

**Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової  
Міністерство культури та інформаційної політики України**

*Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису*

**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

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства  
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

————— *Цзу Лінжуй*

*Науковий керівник – Самойленко Олександра Іванівна,  
доктор мистецтвознавства, професор*

**Одеса – 2021**

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЇ.....</b>	<b>3</b>
<b>ВСТУП.....</b>	<b>13</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМА ТЕМБРОВОЇ СЕМАНТИКИ В ІСТОРІЇ ТА ТЕОРІЇ СИМФОНІЧНОГО ЖАНРУ.....</b>	<b>19</b>
1.1. Інструментально-оркестровий тембр як предмет музикознавчого дослідження.....	19
1.2. Темброві аспекти формування та розвитку циклічної симфонії в європейській музиці.....	34
1.3. Темброві властивості духових інструментів в історичній еволюції жанрової форми симфонії.....	48
Висновки до Розділу 1.....	62
<b>РОЗДІЛ 2. СЕМАНТИКА ДУХОВИХ ТЕМБРІВ ТА СИМФОНІЧНИЙ МЕТОД П. ЧАЙКОВСЬКОГО.....</b>	<b>64</b>
2.1. Принцип узагальнення через тембр в творчості П. Чайковського та його антиномічні показники.....	64
2.2. Семантичні модальності духових тембрів у симфонічних творах П. Чайковського.....	88
2.3. Образні функції оркестрових духових тембрів як предмет виконавської інтерпретації (на прикладі творчості Т. Курентзиса).....	104
Висновки до Розділу 2.....	120
<b>РАЗДЕЛ 3. «СЕМАНТИЧНА ІНВАРІАНТНІСТЬ» ТРАКТУВАННЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ЦИКЛІЧНІЙ СИМФОНІЇ ХХ СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>123</b>
3.1. Тенденції типологізації тембрової семантики в симфонічній музиці ХХ століття.....	123
3.2. Тембр духових інструментів як канонічний семантичний чинник симфонічного циклу.....	147
Висновки до Розділу 3.....	171
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>175</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....</b>	<b>180</b>
<b>ДОДАТОК А.....</b>	<b>197</b>

## 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.

Головним предмет роботи постають 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 визначаються, 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.

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. 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.

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.

Оновлюються та отримують подальший розвиток поняття тембрової семантики, тембрології. Уточнюються образні функції оркестрових духових тембрів як предмет композиторської та виконавської інтерпретації.

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. Доводиться, що тембр духових інструментів, як оркестрово-симфонічний, тобто при його функціонуванні у симфонічній формі, набуває особливих композиційно-драматургічних та образно-сміслових 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. Висновки цього розділу 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. 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 розцінюються як знаки історичної симфонічної традиції, відповідальної за функціонування єдиного текстового поля академічної музичної творчості.

У Висновках підтверджується, 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 фонокологічної природи. З іншого боку, наголошується, що жанрова стабілізація 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-смісловими інваріантами виникає й розвивається на основі семантичних функцій оркестрових тембрів, що забезпечують драматургічні запити симфонічного твору. 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. 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. Відповідно до «семантичного інваріанту» циклічної симфонії виявляються тенденції типологізації тембрової семантики в симфонічній музиці ХХ століття, визначається роль тембру духових інструментів як канонічного чинника симфонічної семантики. Відзначається, що широта й гнучкість використання інструментальних тембрів, висока технічність оркестрового інструментарію роблять підвладною йому різні семантичні полюси музичного тексту, зокрема знаменують протиставлення внутрішнього світу людського суб'єкту та зовнішньої дійсності, об'єктивованого суспільного буття.

Доводиться, що у ХХ столітті «семантичним інваріантом» симфонії та її провідною художньою ідеєю є не узагальнений образ людини, а створений людиною світ музики, або музика як метамова людської історії.

**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 поліmodalність.

**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.

The main subject of the dissertation work is the systemic figurative and semantic properties of wind instruments, compositional and dramatic functions and semantic modalities of the timbres of wind instruments as a determinant of the canonical genre features of the cyclic symphony.

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 XX-century composers that confirm the typological features of the timbre semantics of wind instruments.

The material of the research was, firstly, the compositions 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. It includes historiographical and organological approaches, and also a genre approach in the direction of generalizing semantic modeling of cyclic symphony, contains monographic stylistic assessments, allows to combine structural and functional, textual and semiological methods of music analysis, to update the systematic study of musical semantics.

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 compositions 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 uncovered; performing and interpretive factors of figurative functioning of orchestral wind timbres are determined, with the involvement of the interpretation of Tchaikovsky's symphonic compositions by the modern Greek conductor T. Currentzis. The study of tendencies of timbre semantics typology in symphonic music of the XX century (in particular in the compositions of B. Tishchenko and V. Hubarenko) allows to prove the role of a timbre of wind instruments as a canonical factor of symphonic semantics.

Antinomic indicators of the principle of generalization through timbre and its significance in the work of P. Tchaikovsky are determined; the concept of semantic timbre modality is offered; the semantic modalities of wind timbres in the symphonic works of P. Tchaikovsky and some other composers of the XX century are determined.

The concepts of timbre semantics and timbrology are updated and further developed. The figurative functions of orchestral wind timbres as a subject of composer's and performer's interpretation are specified.

Chapter 1 "The problem of timbre semantics in the history and theory of the symphonic genre" identifies the leading approaches to the semantic properties of

wind instruments, reveals their relationship with the history of orchestral music, including the historical development of the symphonic genre in its cyclical form. Generalized evaluative and differential analytical positions on the timbre indicators of wind instruments as directly involved in the formation of an autonomous artistic concept of cyclic symphony as a "large form" of absolute music are discussed. It is proved that the timbre of wind instruments, as orchestral and symphonic, it means while functioning in symphonic form, acquires special compositional and dramaturgical, figurative and semantic properties, it is a part of the semantic system of "great" symphony, enriched by its expressive possibilities. At the same time, the dependence of "genre destiny" and canonical features of cyclic symphony on the basic timbre semantics, which is the main way (artistic apparatus) of definition and sign regulation of symphonic sounding, is revealed.

