модальності;

– визначаються семантичні модальності духових тембрів у симфонічних творах П. Чайковського та деяких композиторів ХХ століття.

Одержали подальший розвиток:

– поняття тембрової семантики, тембрології.

Уточнено:

– образні функції оркестрових духових тембрів як предмет композиторської та виконавської інтерпретації.

Практичне значення роботи. Матеріали дисертації можуть бути залученими до освітнього процесу в середніх та вищих закладах музичної освіти України та Китаю, використовуватися у навчальних курсах з історії музики, історії оркестрових стилів, інструментовки, історії диригентського мистецтва, деяких інших. Окремі розділи роботи можуть стати в нагоді при заняттях у спеціальних класах духових інструментів, також під час проведення оркестрових занять.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 10): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 27–29 квітня 2015 р.; 20–22 квітня 2016 р.; 23–25 квітня 2018 р.; 17–19 квітня 2019 р.; 20 – 21 квітня 2020 р.); Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 1–3 грудня 2015 р.; 9–10 грудня 2016 р.; 24–25 листопада 2017 р.; 6–8 грудня 2018 р.; 3–5 грудня 2020 р.).

Публікації. За темою дисертації опубліковані 4 статті, з них 3 – у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України, 1 – у періодичному науковому іноземному виданні (Австрія).

Структура роботи. Робота складається з вступу, 3 розділів, що включають 8 підрозділів, і висновків, що містять узагальнення головних результатів дослідження. Обсяг основного тексту дисертації – 169 сторінок, список використаної літератури містить 201 позицію.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **Вступі** надаються визначення теми, об'єкту, предмету та методів дисертації, визначаються її проблемні передумови та обраний дослідний матеріал, формулюються мета і завдання, обґрунтовується актуальність роботи, характеризуються наукова новизна та практичне значення дослідження, приведені дані про апробацію, публікації, структуру та обсяг роботи.

У **РОЗДІЛІ 1. «ПРОБЛЕМА ТЕМБРОВОЇ СЕМАНТИКИ В ІСТОРІЇ ТА ТЕОРІЇ СИМФОНІЧНОГО ЖАНРУ»** визначаються провідні підходи до питань про семантичні властивості духових інструментів, виявляються їх взаємозв'язки з історією оркестрової музики, зокрема з історичним розвитком симфонічного жанру у його циклічній формі. Обговорюються узагальнюючі оцінні та диференційні аналітичні позиції стосовно тембрових показників духових інструментів як безпосередньо причетних до становлення автономної художньої концепції циклічної симфонії – як «великої форми» абсолютної музики.

У підрозділі **1.1. «Інструментально-оркестровий тембр як предмет музикознавчого дослідження»** обґрунтовується підхід до тембру як до якісного художнього феномена, що потребує спеціального семантичного

методу та системного текстологічного вивчення, повинен визначатися у контексті специфічних принципів музичної мови та з опорою на найбільш відповідні порівняльно-типологічним характеристикам жанрові форми.

Відзначається, що класифікаційний інструментознавчий (органологічний) підхід у його усталених різновидах та нових виявах (Хруст, 2017) не є задовільним стосовно *тембрового змісту* інструментального звучання, оскільки даний зміст розкривається лише у контексті художньої ідеї, образної концепції музики. Водночас останні десятиліття знаменують новий етап розуміння та інтерпретації музичного тембру як досить широкого, специфічно-штучного явища, що потребує окремого мистецтвознавчого статусу та спеціальних історико-теоретичних й експериментальних досліджень, здатних до інтердисциплінарних позицій, на межі історіографії музичнотворчого процесу, естетики, психології, акустики й музичної семіології. Інструментальний тембр як провідний засіб музичної виразовості заслуговує на окрему теорію, на власну *тембрологію*, котра буде спиратися на дієво-художні образно-сміслові композиційно-драматургічні показники, тобто буде засвідчувати власний логос музичного тембру як невід'ємної якості музичного звучання, його осмислення й відтворення, інтерпретації музичного звукообразу.

Узагальнення провідних положень класичних праць з інструментознавства та дотичних до нього аналітичних питань музичної формотворчості (В. Апатський, Б. Асаф'єв, І. Барсова, Д. Кирнарська, Є. Назайкинський, Ю. Рагс, Г. Ріман, М. Римський-Корсаков, Д. Рогаль-Левицький, Ю. Фортунатов, В. Цитович, В. Цуккерман, М. Чулак, А. Шнітке) переконує в тому, що, по-перше, у розвитку тембрових властивостей окремих інструментів провідну роль відіграє їх включення до цілісної оркестрової організації, що, у свою чергу, веде до явища симфонічної драматургії з відповідними жанровими показниками та пріоритетами; по-друге, у встановленні системних взаємозв'язків інструментальних тембрів, передусім тих, що визначаються внутрішньо-композиційною координацією, важливі функції покладаються на тембри духових інструментів. Таким чином, підтверджується думка про те, що дослідження інструментального тембру є можливим лише в багаторівневій системі текстологічних зв'язків.

Роздивляння концепцій музикознавчих праць останніх років (В. Березін (2000), І. Віскова (2009), В. Давиденкова (2011), О. Жарков (2002), Г. Косенко (2016), П. Круль (2000; 2014), М. Манафова (2010), М. Мартишева (2011), С. Пономар'єв (2011), А. Понькіна (2020), С. Попов (2019), Р. Різак (2015), А. Тихомирова (2019), М. Хруст (2017), деякі інші) виявляє нові тенденції у розумінні музичного тембру, перш за все, ставлення до тембру як до провідного фактору композиції та драматургії, який визначає способи взаємодії компонентів музичної мови, виконує інтегруючу художню місію. Серед запропонованих А. Сохором чотирьох видів музичного тембру, а саме, інструментального, гармонічного, регістрового і фактурного, перший

визнається засадничим та генеруючим усі інші мовні модальності, таким, що забезпечує тембро-форму (С. Пономарьов) і тембро-колорит (М. Манафова), фактурні та інтонаційно-тематичні особливості твору.

Таким чином, виявляється доцільність функціонального вивчення інструментально-оркестрового тембру, зокрема тембрів духових інструментів, на основі модального підходу та категорії модальності, що пов'язує між собою текстологічні та семіологічні оцінки.