Chapter 2 "Semantics of wind timbres and the symphonic method of P. Tchaikovsky" is devoted to the analytical study of symphonic compositions by P. Tchaikovsky as a generalizing genre, which allows the composer not only to collect, concentrate his own linguistic and stylistic findings, intonation and expressive ideas, but also at all might to embody innovative program ideas, thus revealing the author's attitude to the timbre properties of orchestral instruments and their figurative and semantic projections. The conclusions of this section confirm that the generalizing feature of all types / levels of stylistic organization of musical text in Tchaikovsky's symphonic compositions is instrumental and timbre presentation, it means, timbre embodiment and interpretation of linguistic-expressive modalities (motive and intonation; melodic and polymelodic; metro-rhythmic; fricative-harmonic). This allows us to point to the principles of Tchaikovsky's timbre thinking, which are largely based on characterological, psychologically effective qualities of instrumental sound, are built into a logical system depending on the author's program of the symphonic cycle.

The material of Chapter 3 "Semantic invariance" interpretation of wind instruments in the cyclic symphony of the XX century" aims to identify the most significant trends in the evolution of timbre semantics of wind instruments in the

symphonic compositions of the XX century, in particular in the compositions of Borys Tyshchenko and Vitaly Hubarenko, who are trying to keep and renew the genre canon and semantic priorities of the cyclic symphony. It is noted that the instrumental timbre and its ability to various syntheses and transformations in the stream of symphonic drama is part of the "semantic invariant" (M. Aranovsky) of the symphony as an indicator of its anthropocentric quality, ideological essence in general. The timbres of wind instruments and their established initial meanings, semantic positions are regarded as signs of the historical symphonic tradition, responsible for the functioning of a single text field of academic musical creativity.

The Conclusions confirm that the most appropriate to the needs of semantic formation and timbre differentiation of wind instruments is the genre form of cyclic symphony, which has the ability to encyclopedically collect all established types of instrumental timbres. It promotes their figurative and semantic capabilities in accordance with their phonocoloristic nature. On the other hand, it is emphasized that the genre stabilization and style evolution of the cyclic symphony as the highest form of absolute "pure" music is due to the diversity of functions of orchestral instruments, so, the organized set of instrumental timbres, among which the timbres of wooden and brass instruments play an important role: the integral semantics of the cyclic symphony with its structural and semantic invariants arises and develops on the basis of the semantic functions of the orchestral timbres that provide the dramatic demands of the symphonic work. Combined with the genre semantics of the symphony, the expressive qualities of spiritual timbres expand, allowing the very phenomenon of musical timbre to be considered in a wide functional range and in the context of linguistic and stylistic modalities. The inner richness of timbre shades, palpable differences of timbre colors with the unity of the "breathing" nature of instrumental playing determine the active development and significant psychologization of timbre properties and figurative functions of wind instruments, which already begin in the compositions of Mozart, lead to the next Romantic era, and further - to the XX century.

The disclosure of the significance of Tchaikovsky's symphonic method in the system formation of semantic modalities of wind timbres testifies that in the thematic content of symphonic compositions the composer relies on such linguistic and expressive modalities as motive and intonation; melodic and polymelodic; textural and dynamic; metro-rhythmic; fricative-harmonious, coordinating them with the timbre choice and means of timbre drama. Tchaikovsky uses all the basic typical romantic techniques of figurative concretization of the semantic function of the spiritual timbre on the basis of its thematic, textural and harmonic prolongation. According to the "semantic invariant" of cyclic symphony, tendencies of typology of timbre semantics in symphonic music of the XX century are revealed, the role of timbre of wind instruments as a canonical factor of symphonic semantics is determined. It is noted that the breadth and flexibility of instrumental timbres, high technicality of orchestral instruments make it subject to different semantic poles of the musical text, in particular, mark the opposition of the inner world of the human subject and external reality, objectified social existence.

It turns out that in the XX century, the "semantic invariant" of the symphony and its leading artistic idea is not a generalized image of man, but a man-made world of music, or music as a metalanguage of human history.

**Key words:** instrumental and 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.

## ВСТУП

**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 висуваються 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. Чулакi, I. 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, I. Барсова, В. Бобровський, М. Гордійчук, М. Валітова, В. Вишинський, О. Владимірова, А. Галкін, Л. Данилевич, А. Демідова, I. 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. Борєв, 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.

## РОЗДІЛ 1

### ПРОБЛЕМА ТЕМБРОВОЇ СЕМАНТИКИ В ІСТОРІЇ ТА ТЕОРІЇ СИМФОНІЧНОГО ЖАНРУ

Матеріал даного Розділу дозволяє визначати провідні підходи до питань про семантичні властивості духових інструментів, виявляючи їх взаємозв'язки з історією оркестрової музики, зокрема з історичним розвитком симфонічного жанру у його циклічній формі. Створюються 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.

#### **1.1. Інструментально-оркестровий тембр як предмет музикознавчого дослідження**

Тембр як засіб музичної виразовості й поетики симфонічного тексту включає до власної сфери як фізичні властивості звуку, його акустичний і психоакустичний компоненти, так і множини характеристик, пов'язаних з художнім сприйняттям і діянням. У зв'язку із цим розгляд тембру є можливим й правильним (коректним) тільки в багаторівневій системі координат симфонічної композиції, як її логічного центру й інтегрального фактурно-гармонійного начала, тобто як провідної властивості симфонічної музичної мови. У жанровій формі симфонії тембр стає головним засобом створення музичної топосфери.

Донині відсутнє єдине термінологічно-універсальне визначення музичного тембру. І це, безумовно, пов'язане з множинністю його проявів, передусім з множинністю носіїв тембрових якостей в музиці – з наявністю різноманітних як інструментальних, так і вокальних тембрів, як у чистому відокремленому вигляді, так і у змішаних проявах. Виробити одне-єдине всеохоплююче визначення музичного тембру дуже важко, тому що тембр –

це складне багатоскладове явище. Проте сьогодні розбудовуються нові підходи до цього явища, які дозволяють давати досить узагальнюючі визначення. Ми виходимо з того, що *тембр у цілому – особлива якість звучання, обумовлена походженням і матеріальною природою його першоджерела; у музиці тембр – це загальна інтегративна властивість звучання, що виявляє нову художню якість музичного звуку.*

Тембральність – універсальна ознака музичного звучання, яка стає також образно-характеристичною ознакою, тому що придбає семантичну функцію. Тому в нашій роботі ми пропонуємо ставитися до *музичного тембру як до провідного фактору композиції й драматургії, котрий визначає способи взаємодії компонентів музичної мови, але й залежного від них. У музичному звукоутворенні тембр завжди набуває інтегруючої функції, обумовлює темброколерит і темброформу твору.*

Обґрунтовуючи підхід до тембру як до *якісного художнього феномена*, що потребує спеціального семантичного методу та системного текстологічного вивчення, треба зауважити, що дане явище повинне вивчатися у контексті специфічних принципів музичної мови та з опорою на найбільш відповідні порівняльно-типологічним характеристикам жанрові форми. Лише 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 відграє 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.