Матеріал підрозділу **1.2. «Темброві аспекти формування та розвитку циклічної симфонії в європейській музиці»** пропонує тембурологічний підхід до симфонічної творчості та циклічної симфонії як її найважливішого осередку. Основоположні дослідження симфонічної музики та методу симфонізму, форми симфонічних творів (Б. Асаф'єв, М. Арановський, І. Барсова, В. Бобровський, М. Гордійчук, Л. Данилевич, Н. Зейфас, Б. Кац, В. Конен, Т. Ліванова, Є. Назайкинський, М. Сабініна, В. Самохвалов, В. Холопова, деякі інші) засвідчують наявність певного композиційно-драматургічного «жанрового канону» циклічної симфонії, що найбільше відповідає провідному ідеологічному завданню цього жанру та зумовлює його «семантичні інваріанти» (термін М. Арановського), зокрема з боку темброво-оркестрового складу та розподілу структурних і семантичних інструментально-тембрових функцій. Інтонаційно-семантичний тембровий аналіз, розпочатий дослідженням В. Конен «Театр і симфонія», знаходить суттєвий резонанс у підходах до концептуально-змістових засад симфонічного твору у роботах останніх років (К. Ануфрієва (2004), М. Валітова (2019), В. Вишинський (2012), О. Владимірова (2004), А. Галкін (2019), А. Демідова (2015), І. Драч (2002), М. Ємельяненко (2012), О. Зинькевич (2002), В. Іванченко (2002), М. Караманова (2015), М. Копиця (1990), А. Тихомирова (2019), О. Тихомирова (2006), А. Черняєва (2010), О. Шмакова (2008), у тому числі українських музикознавців, які звертають увагу на різноманіття, водночас певне узагальнення прийомів використання й тлумачення тембрів духових інструментів, також на їх принципове значення для побудови драматургічних траєкторій у творах українських композиторів ХХ століття.

Визначаються семантичні зв'язки тембрів мідних духових інструментів, насамперед труб, з героїчними піднесеними оперними образами, тобто їх певна сюжетно-подієва сценічна обумовленість; залучення духових тембрів до батальних епізодів, що можуть мати як тріумфальну, так і конфліктно-катастрофічну змістову спрямованість; використання тембрів духових інструментів, як дерев'яних, так і мідних, в особливо значущі моменти образного розвитку, узагальнюючі або кульмінаційно-експресивні, також у поєднанні з певною жанровою стилістикою, тобто з включенням до музично-мовного комплексу виразових прийомів, що передбачають певні текстові модальності. Розподіл образно-виразових функцій духових тембрів на тріумфальні, урочисто-піднесені (гімнічно-маршові, фанфарні тощо) та траурні, похоронні (скорботна хода, стилістика пасакалії та різновидів бассо-

остінато) вказує на розшарування тембрових властивостей всередині «аерофонної» (М. Хруст) групи інструментів; так, до фатальних загрозливих образів більш причетні мідні духові інструменти, а настрої споглядання, переживання суму, розставання ініціюють використання тембрових фарб дерев'яних духових. Вихваляння, звеличення – та оплакування, прощання, як стани колективної свідомості, узагальнені емоційно-психологічні характеристики, утворюють смислові полюси тембрової семантики, котрі йдуть від релігійно-обрядового досвіду, переосмислюються у музично-театральних дієвих формах та досягають звільненого музичного здійснення в симфонічній оркестровій композиції, набуваючи особливого значення у тлумаченні тембрової виразовості духових інструментів. Таким чином, духові інструменти приймають певні катартичні обов'язки вже «на вході» до форми великої симфонії, що підкріплюється їх здатністю утворювати хоральні – квазі-хорові – звучання, знаменуючи ними драматургічний рівень смислового концепційного висновку, або післямови чи передбачення, як колективне висловлення певного етичного кредо.

Виявляється, що циклічна симфонія знаходить власну долю в українській композиторській творчості ХХ століття, доводячи значення спільних настанов колективної національної свідомості в еволюції великих жанрових форм; характеризуються особливі композиційні ініціативи українських митців, що ведуть до відкриття нових естетико-стильових ресурсів тембрової драматургії циклічної симфонії, також до її помітних структурних змін.

У підрозділі **1.3. «Темброві властивості духових інструментів в історичній еволюції жанрової форми симфонії»** висвітлюються основоположні прийоми використання духових тембрів у симфонічній творчості, що здійснені віденськими класиками (Й. Гайдном, В. Моцартом) та свідчать про технологічні різновиди викладу оркестрового тематизму. Так, розглядається оркестрово-тембровий склад Лондонських симфоній Й. Гайдна, які передбачають включення флейт, гобоїв, кларнетів, фаготів, валторн, труб, достатню індивідуалізацію партій в межах розвиненого гомофонно-гармонічного письма. Відзначаються дві головні тенденції у тлумаченні темброво-оркестрового компендіуму, що стосуються і використання духових інструментів: убік диференціації та виокремлення індивідуального або групового тембру (найчастіше у вступних, повільних частинах, перехідних моментах, інтермедіях тощо); убік тембрової контамінації та вирощування звучності до tutti, коли максимально активізується увесь оркестр й головна фонічна роль покладається на найбільш гучні інструменти, тобто тембри з найвищою гучнісною динамікою (у кульмінаціях, особливо перед репризою, яскраво виражено у фінальних частинах).