Виходячи зі спостережень М. Хруста (2017), можна зазначити, що процес розширення тембрових можливостей духових інструментів відбувався разом з розширенням їх технологічних здатностей, а це відбувалося впродовж усієї європейської історії Нового та Новітнього періодів. Особливим інтересом до питань інструментобудови відрізнилося ХІХ сторіччя, коли були створені нові клапанні й вентильні системи для духових інструментів, відкриті нові види їх (зокрема саксофони, саксгорни), здійснені численні реконструкції. ХХ століття мало змогу використовувати довершені, сталі конструкції інструментів, зосереджуючись на їх художньо-виразових якостях. Це й можна вважати «розвитком вглиб» музичного інструментарію, у якому серед «аерофонів» (М. Хруст) найбільш усталеними, вже традиційними й навіть «класичними», сприймаються флейта, гобой, кларнет, саксофон, фагот, валторна, труба, тромбон, туба – ті інструменти, що укріплюються в оркестровому складі й дістають найбільшого розвитку саме як симфонічні.

Формальна технічна класифікація *тембрових властивостей інструментів* хоча й є можливою, але не є доцільною, оскільки ці властивості усвідомлюються та вдосконалюються у процесі створення музики, тобто у тісному зв'язку зі смисловими настановами музичного тексту, *разом з образними проєкціями музичного звучання*. Усі прийняті та незвичні прийоми гри на інструментах, як прийоми звуковидобування, мають художню обумовленість, що перевіряється у процесі сприйняття – діяння музичного твору. У цьому процесі незмінним способом перевірки тембрових якостей духових інструментів є їх симфонічно-оркестрова організація.

Темброва цілісність оркестрового звучання, особливі контаміновані оркестрові фарби, як засіб формотворення, що відкриваються у симфонічному звучанні, стають важливими чинниками симфонічного стилю, тобто інтерпретативним показником симфонічного жанру (М. Валітова, 2019, О. Владимірова, 2004, М. Ємельяненко, 2012, О. Шмакова, 2008), навіть дозволяють вказувати на особливе явище «оркестрового тембру», тобто інтегративної тембрової якості інструментального звучання, що виникає у симфонічному творі (Г. Тихомирова, 2019). За думкою останньої дослідниці, тембр як засіб музичної виразовості та суттєва складова поетики симфонічного тексту передбачає не лише суто акустичні – фізичні – властивості звуку, а й численні художні компоненти, тому вивчення тембру як засобу музичного мовлення можливо лише системним шляхом, з врахуванням усіх координат музичного логосу. Тому можна казати про завершену систему тембрової організації симфонічного тексту як особливий вимір формо- та смислотворення в музиці, що передбачає єдність «фонічного, тембро-структурного, семантичного, топологічного рівнів музичної форми» [160, с. 27].

Саме про «багатоликість» інструментального тембру в симфонічному оркестрі як про його образні динамічні показники свідчать дослідження семантичного тезаурусу циклічної симфонії (К. Ануфрієва, 2004, А. Галкін, 2019, А. Демидова, 2015, М. Караманова, 2015, А. Черняєва, 2010, деякі інші), але особливо до семантичного ракурсу вивчення явища інструментально-оркестрового тембру схиляють фундаментальні дослідження В. Конен (1975) та І. Барсової (1975; 1978), у яких щільно поєднуються історичний жанрово-стильовий та теоретичний структурно-функціональний методи вивчення симфонічної творчості, феномена оркестрового мислення.

До розгляду тембрових функцій симфонічних інструментів як мовних, тобто смислоутворюючих, підводять концепції досліджень Г. Тараєвої (2013) та В. Березіна (2000), які з різних позицій, але саме у системному

інтегративно-функціональному плані пропонують оцінювати текстологічні та технологічні засади музичного мистецтва.

Поєднуючи традиційні (Х. Ріман, 1904, Д. Рогаль-Левицький, 1961, М. Чулак, 1972) та розвинені й оновлені інструментознавчі підходи (С. Попов, 2019, Р. Різак, 2015, А. Понькіна, 2016) можна зауважити, що проблема тембру в музиці сьогодні набуває іншого масштабу та значення тому, що змінилося ставлення до тембрових якостей музики у самій творчій практиці, серед композиторів та виконавців, насамперед тому, що тембр визначається не допоміжним, а основним засобом створення музичного тексту, а основою музичного твору є його «тембротектоніка», що свідчить про нероздільність тембру та форми (С. Пономарьов, 2011)

За спостереженням В. Давиденкової (2011), у ХХ столітті тембр перетворився в один з центральних механізмів формопобудови й музичної драматургії, визначаючи основний характер взаємодії компонентів музичної мови. Тембр є тим звуковим чинником, який диктує алгоритм усієї музичної композиції, більш за це – відкриває можливості нового звукотворення як музичного, тобто зумовлює нове розуміння музичного сонору. На провідне значення тембру (у даному випадку – тембру дерев'яних духових інструментів) у звуковому моделюванні музичного змісту вказує І. Віскова (2009), яка вивчає звуковиразові можливості у музиці другої половини ХХ століття, наводячи огляд особливостей конструкцій сучасних дерев'яних духових інструментів в їх безпосередньому взаємозв'язку з формуванням художньо-виразових характеристик, ставлячи питання про характер еволюційних процесів в області конструкції музичного інструмента в контексті формування національних виконавських шкіл.

Особливу увагу привертають роботи Г. Косенко Г. (2016), М. Манафовой (2010), котрі враховуючи теорію В. Цитовича (1973), пропонують розвивати поняття тембра-амплуа, темброколериту, тембрового мислення, тобто поглиблювати семантичні характеристики музичної тембровості шляхом її «занурення» до специфічних мовно-текстових



показників музичної форми, включаючи образні пролонгації звучання та специфічні «авторські модальності».