Тлумачення тембрових прийомів впродовж симфонічного циклу підпорядковується образному задуму, водночас дозволяє варіювати драматургічні функції тематизму різних частин циклу. Зокрема, у військовій

(№ 100) симфонії Гайдн створює батальний епізод у другій повільній частині, вводячи сигнальний мотив труби, підкріплений тремоло литавр і голосним tutti. Навпаки, в Adagio з симфонії № 102 створюється елегійний монолог на основі звучання скрипок та флейт, труби звучать з сурдиною, змінюючи, пом'якшуючи свої темброві ознаки, виникає принципово новий «тембро-колерит», нова змішана (різномірні) групова темброва фарба. У симфонії № 103 пропонуються різні способи створення тембро-регістрових контрастів, починаючи від вступу до першої частини, коли звучання віолончелей з контрабасами у низькому регістрі доповнюються похмурою фарбою фаготного тембру, а «опонентом» у діалозі стають високі дерев'яні духові інструменти, флейти та гобої; фінальна частина пропонує зіставлення «рогового» сигналу валторн і грайливої пісенно-танцювальної теми у струнних, що розвивається імітаційним шляхом, тобто розшаровується, на відміну від щільного гомофонного звучання валторнового ходу. Деякі дослідники (зокрема Т. Ліванова) вбачають у створенні незвичних тематично-тембрових контрастів особливе завдання даної гайднівської симфонії. Воно виконується завдяки винайденню нової тембрової комбінаторики, пов'язаної як зі зближенням, змішанням групових (індивідуально-групових) тембрів, так і з їх протиставленням, дистанціюванням один від одного, що набуває особливої знаковості.

Дані тембро-драматургічні відкриття Гайдна перегукуються зі стилістичними пошуками В. Моцарта, схильного до більшої свободи у використанні оркестрових симфонічних складів та тембрового перефарбування інструментального тематизму, до технічного оновлення тембрових можливостей окремих інструментів та їх комбінацій. У цьому сенсі показовими є Паризькі симфонії, котрі є концертно спрямованими за складом виконавців та особливостями звучання, як, наприклад, «Sinfonia concertante», написана для концертуючих духових інструментів (флейти або кларнета, гобоя, валторни й фагота) у супроводі скрипок, альту, гобоїв і валторн.

Моцарт особливо тонко відчуває тембро-технічні можливості різних комбінацій інструментів: симфонія g-moll написана для струнних, флейти, двох гобоїв, двох фаготів та двох валторн. У симфонії C-dur до такого ж складу додано дві труби й литаври; окрім цього, в «Юпітері» яскраво презентовані засоби контрасту групових тембрів (вступ, головна партія, розробка). В симфонії Es-dur гобої замінюються кларнетами, що свідчить про відповідність оркестрового викладу у кожній симфонії її тематизму, образним функціям частин циклу. Особливості моцартівського оркестрового письма, тим не менш, не відмінюють єдності його симфонічного методу з гайднівським технологічним підходом.

Як зазначають **висновки до Розділу 1**, тембр духових інструментів, як оркестрово-симфонічний, тобто при його функціонуванні у симфонічній формі, набуває особливих композиційно-драматургічних та образно-смыслових властивостей, входить до семантичної системи «великої»

симфонії, збагачується її виразовими можливостями. Разом з цим виявляється залежність «жанрової долі» та канонічних рис циклічної симфонії від *базової тембрової семантики*, що є головним способом (художнім апаратом) означення й знакової регуляції симфонічного звучання.

РОЗДІЛ 2. «СЕМАНТИКА ДУХОВИХ ТЕМБРІВ ТА СИМФОНІЧНИЙ МЕТОД П. ЧАЙКОВСЬКОГО» присвячений аналітичному вивченню симфонічної творчості П. Чайковського як узагальнюючій жанровій сфері, котра дозволяє композитору не лише зібрати, сконцентрувати власні мовно-стилістичні знахідки, інтонаційні ідеї та виразові прийоми, а й повною мірою втілити новаторські програмні задуми, таким чином виявити авторське ставлення до тембрових властивостей оркестрових інструментів та їх образно-сміслових проєкцій.

Підрозділ 2.1. «Принцип узагальнення через тембр в творчості П. Чайковського та його антиномічні показники» розкриває подвійність інтерпретації композитором образної та драматургічної функції інструментального тембру: як засобу персоніфікації, що стимулює драматичний розвиток та підсилює психологічне значення авторського начала, образу автора; як засобу упредметнення надособистісного начала, причому як трагічно-фатального, так і піднесено-позитивного, але завжди як такого, що суттєво перевищує здатності окремої особистісної свідомості хоча є притаманним саме людському життю, є причетним до духовно-почуттєвого світу людини. Дана подвійність підсилюється ще й технологічною двоїстістю: в обох семантичних положеннях можуть використовуватися як одиничні чисті солюючі, або індивідуально-групові, тембри, тобто однорідні темброві сполучення, так і контаміновані темброві звучання, змішані інструментальні фарби. І хоча Чайковський виробляє певні авторські характерологічні виразові канони, що включають темброві чинники, але він також схильний до переоформлення, перефарбування провідних тем-образів, до їх симфонічного синтезу, як поступово-накопичувального, так і раптового, контрастного.

Темброва драматургія і темброва семантика в симфонічних творах Чайковського (дані поняття обґрунтовані у дослідженні С. Коробецької, 1994) постають у тісній функціональній залежності одна від одної та від авторського симфонічного мелосу. Діючими тематичними засобами, за допомогою яких П. Чайковський реалізує авторське розуміння природи симфонічного жанру, є відтворення ним стилістичного матеріалу раніше написаних творів, зокрема оперних. П. Чайковський не цитував власних тем, але є низка пізнаваних інтонацій (мотивів), які з'являються практично в кожному творі й відносяться до *загальних виразових засобів авторської музичної мови П. Чайковського*. Ліричні мелодійні теми стають відбиттям суб'єкта – образу автора, його емоцій і почуттів. Саме лірика є домінуючою категорією у визначенні ідеї автора, що є магістральною лінією всієї творчості П. Чайковського.

Відзначається, що у симфонічній поетиці П. Чайковського віддзеркалюються та узагальнюються провідні риси програмного романтичного симфонізму, зокрема симфонічних концепцій Г. Берліоза, що, будучи майстром оркестрування, конкретизував, водночас образно розширив, семантичні функції оркестрових інструментів, включаючи й духові. Так, прикладом музичної персоніфікації є втілення шекспірівського сюжету в симфонії-ораторії Г. Берліоза «Ромео і Джульєтта», у якій образи Князя й отця Лоренцо створені завдяки тембрам тромбонів та офіклеїду, а хоральність в її і вокально-хоровому, і оркестровому представленні набуває значення лейтжанрового начала; причому це стосується не лише даної симфонії, а й усіх трьох симфонічних задумів Берліоза. Набуваючи політембрового втілення, хоральна стилістика розвивається від профанування, карнавального зниження в оркестровій «версії» «Фантастичної симфонії» через відсторонене, у характері жанрової цитати, звучання в «Ході палігримів» в «Гарольді в Італії» до образу урочистого всенародного єднання людей у фіналі «Ромео і Джульєтти», що повертає хоральність до її споконвічної тембрової сфери – до звучання хорових голосів, також підкреслює піднесене епічне призначення хорального прообразу в його оркестровому втіленні як первинного епічного витoku музичного мовлення. Саме у програмних симфонічних циклах Берліоза відкривається можливість жанрово-стильової єдності епічної монументальної форми та ліричної деталізації тематичного оркестрового письма, тобто тембрової симфонічної палітри.

Синтез епічної, драматичної та ліричної естетичних настанов визначає і метод П. Чайковського, при чому локалізація (зосередження) авторської симфонічної ідеї відбувається в моменти концентрації основного ліричного тематичного матеріалу. Значна кількість даних моментів визначає автобіографічну спрямованість тріади трагічних симфоній Чайковського (Четвертої, П'ятої, Шостої). Саме в момент проведення головних тем симфоній (як, наприклад, ГП і ПП у першій частині Четвертої симфонії) і відбувається персоніфікація музичного тематизму, при якій образи автора й героя симфонічного твору стають практично тотожними. Варто також відзначити, що лірична модальна сфера, як цілісний образно-естетичний феномен, є засадничою у симфонічній поетиці Чайковського. З композиційно-текстологічного боку вона диференціюється на *наступні рівні «модального мислення» композитора: мотивно-інтонаційний; мелодійний та полімелодійний; фактурно-динамічний; метро-ритмічний; ладово-гармонічний.*

У підрозділі **2.2. «Семантичні модальності духових тембрів у симфонічних творах П. Чайковського»** вивчаються композиційні та драматургічні умови залучення духових тембрів у творах П. Чайковського, розкривається їх зв'язок з ліричними, епічними та драматичними образами, також з тенденцією синтезу названих образних сфер. Відповідно до підходу С. Коробецької, пропонується розглядати темброву семантику як образно-

змістовну парадигму драматургічного симфонічного процесу, визначаючи формотворні аспекти та структурно-функціональні композиційні показники. Відзначається, що знакові функції (семіологічний ракурс) тембрових прийомів, зокрема тематичного використання тембрів духових інструментів, реалізуються комплексно, тобто шляхом входження до визначених вузлів модальностей, коли встановлюється *повторювана відповідність* між інтонаційним, мелодійним, метро-ритмічним, фактурно-динамічним та ладо-гармонічним сполученнями. У наданні даним повторюваним комплексам сталих тембрових ознак, тобто *через комплексну стилістичну повторюваність тембрового вибору*, здійснюється *семантична функція оркестрового тембру*.

Це не означає незмінності або вузького діапазону образних значень окремого тембру, лише вказує на причетність оркестрового тембру до цілісної концепції та його взаємозалежність з загальним розвитком симфонічної ідеї, тобто його своєрідне рольове або предметне призначення. До найбільш програмно-сталих прийомів використання духових тембрів відносяться: tutti мідних духових, що сягає високої гучнісної динаміки та, як контраст, тихі сольні звучання дерев'яних духових інструментів в низькому регістрі; протиставлення моно- та полісемантичних тембрових сполучень, коли стале поєднання тембрів духових та струнних сприяє лейтобразності, або навпаки, коли один й той самий оркестровий прийом, наприклад перегук двох контрастних тембрів, набуває різних образних значень; створення трагедійних завершальних епізодів на основі хоральних звучань, зокрема мідних інструментів, використання низького регістру для усіх духових та струнних; протиставлення низького та високого регістрів як буквального падіння та піднесення, з відповідним підбором тембрів; використання соло дерев'яних духових, зокрема кларнету, як певної інтроспекції, голосу від автора, що є вже суто романтичним знаком психологізації тембру; введення тембру дерев'яних духових у розділі побічної партії, іноді у поєднанні зі струнними, як додаткового тембрового колориту; звичайно, закріплення фатальної символіки більшою мірою за мідними тембрами або низькими дерев'яними духовими (зокрема за бас-кларнетом, переконливим прикладом чого слугує драматургія «Манфреда»).

Унікальними авторськими модальностями визначається тембровий зміст П'ятої симфонії, у вступі до першої частини якої звучить траурний марш у тембровому вбранні бас-кларнета у супроводі низьких струнних, а головна партія цієї частини доручається соло кларнета й фагота (PP). Друга частина містить піднесено-скорботний хорал струнних інструментів, після якого звучить валторнове соло з підтримкою дерев'яних духових інструментів. Мотив фатуму змінює своє «темброве обличчя»: звучить як у мідних інструментів (у тромбонів і туби, FF), так і в тихій динаміці у дерев'яних духових (кларнета й фагота).

У підрозділі 2.3. **«Образні функції оркестрових духових тембрів як предмет виконавської інтерпретації (на прикладі творчості**

Т. Курентзиса)» пропонується характеристика композиції і тембрової драматургії Шостої симфонії та симфонічної увертюри (поєми) «Ромео і Джульєтта» П. Чайковського у контексті сучасного виконавського розуміння, тобто з позиції сучасного симфонічно-диригентського досвіду. Визначаються головні тематичні комплекси Шостої симфонії, які зумовлюють її темброві модальності та їх семантичні функції, зокрема виокремлюються образні проєкції звучання труб і тромбонів, що особливо виразнюються на фоні фігурацій струнних та дерев'яних, тобто претендують на підкреслену рельєфність. Тембр мідних духових набуває смислової поліфонічності, постає полісемантичним, що наголошується, у тому числі, звучанням у труб і тромбонів заупокійного піснеспіву «Зі святими упокій» та проведенням головної партії першої частини у репризі. Не менш вагомою постає семантика духових мідних інструментів у фіналі, що пронизується хоральною стилістикою в її новому авторському трагедійно-ліричному, патетичному тлумаченні.