Форма – один з найважливіших критеріїв оцінки будь-якого тексту з позиції модальності авторського відношення. Її роль не полягає лише в структурній, «будівельній» функції, вона – щось більше, і як один з вагомих аспектів особистісного підходу повинна розглядатися в суб'єктивному плані [17, с. 66]. Як затверджують Є. Басін і В. Крутоус, художня форма – це «продукт внутрішньої активності творчого суб'єкта. Адже формоутворення має не тільки об'єктивно фіксований зовнішній план, але й план внутрішній» [17, с. 66]. за думкою цих дослідників, усі складові творчого процесу повинні набувати суб'єктивної форми, ставати «своїми» для митця, оскільки вони є інструментами вираження його особистого творчого начала, його Его-центру Я. Також дані автори звертають увагу на застосування Л. Виготським, в «Психології мистецтва», виразу «емоція форми» і «психологія художньої форми», котре застосоване до феномена особистісного підходу та його відтворенні. Висновком у міркуваннях є наступне: саме тому, що мистецтво є найважливішим комунікативним засобом – засобом «трансляції особистісних смислів» (О. Леонт'єв) – у художній творчості за допомогою форми відбувається процес «концентрованого смислового збагачення художніх структур», результатом чого постає «виняткова ємність і одночасно багатозначність художнього образу, втіленого у творі мистецтва» [17, с. 68].

Про важливість форми в музичному творі можна судити по монографії Б. Асаф'єва «Музична форма як процес», у якій одним з головних є питання про особливості інтонаційного становлення музичної форми. Автор розглядає форму як явище, що досягається в «розгортанні смислу», тобто в процесі. Цим відображається ідея автора в музиці й ідея модальності (рухливості, змінності, динамічності тощо) музики як такої. У літературі художня форма – система структурних передумов, запропонованих умов, імовірність інтонування, яке може бути, а може й не бути [12].

Внутрішня активність та рухливість музичної форми визначається тим, що вона несе «модальне навантаження» як послідовність предметів-сміслів, що вкладаються автором у створюваний текст, визначаючи принципи його розгортання. Стаючи компонентами форми, ці смислові предмети (або упредметнені смисли) повідомляють про специфічні модальності авторського мислення й мовлення. Авторське відношення до системи подій у музичному тексті проявляється, насамперед, у композиційному ритмі форми, тоді як подробиці виразових засобів, що засновують теми-образи, входять до матерії предметів-сміслів, які відтворюються. Адже «автор – це той, хто, перебуваючи за кадром, komponує події» [84, с.133–134].

Семантична модальність постає смисловим вектором музичного викладу, входячи до упредметненого процесу мислення припускає використання різних технологічних прийомів та образних рішень, способів концептуалізації; з іншого боку, будь-які засоби вираження та образні проєкції є модальними, оскільки вибрані з множини інших й несуть на собі відбиток авторського ставлення до оформленої ними художньої реальності.

Погоджуючись з позиціями А. Медової [113], можна зазначити, що категорії модусу й модальності представляються найбільш підходящими для визначення специфіки музичного мислення – саме як мислення музикою й разом з музикою; вони дозволяють погоджувати пропоновані музикознавчі підходи, теоретичні позиції з динамічною тканиною самої музики, з тим рухом, що відбувається в ній і в процесі її впливу, з тими смисловими переакцентуаціями, котрі найбільше відповідають семантичній множинності музично-логічного прийому. Категорія модальності дозволяє проєктувати відносини музичного висловлення й до смислу, й до прийому, тобто відбивати його комунікативно-пізнавальну подвійність.

У зв'язку з цими явищами варто також докладніше зупинитися на категорії образу в гуманітарному пізнанні та у музикознавстві зокрема, з метою визначити специфіку понять художній та музичний образ, з цих позицій – усвідомити місце образу автора в просторі музичного тексту.

Перш за все, треба зазначити, що явище образу тісно пов'язане із процесами мислення, уяви, відображає всі складності, протиріччя й іманентні сторони цих процесів. Поняття образу може бути категоризовано в контексті названих процесів, за їх допомогою. Але, одночасно, саме образ, як структурний елемент свідомості, дозволяє розкривати зміст цих процесів.

У зв'язку з цим В. Виноградов відзначив, що слово «образ» виходить від успадкованого зі старослов'янської мови слова «уявити». Його морфологічний склад показує, що його первісним значенням було «дати образ чому-небудь, зобразити, втілити в образі що-небудь». За думкою цього автора, історія змін значень дієслова «уявити» тісно пов'язана з семантичною долею слова «образ», що має досить широку етимологію. У мові давньоруської писемності воно виражало низку значень – конкретних і відвернених: вид, вигляд, зовнішні обриси, форма; зображення, статуя, портрет, ікона, відбиток; особа; зразок, приклад; символ, знак, знамення; спосіб, засіб, манера [37]. У наш час значення цього поняття розширило свої межі – як відбиття певного одиничного явища. Сьогодні образ розуміється як активний компонент мислення, основа уяви, що, у свою чергу, стає психологічною основою творчості.

Відбиття дійсності в мистецтві незмінно відбувається за допомогою образу (у музичному мистецтві, відповідно, за допомогою музичного образу). Однак відсутність достатньо повної методології вивчення даного способу відбиття естетичних сторін дійсності утрудняє вивчення образу в мистецтві. Ця проблема залишається актуальною в сфері сучасного музикознавства, а також філософії, психології, естетики, літературознавства, культурології й семіотики. Найбільш повний огляд питання про образ можливий при розгляді цього поняття на стику зазначених наук. Зокрема, визнаним авторитетом в сфері проблеми природи й специфіки мистецтва залишається сьогодні С. Раппопорт. Позиції цього дослідника ґрунтуються на тому, що, образ – у широкому значенні – це будь-яке відбиття дійсності у свідомості людини. За його межами залишаються найпростіші продукти психіки, позбавлені

життєвого змісту, тобто якої-небудь достовірної інформації про реальний світ. У вузькому значенні, образ – альтернатива абстраговано-логічним (понятійним) формам відбиття дійсності. На противагу їм, образне відбиття йменують конкретно-почуттєвим. На погляд С. Раппопорта, образ – це цілісна картина дійсності, підсумок її інтелектуального відбиття, який не може бути розчленованим; це певна структура, що виникає у своїх основних рисах перед нашим розумовим поглядом мовби раптово, цілком [134, с. 51, 52].