Відзначається, що в інтерпретації сучасного грецького диригента Теодора Курентзиса зміст симфонії стає ясним до прозорості, завдяки дуже чіткому прослуховуванню усіх тембрових планів та їх інтонаційних складових. Метро-ритмічна загостреність та стрімкість розвитку мовби урівноважують у семантичних правах усі мовно-стилістичні комплекси та їх темброві складові; вибудовується послідовний, щільно заповнений авторський наратив, звільнений від емоційної надмірності, але апелюючий до образних контрастів, що загострюють трагічну програму твору. Диригент враховує вихідні жанрові прототипи головних тематичних комплексів, але надає їм дещо учудненого характеру, як тим життєвим реаліям, що важко сприймаються людиною у стані зміненої свідомості, в моменти тяжких переживань та очікування смерті. Як зазначив Д. Ренанський, «ключовий лейтмотив» цієї інтерпретації – «биття серця з усіма фізіологічними подробицями: тахікардією, аритмією, ниткоподібним пульсом і його зникненням у фіналі»¹.

В іншому естетичному контенті пропонується інтерпретація симфонічної увертюри-поєми «Ромео і Джульєтта», звучанню тематичного матеріалу якої надається деяка охолоджуюча стриманість, також з певним прирівнюванням у композиційному часі та просторі провідних тематичних комплексів, образно-семантичних модальностей – як тих подій, що в однаковій мірі є історично та психологічно віддаленими від нас. Але це надає можливості сприймати закони трагедії як цілком природні для людського світу, однаково важливі для всіх. Тому замість тембрових та динамічних

¹Д. Ренанський. Теодор Курентзис записав Шосту симфонію Чайковського. URL<https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/10/30/739806-kurentzis-shestuyu-simfoniyu>

контрастів діє логіка згладжування функціональних протиставлень та темброво-динамічних відмінностей. Низькі кларнети і фаготи, гобої і валторни, навіть англійський ріжок, що у супроводі альтів виспіває тему любові, різноманітні технічні позиції струнних інструментів існують в єдиному русі до фінального розчинення музичного образу в тихій динаміці, як до невблаганного зникнення людського часу.

Висновки до Розділу 2 підтверджують, що узагальнюючою ознакою усіх видів/рівнів стилістичної організації музичного тексту у симфонічних творах П. Чайковського постає інструментально-тембровий виклад, тобто темброве втілення-інтерпретація мовно-виразових модальностей (мотивно-інтонаційної; мелодійної та полімелодійної; фактурно-динамічної; метро-ритмічної; ладово-гармонічної). Це дозволяє вказувати на принципи тембрового мислення Чайковського, що значною мірою виходять з характерологічних, психологічно-дієвих якостей інструментального звучання, вибудовуються у логічну систему в залежності від авторської програми симфонічного циклу.

Матеріал **РОЗДІЛУ 3. «"СЕМАНТИЧНА ІНВАРІАНТНІСТЬ" ТРАКТУВАННЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ЦИКЛІЧНІЙ СИМФОНІЇ ХХ СТОЛІТТЯ»** спрямований до визначення найбільш показових тенденції еволюції тембрової семантики духових інструментів в симфонічній творчості ХХ століття, зокрема в творчості Бориса Тищенка та Віталія Губаренка, які намагаються зберегти та оновити жанровий канон й семантичні пріоритети циклічної симфонії.

У підрозділі **3.1. «Тенденції типологізації тембрової семантики в симфонічній музиці ХХ століття»** визначаються три провідні логіко-семантичні принципи симфонічної творчості ХХ століття, що успадковані від класико-романтичної традиції, але набувають нових естетичних та музично-мовних ознак: діалогічність, подієвість та антропоцентризм. Виявляється їх сумісна скерованість до стильового полілогу як нової інтегрованої якості симфонічного методу, котра відповідає завданню постстильової рефлексії – акумуляції стильових ресурсів симфонічної творчості як метаісторичного феномена. Впродовж усього ХХ століття симфонічний цикл намагається втілювати найвищі художньо-естетичні пріоритети музики, розвиваючи два протилежних логічних принципи: узагальнення та універсалізацію жанрових начал; строкатість, контамінацію і перехідність композиційних форм та драматургічних прийомів. Останнє було характерною рисою стилю романтиків і від них – у посиленому, метафорично-гіперболізованому вигляді – передалося поетиці А. Онеггера й Д. Шостаковича, а після них, вже як діалог з класиками сучасної епохи, сприйняте музикою Б. Тищенка та В. Губаренка.

Оновлення форми циклічної симфонії пов'язане зі стилістичною складністю стильових моделей, тобто з ускладненням природи стилю, його поліфонізацією, що перетворює стильовий вибір автора на широко орієнтований полілог. Явище стильового синтезу змикається з явищем

полістилістики, оскільки остання є різновидом стильових взаємодій у контексті творчості окремого автора та композиції окремого твору. Звідси виникнення явища полімодальності, що передбачає як послідовне внутрішньо-композиційне накопичення різних варіантів образно-стилістичних зв'язків, у тому числі тембрових, так і їх симультанне зіставлення, можливо в стислому скороченому вигляді.

Підрозділ **3.2. «Тембр духових інструментів як канонічний семантичний чинник симфонічного циклу»** дозволяє засвідчувати певну стабільність діапазону темброво-семантичних модальностей в симфонічних циклічних творах ХХ століття, не дивлячись на широту й рухливість їх структурних ознак, що з'ясовується намаганням зберегти академічний звуковий статус та образно-тематичні функції оркестрових інструментів, насамперед забезпечити темброво-динамічну основу симфонічної мови. Як переконливі приклади *міцної пам'яті симфонічного жанру* характеризуються цикли П'ятої симфонії Б. Тищенка та Другої симфонії Віталія Губаренка.