Специфічним різновидом образу є художній образ, ступінь вірності сприйняття якого у великій мері залежить від широти, обґрунтованості життєвого досвіду й освіченості реципієнта. Художнім образом С. Раппопорт називає особливе уявлення (або сукупність уявлень), головна роль у формуванні яких належить художнім емоціям [134, с.71], котрі, на відміну від наукових і повсякденних емоцій, завжди є носіями позитивних якостей і соціального смислу, і чие формування вимагає напруженої розумової роботи. На його думку, спаяні в логічно-цілісній сукупності, художні уявлення стають тою синтетичною формою, у якій виступають у єдності хід і результат художнього осмислення дійсності, плоди «експериментальної» і «теоретичної», «дослідницької» і «просвітницької», «відбивної» і «творчої» роботи художника [3, с.79].

Ю. Борев, визначає художній образ як форму мислення в мистецтві, *алегоричну, метафоричну думку, що розкриває одне явище через інше.* Ю. Борев вважає, що митець мовби зіштовхує явища одне з одним і висікає іскри, які висвітлюють життя новим світлом. Створений ним художній образ має свою логіку, він розбудовується по своїх внутрішніх законах, володіючи саморухом. Художник задає всі споконвічні параметри саморуху образу, але, задавши їх, він не може нічого змінити, не роблячи насильства над художньою правдою. Отже, життєвий матеріал, який лежить в основі твору, веде за собою, і митець часом приходиться зовсім не до того висновку, до якого він прагнув [27, с.138, 140].

Читаючи міркування цього науковця, можна дійти висновку, що художній образ є індивідуалізованим узагальненням, що розкриває у конкретно-почуттєвій формі найбільш суттєве для низки явищ; це єдність думки й почуття, раціонального й емоційного; об'єктивного й суб'єктивного, у ньому відбиваються істотні сторони дійсності, укладений великий життєвий зміст. В образ входить не тільки матеріал дійсності, перероблений творчою фантазією художника, а все багатство особистості творця та його відношення до зображеного [30, с.142–145].

Образ є необхідною умовою й засобом діяльності образного мислення. У психологічному словнику [132] зазначене, що образом є суб'єктивна картина світу або його фрагментів, що включає самого суб'єкта, інших людей, просторове оточення й часову послідовність подій. Поряд з розширювальним тлумаченням, що є синонімічним поняттям «відбиття» і «психіка», існує пізнавальна традиція, що пов'язує з образом переважно перцептивні форми знання. Образ припускає інтеріоризацію схем дії з предметами (Дж. Бруннер, А. Запорожець, Ж. Піаже). У роботах О. Леонтьєва [105] була висунута гіпотеза щодо образу як багатомірного психологічного утворення. До числа п'яти його «квазі-вимірів» віднесені координати простору-часу й «квазі-вимір» смислового значення. Усі ці координати можуть бути представленими за допомогою відповідних засобів математичної обробки у вигляді різноманітних геометричних моделей – суб'єктивних семантичних просторів [132].

Психологічні передумови можна вважати провідними й у філософських концепціях образу. Так, у Філософській енциклопедії знаходимо ствердження, що образ – одне з основних понять теорії пізнання, яке характеризує результат відбивної (пізнавальної) діяльності суб'єкта [170, с.111]. На почуттєвому щаблі пізнання образами є відчуття, сприйняття й уявлення, на рівні мислення – поняття, судження й умовиводи. Образ є об'єктивним за своїм джерелом – відбиваним об'єктом й суб'єктивним за способом (формою) свого існування. Матеріальною (умовно-матеріальною, у

тому числі) формою його втілення виступають практичні дії, мова, різні знакові моделі, нарешті *специфічні художньо-текстові модальності*.

За К. Горановим, художній образ – це особливий аспект життя, природі якого властиве багатство життєвої цілісності і який з *труднощами піддається теоретичному аналізу* [53, с.18]. Це особливий знак, сигнал, носій соціально необхідної інформації, але як лише опосередкований посібник між ідеальним образом у свідомості (автора або реципієнта) та певних суттєвих сторін буття, завжди залишається вельми умовною конструкцією. Водночас, художній образ – це тривалий і складний соціальний процес пізнання, емоційного співпереживання, переосмислення, активного втручання в життя, творення нової ідеальної структури; це процес створення нових оригінальних практично-духовних цінностей – творів мистецтва, які, одного разу одержавши реалізацію в матеріалі й мові даного мистецтва, вступають у тривалу взаємодію з системою людських цінностей і можуть діставатися нових значень, що не збігаються цілком зі значеннями, властивими твору в момент створення його митцем [53, с.25,26].

У цілому, філософський підхід ще більш поглиблює та втаємничує проблему образу, зв'язуючи її з проблемою свідомості й підсвідомості. Оскільки діяльність людської свідомості передбачає знакове вираження, втілення, то закономірним стає інтенсивний розвиток семіотичного підходу до явища образу.

Виходячи з того, що одним з перших значень слова «образ» було наслідування, у роботі Р. Барта «Риторика образу» ставиться питання про те, чи здатне аналогове відтворення («копіювання») предметів приводити до виникнення повноцінних знакових систем (а не агломерату символів)? Яким образом воно поєднується з зображенням? Автор відзначає, що аналогове відображення сприймається як втілення вбогості смислу: одні семіотики вважаються, що, в порівнянні з мовою, зображення являє собою рудиментарну систему, а інші – що саме поняття «значення» нездатне вичерпати невимовлене багатство образу [16, с. 297].

Р. Барт розглядає образи (іконічні знаки) з погляду тих повідомлень, які, можливо, у ньому втримуються, на прикладі рекламних зображень. Тому що означувані повідомлення-реклами *apriorно* самі є суттю властивості рекламованого продукту, вони повинні бути донесені до споживача з усією можливою визначеністю. Вони зроблені так, щоб їх неможливо було не прочитати. Усі ці повідомлення мають мовну субстанцію й даються нам безпосередньо; вони дискретні; припускають наявність емоційно-ціннісних уявлень; відсилають до глобальних означуваних; вимагають певних культурних знань для правильності сприйняття. Але в той же час, нічого не знаючи про знаки, ми, проте, продовжуємо «читати» образ. Це пов'язане з особливістю прояву в характері тих знань, які необхідні для читання іконічного знаку (повідомлення): щоб «прочитати» його, нам не потрібно ніяких пізнань крім тих, що потрібні для безпосередньої перцепції образу [16, с. 297–301].

Узагальненим і синтезуючим можна вважати культурологічний підхід, оскільки, по своїх методологічних функціях, він пов'язаний з виявленням і характеристикою універсальних понять. У культурологічному словнику [104] образом називають явище, що виникає як результат відбитку одного об'єкта в іншому, що виступає у якості сприймаючої формації – духовної або фізичної; образ є перетворення первинного буття у вторинне, вкладене в почуттєво доступну форму [104, с. 322] І. Данілкина й І. Ромаха називають образом цілісну структуру, наділену як явним (доступним для свідомості), так і прихованим (при станах зміненої свідомості, у сновидіннях, галюцинаціях) смислом. За їх думкою, образ виступає цілісністю, що формується з почуттєво сприйманої «оболонки», зображальної сторони, і смислу, що включає ідейний та емоційний аспекти. Кожний з компонентів відіграє важливу роль, і у своїй взаємодії вони задають смисловий зміст образу [58].

Культурологічний підхід тісно граничить із літературознавчим, можна сказати, виростає з нього. У літературних енциклопедичних виданнях художній образ розглядається як загальна категорія художньої творчості,

специфічні для неї спосіб і форма освоєння життя, «мова» мистецтва й разом з тим – його «висловлення» [104, с. 363]. Це система конкретно-почуттєвих засобів, що втілює собою художньо освоєну характерність реальної дійсності.

Традиційними рисами літературознавчої теорії є, по-перше, розгляд образу як єдності змісту й форми – змістовної форми, по-друге – виділення архетипів (прототипів), по-третє – обговорення особливої умовності образу та уявлення, у силу чого вони містять у собі й алегоричні, й символічні значення. Щодо єдності змісту й форми, у Літературній енциклопедії [193] зазначене, що образ у літературі – це така форма відбиття дійсності (ідея), яка, по-перше, відбиває суспільні відносини через показ людини в її зв'язку з суспільством і природою; по-друге, відновлює ці відносини узагальнено, типізуючи, що приводить до художнього вимислу; по-третє, дає це узагальнене відбиття суспільних відносин у почуттєвих обрисах, індивідуалізовано; по-четверте, виконує функцію «інженерії душ».

З категорією образу тісно поєднується уявлення про архетип, зокрема у працях С. Аверінцева, який вважає архетипи (прототипи), особливо ті, що широко використовувалися в прадавній міфологічній літературі, первинними схемами образів, відтвореними несвідомо й апіорно формуючими активність уяви. Автор відзначає, що архетипи не є самими образами, але надають передумови, можливість їх існування [1, с. 68].

У зв'язку з особливою умовністю образу в літературознавстві розглядаються алегорія й символічні значення. Так, С. Аверінцев визначає алегорію як певну систему, єдність образів і визначений вид образного мислення, відзначаючи, що це умовна форма висловлення, при якій наочний образ означає щось «інше», ніж він є сам. Алегорія, як і архетипи, характерна для архаїчного словесного мистецтва, як вираження до-філософської «мудрості» у її поетичному й життєвому варіантах. Також, С. Аверінцев, у своїй роботі «Софія-Логос. Словник» визначає, що всякий образ, хоча б у деякій мері, є символом; у свою чергу, «символ є образ, взятий в аспекті своєї



знаковості, ...він є знак, наділений усієї органічністю міфу й невичерпною багатозначністю образу» [2, с. 386]. Їх відмінність полягає в тому, що образ припускає предметну тотожність самому собі, а символ – розширює границі образу присутністю певного смислу, «інтимно злитого з образом, але йому не тотожного» [2, с. 386]. Але їх спільна риса зумовлена тим, що обидва вони розгортаються у часі, як в історичному, так і в текстовому композиційному, також в психологічному та смисловому, відтак існують у русі, що репрезентує спосіб й характер відношення, є модальними.

Таким чином, категорія образно-смислової або художньо-семантичної модальності й модальний підхід до інтерпретації мистецьких феноменів – тексту, мови, форми, звукового простору, є особливо актуальною у вирішенні музикознавчих проблем. Стосовно явища тембру та тембрологічного напряму музикознавчого дослідження поняття модальності є продуктивним з кількох позицій.

Перше. Поняття модальність суттєво «розширило» власні межі, зайнявши домінуючу позицію в семантичному плані твору й поглибивши значення особистісного авторського підходу до творчості.

Друге. Модальність варто вважати актуальною категорією музичної текстології, адже з позиції аналізу музичних засобів як модальних можливе поглиблення текстологічного підходу в музикознавстві, зокрема виявлення відносин музичного висловлення до смислу та прийому.

Третє. Категорія модальності робить теорію образного уособлення автора в художньому творі більш доказовою та верифікованою, дозволяє поглиблювати зміст понять інтонації, форми, смислу, у їх співвіднесенні з поняттям «авторської модальності».

Четверте. У створюваний автором (композитором, виконавцем) образ входить багатство його особистості й відношення до створеного, до предмету осмислення – смислових предметів. Домінуючі вузлові моменти авторської концепції можна вважати опорними семантичними модальностями.

## 1.2. Темброві аспекти формування та розвитку циклічної симфонії в європейській музиці

Тембрологічний підхід до симфонічної творчості та циклічної симфонії як її найважливішого осередку має свої витoki в основоположних дослідженнях симфонічної музики та методу симфонізму, форм 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) котрі дозволяють засвідчувати 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.

Інтенаційно-семантичний тембровий аналіз, розпочатий дослідженням В. Конен «Театр і симфонія» [93], 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.

Узагальнюючи семантичні характеристики, розвинені в даних працях, відзначимо зв'язки тембрів мідних духових інструментів, насамперед труб, з героїчними піднесеними оперними образами, тобто їх певну сюжетно-

подієву сценічну 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.

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.