Так, зазначається, що П'ята симфонія Б. Тищенка виникає з монодичної побудови, яка відкриває першу частину – з речитативу-монологу, який допускає по-оперному розвинені експресивні інтонації й репетиційну статику декламаційних, задаючи і драматургічні імпульси – показ-чергування всіх жанрових складових симфонічної матерії. У першому проведенні речитативу задіяний тембр англійського ріжка, котрий, також як валторна, стає лейт-тембровим началом симфонії. Спрямоване до кульмінації оркестрове крещендо виникає з підключення різноманітних тембрів, проходить через хоральні об'єднання, досягає початкового мотиву гімну-фанфари у валторн на тлі фігураційного сонора інших голосів. Заклучна стилістична метаморфоза редукує стилістику хоральності й вперше показує в основному вигляді монограму-монотему циклу в низькому регістрі, у туби, свого роду *De Profundis*.

Як і перша частина, друга створює кульмінацію на основі повного розгортання фрази валторн, слідом за чим відбувається «сходження у хоральність», однією з істотних ознак якого стає *divisi* струнних. Третя частина виділяється найбільшою жанрово-стилістичною єдністю, розбудовуючи скерцозно-токатний комплекс, але й доводячи його до граничної сонористичної гостроти – до «розпаду звукової матерії», її переродження на «шум». Доручена валторнам основна тема цієї скерцо-сонати (у дусі онегерівського гротеску) вказує на смислову подвійність даного лейттембру, його інтонаційну двозначність (від гімну до механістичності, «ламких» інструментальних фраз скерцо). У четвертій частині відбувається граничне жанрове й смислове перетворення тематизму: агресивно-діючий, доведений до темброво-шумової знеособленості сонора, він набуває природності й теплоти хоральних стогонів (сонорного *lamento*) і, насамперед, завдяки прийому *glissando tutti*. Модифікованим ораторіальним вигукам протиставляються, чергуючись, мотив валторн, що має характер

гімну, і квартово-діатонічний, але з щемливим тритоном, мотив англійського ріжка, який передається дуету дерев'яних духових (алюзія до перших двох частин циклу). У цілому, аналіз симфонічної концепції Б. Тищенка дозволяє засвідчувати її спадкоємність не лише відносно діалогічних принципів тембрової семантики Д. Шостаковича, а й відносно тієї системи тембрових мовно-стилістичних модальностей, що досягла довершеності класичного взірця у творчості П. Чайковського.

У напрямі оновленої ретроспекції семантичних настанов симфонії створює свою Другу симфонію В. Губаренко, приділяючи значну увагу контрастам монологічного та діалогізованого викладів, активно залучаючи солуючі тембри духових інструментів (флейти, валторни), скорочуючи цикл до трьох частин, але зберігаючи необхідні симфонічні образні компоненти.

Відзначається, що у першій частині симфонії (Прелюдії) виокремлені тембри флейти (пісня-речитатив), гобоя й валторни, що у дуєтному викладі створюють інтонаційну версію флейтового речитативу, групових тембрів мідних та дерев'яних духових у кульмінаційному епізоді. У другій частині (Сонаті) головна тема проводиться в унісон у труб і тромбонів, а валторновий мотив передається до струнних як модифікований варіант другої теми першої частини. У третій частині (Фузі) діалогічно представлені тембри флейти і фаготу, наданий хоральний варіант другої теми першої частини та контрапунктичне фінальне об'єднання усіх оркестрових тембрів та провідних тем (другої та третьої частини). Відтак темброва полімодальність підкреслює монотематичний спосіб розвитку основного тематизму симфонії, що узгоджується з використанням тем-ремінісценцій, лейтмотивністю та узагальненням через тембр.

У **висновках Розділу 3** зазначається, що інструментальний тембр та його здатність до різноманітних синтезів-перетворень у річищі симфонічної драматургії входить до «семантичного інваріанту» (М. Арановський) симфонії як показник її антропоцентричної якості, ідейної сутності у цілому. Тембри духових інструментів та їх усталені вихідні значення, семантичні позиції розцінюється як знаки історичної симфонічної традиції, відповідальної за функціонування єдиного текстового поля академічної музичної творчості.

ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження дозволяє прийти до наступних визначень, які відповідають головній меті дисертації та дозволяють вказувати на ті семантичні функції тембрів духових інструментів, що входять до жанрового інваріанту (канону) циклічної симфонії.

Так, розвиток *актуальних музикознавчих підходів до явища інструментального тембру* веде до ствердження, що найбільш відповідною до потреб семантичного становлення й тембрової диференціації духових інструментів є жанрова форма циклічної симфонії, котра володіє здатністю енциклопедичного збирання усіх усталених видів інструментальних тембрів, сприяє розвитку їх образно-сміслових можливостей у відповідності до їх

фоноколористичної природи. З іншого боку, виявляється, що виникнення, жанрова стабілізації та стильова еволюція циклічної симфонії як найвищої форми абсолютної «чистої» музики завдячує багатоманітності функцій оркестрових інструментів, тобто організованій сукупності інструментальних тембрів, серед яких важливе місце посідають тембри дерев'яних та мідних духових інструментів: цілісна семантика циклічної симфонії з її структурно-смысловими інваріантами виникає й розвивається на основі семантичних функцій оркестрових тембрів, що забезпечують драматургічні запити симфонічного твору.

Виявлення тембрових аспектів формування та розвитку циклічної симфонії в європейській музиці дозволяє відзначити, що жанрова форма циклічної симфонії є вищим щаблем абсолютного «чистого» академічного музичного мистецтва, виступаючи показником його професійної довершеності та зрілості. Саме симфонія міцно пов'язана із загальними ідеологічними процесами в культурі, визнається *великим жанром* або *жанром великої теми*. Не випадково симфонія відразу отримала визначення «музики для всіх», сприймається як публічний ораторський жанр за своєю ідейною сутністю, тому її вивчення, а саме, визначення її історичних, композиційних та стильових пріоритетів, є завжди актуальним завданням для музикознавців, а темброва драматургія постає її засадничою жанровою рисою.