З дослідження В. Конен [93] дізнаємося, що характерний мелодійний зміст сонатно-симфонічних тем складався протягом двохсотлітнього періоду, що передував кристалізації класичної симфонії, і що цей процес здійснювався в нерозривному зв'язку з конкретними сценічними образами

музичної драми. У главі п'ятій – «Театр і формотворні принципи симфонії» – автор аналізує текстові джерела симфонічного тематизму, форм класичного сонатного алегро та симфонічного циклу й знаходить їх у принципах побудови оперно-театральної вистави та театральної драматургії XVII століття. Саме цією близькістю естетичних та композиційних принципів, настанов, чинників театру та симфонії В. Конен пояснює ту провідну роль, яку прийняла на себе віденська класична симфонія в музичній культурі Просвітництва. Виникають численні образні та інтонаційні (музично-мотивні) паралелі між оперою та симфонічними творами, коли «...темброва образність ліричної арії зв'язувалася зі звучанням струнних інструментів», а в «героїчній арії панував... антипод – блискучі тембри духових, головним чином труб. Крім інструментальних ригурнелів, побудованих на темах арій, в операх нерідко склалися самостійні оркестрові епізоди, що супроводжували пишні врочисті або батальні сцени. Ці інструментальні епізоди не мали звукозображального характеру, а ґрунтувалися на узагальнених мотивах оперної героїчної арії» [93, с. 175]. Навіть в творчості Л. Бетховена музикознавець знаходить зв'язки з інтонаційним комплексом оперного «героїчного монологу», зокрема у фіналі П'ятої симфонії, що відіграє в циклі роль героїчного апофеозу, відзначеного потужним звучанням оркестру з перевагою тембрів духових інструментів, особливо мідних. Взагалі інтонації фанфари, акордова мелодика, акцентований ритм маршової ходи, піднесений енергійний тип звучання апелюють до тембрів духових інструментів, у більшості бетховенських героїчних тем. Не менш важливим є, на погляд В. Конен, у формуванні сонатно-симфонічної драматургії героїко-трагічний образ, що у музичному плані, не виходячи за межі мовних можливостей «чистої» абсолютної музики, реалізовував провідну ідею класицистської трагедії [93, с. 187].

З опер-серія перекочує до симфонічної мови ритмообраз траурного маршу, що перегукується також з масовими жанрами епохи Великої Французької революції й бетховенськими темами. Тембри духових входять

неодмінною складовою до усупільнених кульмінаційних образів як оперного, так і симфонічного твору, їм надається особлива динамічна місія, як звучна, так і смислова. Хоральні теми та тематизм масової ходи також передбачають залучення тембрів духових інструментів, сприяючи включенню до симфонічної сфери комплексу ораторіальних інтонацій.

Підкреслимо, що симфонічна творчість займає центральне місце не лише в композиторській творчості, а у всій системі жанрів академічного музичного мистецтва, виступаючи показником професійної оснащеності та зрілості. Саме симфонія міцно пов'язана з загальними ідеологічними процесами в культурі, визнається *великим жанром* або *жанром великої теми*. Навіть коли симфонія стає камерною, вона не втрачає свого зв'язку з великими громадськими ідеями. Не випадково симфонія відразу отримала визначення «музики для всіх», на відміну від квартету (камерного жанру), який визначався як «музика для себе». Симфонія ніколи не пишеться «для себе», вона пишеться для багатьох, це 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. Особливими шляхами циклічна симфонія знаходить власну долю і в українській композиторській творчості ХХ століття, доводячи значення спільних настанов колективної національної свідомості в еволюції великих жанрових форм; через неї висловлюються особливі композиційні ініціативи українських митців, що ведуть до відкриття нових естетико-стильових ресурсів тембрової драматургії циклічної симфонії, також до її помітних структурних змін.

В еволюції української симфонії ХХ – початку ХХІ століть можна виявити сім етапів розвитку (див.: [54; 72; 78]. Виходячи з традиційної періодизації, *перший етап* – це 20-ті роки ХХ століття. У цей період українське концертне життя і українська музична школа в різних професійних прямуюваннях тільки починають формуватися, створення української симфонії пов'язане зі складним завданням визначення нової

системи художніх образів й відповідних до них засобів музичної виразності. Перші кроки в галузі симфонізму на той час – композиції, створені на основі народної (селянської) пісні, а також оркестровки творів українських композиторів дожовтневого періоду. Так, Р. Глієр оркеструє твори М. Лисенко, М. Веріковського (сюїта «Веснянки» якого визнана кращим твором цього часу), М. Аркаса, П. Нищинського. До цього часу відносяться також циклічні твори В. Фемеліди і Ю. Мейтуса; Б. Лятошинський створює «Увертюру на чотири українські теми». Найбільш успішним твором у жанрі непрограмної симфонії цього періоду в музикознавстві вважається Друга симфонія Л. Ревуцького, що відкриває історію пісенного симфонізму, яка будується на справжніх пісенних мелодіях крім першої частини, у якій Ревуцький вводить власну мелодію, що виявляє подібність з темою веснянок) [54; 78].

Характеризуючи даний період у цілому, можна говорити про тяжіння композиторів до епосу, до об'єктивного музичного матеріалу, до цитування й стилізації. Але не менш важливим фактором формування симфонічного жанру стає розвиток ліричного начала й освоєння принципів контрастної драматургії.

*Другий період* – 30-ті роки – прийнято зв'язувати з розвитком музичного театру й кіномузики. Що стосується симфонічної творчості, то тут головною постаттю виступає С. Людкевич з його вокально-симфонічними циклами. Вони розбудовують тип романтичного симфонізму, поєднуючи принципи, що йдуть від П. Чайковського, з деякими прийомами гармонічної мови Р. Вагнера, а також з драматичними прийомами Ф. Листа. «Творчий портфель» Людкевича нараховує 16 програмних симфонічних творів, поем, увертюр і сюїт, 7 вокально-симфонічних творів, з яких кращі – «Заповіт» і «Кавказ». Що ж стосується Б. Лятошинського, те він в 30-ті роки пише Другу симфонію, яку можна віднести до експресіоністської лінії його творчості, крім того, вона цілком належить до лірико-драматичного естетичного різновиду жанру. На жаль, Друга симфонія була жорстко розкритикована вже

на репетиції й, подібно Четвертій симфонії Шостаковича, надовго зникла в архівах. Друга симфонія Лятошинського демонструє трагедійні установки, індивідуально-авторські пошуки нової музичної виразності [146].