Висвітлення тембрових властивостей духових інструментів в історичній еволюції жанрової форми симфонії веде до виокремлення творчості Й. Гайдна та В. Моцарта як класичної основи європейського симфонічного досвіду. Обидва композитори протиставляють чисті (індивідуальні, індивідуально-групові) та змішані й усереднено-групові тембри, як струнно-смічкові, так і духові; для обох показовим є розмежування фактурних та динамічних якостей духових і струнних тембрів, що веде й до конкретизації та розподілу образних функцій: духові тембри наділяються більш узагальнюючим та об'єктивованим значенням, часто адресуються природно-пейзажному началу або відсторонено споглядальним станам, надособистісним характеристикам. І хоча індивідуальна темброва фарба (специфіка звуковидобування), що притаманна духовим інструментам, вже цілком усвідомлена віденськими класиками і застосовується у певних мотивно-тематичних позиціях, але домінують зведені групові покази тембрових можливостей духового інструментарію. Поєднуючись з жанровою семантикою симфонії, виразові якості духових тембрів розширюються, дозволяючи саме явище музичного тембру розцінювати у широкому функціональному діапазоні та у контексті мовно-стилістичних модальностей. У творчості віденських класиків жанрова форма циклічної симфонії дозволяє визначити тісну єдність композиційної форми – музично-текстових модальностей – інструментального тембру (тембрів) в його одиничній індивідуалізованій або груповій презентації, також у діалозі (полілозі) з іншими тембровими різновидами музичного звучання. Саме на цьому

класичному етапі доводиться, що духові інструменти є важливою складовою симфонічного оркестру завдяки специфіці і певній єдності їх тембрової природи та техніки звукоподання, також завдяки суттєво більшій, у порівнянні зі струнною групою, різноманітності тембрових фарб, здатності до контрасту – і не лише на межі з іншими типами інструментів, а й всередині власного духового компендіуму. Внутрішнє багатство тембрових відтінків, відчутні відмінності тембрових фарб при єдності «дихальної» природи інструментальної гри зумовлюють активний розвиток та значну психологізацію тембрових властивостей і образних функцій духових інструментів, що розпочинаються вже у творчості В. Моцарта, ведуть до наступної романтичної доби, й далі, до ХХ століття.

Розкриття значення симфонічного методу П. Чайковського у становленні системи семантичних модальностей духових тембрів засвідчує, що у тематичному змісті симфонічних творів композитор спирається на такі мовно-виразові модальності, як мотивно-інтонаційна; мелодійна та полімелодійна; фактурно-динамічна; метро-ритмічна; ладово-гармонічна, узгоджуючи їх з тембровим вибором та засобами тембрової драматургії. Чайковський використовує усі основні типові романтичні прийоми образної конкретизації семантичної функції духового тембру на основі його тематичної, фактурної та гармонічної пролонгації. Водночас специфічними авторськими знаками стають поєднання флейти й фаготу (перша частина Першої симфонії), труби і валторни (Четверта симфонія), бас-кларнета і фаготів («Манфред», деякі інші), що дозволяє створювати відчуття особливого звучного простору. Тембри духових інструментів відіграють особливу роль у формуванні просторових якостей, показників симфонічного твору, не лише забезпечують так званий просторовий колорит, узагальнюючу темброву атмосферу, а й спроможні розширювати музично-акустичний простір та *перебудовувати його під власний спектральний лад*. Досить часто застосування валторнового тембру, у тому числі разом з дерев'яними духовими (Друга симфонія), приводить до зростання ліричних кантиленних властивостей у звучанні даного духового інструменту, до відкриття його особливої характеристичної експресії («Манфред»).

Визначення виконавсько-інтерпретативних факторів образного функціонування оркестрових духових тембрів на прикладі інтерпретації творів П. Чайковського сучасним грецьким диригентом Т. Курентзисом дозволяє виявляти нову, наближену до особистісного авторського розуміння, інтерпретацію Шостої симфонії Чайковського – як спробу своєрідної психологічної автентики, коли інтерпретатор намагається стати на життєву й творчу позицію композитора, цього справжнього автора та героя інтерпретованого твору, фактично суміститься з ним. Це надає інтерпретації симфонії нової експресії – емоційного напруження, оскільки диригент вважає, що цей твір написаний вмираючим композитором, містить образи страждання й горя, які треба сприйняти, відновити й подолати, знайти їх катартичне прояснення, співчуваючи людині, яка страждає. В іншому

естетико-психологічному напрямі – дещо відсторонено та об'єктивовано-стримано – інтерпретується Курентзисом симфонічна увертюра-поема «Ромео і Джульєтта», пропонуючи ідею примирення з тими фатальними законами буття, що є непідвладними людській особистості, адже саме про них свідчать суворо-категоричні акорди (FF), що заключають увесь твір, на драматургічній необхідності яких Чайковський наставляв у суперечці з М. Балакіревим.

Виявлення тенденції типологізації тембрової семантики в симфонічній музиці ХХ століття та ролі тембру духових інструментів як канонічного чинника симфонічної семантики веде до висновків, що, відповідно до встановленого симфонічною поетикою Д. Шостаковича «семантичного інваріанту», тобто відповідно до створеного цим автором образу людини-сучасника, контрастними й до кінця не сумісними початками залишаються вокально-мовленнєве інтонування, що втілюється і в струнній кантилені, і в дихальній природі – способах звуковидобування – духових інструментів, і суто інструментальна моторика, яка також продукується грою усіх інструментів, свідчить про їх технічні здатності. Таким чином, широта й гнучкість використання інструментальних тембрів, висока технічність оркестрового інструментарію роблять підвладною йому обидва інтонаційні полюси музичного тексту, котрі знаменують протиставлення внутрішнього світу людського суб'єкту та зовнішньої дійсності, об'єктивованого суспільного буття. Навколо цих образно-сміслових центрів відбуваються складні метаморфози тембрової семантики оркестрових духових інструментів. Тому пропозиція М. Арановського знаходити в «семантичному інваріанті» симфонії узагальнене художнє втілення ідеї Людини потребує деякого уточнення й доповнення: головним предметом турбот симфонічної творчості постає вже не людина, а створений нею світ музики, або *музика як метамова людської історії*. Саме на цих ціннісних засадах вибудовуються цикли П'ятої симфонії Б. Тищенка та Другої симфонії В. Губаренка, у яких здійснюються різноманітні жанрово-стилістичні перебудови, семантичні переакцентуації текстового тезаурусу симфонічної музики академічної традиції.

Основні положення дослідження викладені у публікаціях у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Цзу Лінжуй. Модифікації циклічної симфонії в творчості українських композиторів ХХ століття: історіографія жанру. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 83–95.

2. Цзу Лінжуй. Актуальні теоретичні підходи до типології симфонічної творчості. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 28. Кн. 1. С. 207–216.

3. Цзу Лінжуй. Явище модальності у симфонічній творчості П. Чайковського: типологічний підхід. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 28. Кн. 2. С. 157–169.

в іноземному науковому періодичному виданні (Австрія):

1. Цзу Лінжуй. Композиционно-стилистические особенности симфонического тематизма в творчестве П. Чайковского. *The European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2019. №6. P. 18–23.

АНОТАЦІЇ:

Цзу Лінжуй. Темброва семантика духових інструментів у жанровій формі циклічної симфонії. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури України, Одеса, 2021.

У дисертації виявляються типологічні показники й тенденції розвитку тембрової семантики духових інструментів, доводиться фундаментальне значення жанрової форми циклічної симфонії в історичному процесі становлення семантичних функцій тембрів духових інструментів. Визначаються провідні музикознавчі підходи до явищ інструментального тембру, тембрової семантики, тембрової драматургії, висвітлюються сучасні досягнення у галузі інструментально-оркестрової тембрології.

Виявляється, що виникнення, жанрова стабілізації та стильова еволюція циклічної симфонії як найвищої форми абсолютної «чистої» музики завдячують багатоманітності функцій оркестрових інструментів, тобто організованій сукупності інструментальних тембрів, серед яких важливе місце посідають тембри дерев'яних та мідних духових інструментів.

Висвітлюється історична еволюція жанрової форми циклічної симфонії; розглядаються семантичні функції партій дерев'яних та мідних духових інструментів в оркестровому складі та драматургії циклічної симфонії в творчості Й. Гайдна та В. Моцарта. Розкривається значення симфонічного методу П. Чайковського у становленні системи семантичних модальностей духових тембрів; визначаються виконавсько-інтерпретативні фактори образного функціонування оркестрових духових тембрів, з залученням інтерпретації симфонічних творів П. Чайковського сучасним грецьким диригентом Т. Курентзисом.

Системні образно-сміслові властивості духових інструментів, композиційно-драматургічні функції та семантичні модальності тембрів духових інструментів характеризуються як детермінанта канонічних жанрових рис циклічної симфонії. Вивчення тенденцій типологізації тембрової семантики в симфонічній музиці ХХ століття (зокрема в творчості Б. Тищенка та В. Губаренка) дозволяє доводити роль тембру духових інструментів як канонічного чинника симфонічної семантики.

Ключові слова: інструментально-оркестровий тембр, темброва семантика, циклічна симфонія, духові інструменти, семантичні модальності, «семантичний інваріант» симфонії, семантична функція оркестрового духового тембру, жанровий канон, симфонічний метод П. Чайковського, темброва полімодальність.

Tzu Lingui. Timbre semantics of wind instruments in the genre form of a cyclic symphony. – Manuscript.

Thesis for the degree of Candidate of Art History in the specialty 17.00.03 – Musical Art. – The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2021.

The dissertation reveals typological indicators and tendencies of development of timbre semantics of wind instruments, the fundamental significance of the genre form of cyclic symphony in the historical process of formation of semantic functions of timbres of wind instruments is proved. The leading musicological approaches to the phenomenon of instrumental timbre, timbre semantics, timbre drama are determined, modern achievements in the field of instrumental and orchestral timbrology are covered. It turns out that the origin, genre stabilization and stylistic evolution of cyclic symphony as the highest form of absolute "pure" music are due to the diversity of functions of orchestral instruments, organized set of instrumental timbres, among which the timbres of wooden and brass instruments play an important role.

The historical evolution of the genre form of the cyclic symphony is highlighted; the semantic functions of the parts of wooden and brass wind instruments in the orchestral composition and the drama of the cyclic symphony in the works of J. Haydn and W. Mozart are considered. The significance of Tchaikovsky's symphonic method in the formation of the system of semantic modalities of wind timbres is revealed; performing and interpretive factors of figurative functioning of orchestral wind timbres are determined, with the involvement of the interpretation of Tchaikovsky's symphonic works by the modern Greek conductor T. Kurentzis.

Systemic figurative and semantic properties of wind instruments, compositional and dramaturgical functions and semantic modalities of wind instrument timbres are characterized as a determinant of canonical genre features of cyclic symphony. The study of tendencies of typology of timbre semantics in symphonic music of the XX century (in particular in the works of B. Tyshchenko and V. Hubarenko) allows to prove the role of timbre of wind instruments as a canonical factor of symphonic semantics.

The chronological boundaries of the study are determined, on the one hand, by the time and place of formation of the cyclical symphony in European music, with the achievement of the level of genre canonization at the end of the Romantic era, in particular in Tchaikovsky's work; on the other, by the symphonic searches

of twentieth-century composers, which confirm the typological features of the timbre semantics of wind instruments.

The material of the research was, first, the works of European composers, which reveal the leading trends in the development and interpretation of the instrumental and orchestral timbre content of the cyclic symphony; secondly, historiographical and organological works, which allow to indirectly testify to the main directions of development of timbre semantics of wind instruments, in particular in the stream of symphonic tradition.

The methodological basis of the work is due to its problematic components, includes historiographical and organological approaches, includes a genre approach in the direction of generalizing semantic modeling of cyclic symphony, contains monographic stylistic assessments, allows to combine structural-functional, textual and semiological methods of music analysis.

Keywords: instrumental-orchestral timbre, timbre semantics, cyclic symphony, wind instruments, semantic modalities, "semantic invariant" of the symphony, semantic function of orchestral wind timbre, genre canon, Tchaikovsky's symphonic method, timbre polymodality.

Підписано до друку 21.01.2021 р.
Обсяг 0.9 авт.арк. Формат 60x90/16
Тираж 120 прим. Папір друкарський. Різографія.
Надруковано з готового оригінал-макету.
Інформаційно-видавничий центр ПДПУ ім.К.Д.Ушинського
65091, м.Одеса, вул.Старопортофранківська, 26
тел. (048) 732-18-84