*Третій період* – це воєнні 1941 – 1945-ті роки. У цей час мистецтво було стиснене до меж однієї головної теми – теми війни, визвольної боротьби. Музичне мистецтво прагнуло до більш тісного контакту з популярними жанрами, зокрема масовою піснею, для того, щоб знайти демократичну мову, на якій легше було б спілкуватися з широкими масами. Тому симфонічна музика в цей час невід'ємна від розвитку жанру кантати, тобто виявляє зближення з хоровими жанрами, і саме ця близькість дозволяє симфонії опиратися на українську пісню. У ці роки остаточно формується жанр симфонії-кантати, який пізніше стане показовим для українських композиторів. Кращі твори подібного типу – це «Дума про матір Україну» М. Веріковського на вірші М. Рильського, «Клятва» Ю. Мейтуса на вірші М. Бажана, «Україна моя» А. Штогаренко на тексти А. Малишко й М. Рильського.

Музика воєнних років Б. Лятошинського пов'язана винятково з народним мелосом. Серед усього, створеного композитором за цей період, можна назвати українські народні пісні в обробці як для змішаного хору *a capella*, так і для голосу і фортепіано, «Український квінтет» для фортепіано, двох скрипок, альту й віолончелі, Четвертий струнний квартет, який написаний як сюїта на народні наспіви. Після «Українського квінтету» протягом чотирьох років Лятошинський не писав нічого нового – це був час кризи, виходом з якого став 1949 рік, коли композитор створив хори на слова О. Пушкіна, а потім на слова Т. Шевченка. Можна припустити, що він знайшов форму (це поетичні елегійні картини й натхненні ліричні сповіді), у якій можна було розбудовувати патріотичну тему без шкоди для свого стильового «Я», тому що для Лятошинського завжди залишався болісним розрив з тим, що він прагнув висловити, й тим, що йому доводилося говорити й робити. Усе своє творче життя він був змушений займати

конформістську позицію, що виявилось причиною його творчих пауз, а також надмірної зайнятості педагогічною й суспільною роботою [94].

*Четвертий період* – це кінець 40-х – 50-ті роки. Даний етап у розвитку українського симфонізму можна охарактеризувати як перехідний, переломний. Головною постаттю цього періоду знову є творча особистість Б. Лятошинського; саме в ці роки він, нарешті, починає збирати навколо себе кращі композиторські українські сили, а його справжнім досягненням стає Третя симфонія, написана в 1951 році. Дана симфонія викликала довгу низку дискусій і критичних нападів у пресі; у музикознавчих колах вона одержала номінацію «Мучениці нашого часу». Із самого початку даний твір замислювався автором з епіграфом «Мир переможе війну», чим виправдовувалася загальна концепція симфонії. Композитору доводилося багаторазово переробляти фінальну частину через потребу в оптимістичному вирішенні-завершенні симфонії, в її масовості та офіційній ораторіальності, що, фактично, віддалило фінал від трагедійної розв'язки. У цій симфонії Лятошинський звертається до проблеми протидії миру та війни, але не до теми перемоги радянської влади; однак, незважаючи на задум автора, симфонія все-таки була переорієнтована саме в ідеологічне русло [94].

*П'ятий період* охоплює кінець 50-х – 60-ті роки ХХ століття. В українській симфонічній музиці починається активний творчий шлях Л. Дичко, Л. Грабовського, В. Бібіка, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, І. Карабиця. Таким чином, на арену української музики виходить ціла плеяда високоталановитих людей, кожний з яких є яркою авторською індивідуальністю й повністю володіє професійною композиторською мовою та сучасними музичними технологіями. Саме в 60-ті рр. українська музика, нарешті, піднімається до європейського рівня. Для багатьох з композиторів, насамперед для Сильвестрова й Грабовського, це був період захоплення авангардними відкриттями, освоєння серійно-пуантилістичної техніки, від якої Сильвестров пізніше відійшов [72; 77].



60-ті роки ХХ століття збіглися з заключним етапом творчості Б. Лятошинського. Даний період називається «слов'янським», оскільки зумовлений тенденціями неофольклоризму; поєднуючи їх зі своїми експресіоністськими настроями, Лятошинський долає національні обмеження українського симфонізму. Він спирається на мелос, створений декількома слов'янськими народами, значно розширює фольклорну основу. Одночасно композитор шукає нові можливості посилення, загострення музичної мови симфонії, розширює спектр гармонійних фактурних сфер, вводить дисонантні комплекси, створює особливу інтонаційну конфліктність, яка вже не має такого трагедійного значення, але поглиблює внутрішні музичні антитези, внутрішні протиріччя музичної мови як засіб його саморозвитку.

Б. Лятошинський «іде вглиб» музичної мови, тим самим звільняючи себе від необхідності програмних тлумачень власної музики. Прикладом можуть служити Четверта й П'ята симфонії – дуже складні та неоднозначні за музичною мовою твори, у яких автор гранично розширює границі ладо гармонічної мови. В жанрово-естетичному відношенні вони виявляються й епічними, і ліричними, і драматичними, і трагедійними. До цього періоду творчості композитора також відносяться «Слов'янський концерт», «Слов'янська увертюра», «Слов'янська сюїта» (П'ята симфонія також має назву «Слов'янської»); симфонічні поеми «Гражина» і «На берегах Вісли» – як розвиток польської теми, деякі фортепіанні твори [94].

Що стосується *шостого* та *сьомого етапів* розвитку української симфонії, то тут можна говорити про другу половину 70-х – 80-х роках як той етап, коли українська симфонія стає, за визначенням О. Зинькевич, «багатожанровим жанром» (що, властиво, і пророкував Лятошинський жанрово-естетичною багатозначністю своїх опусів). У даний період виявляються широко представлені інонаціональні контакти з російською школою, з симфонізмом Закавказзя, західноєвропейською культурою, за рахунок яких з'являється безліч внутрішніх різновидів симфонії.

Шляхи розвитку української симфонії в 1970-ті – 2000 рр. теоретично узагальнені О. Зинькевич, яка уважно вивчає симфонічну творчість Євгенія Станковича, пропонує типологію української симфонії, визначає стильові тенденції й особливості українського симфонізму, у порівнянні з іншими симфонічними школами [72–74].

Так, за спостереженням О. Зинькевич, в 60 – 70-ті роки львівська і галицька композиторські школи існують у широкому просторі культури, наближають елементи бідермайєру до постмодернізму, прагнучи до твердження сенсу життя в повсякденності, а замість великих цінностей культури проголошуючи маленькі цінності індивідуального існування. У даний період *гучні* пошуки сенсу життя оголошуються неспроможними. Дані тенденції – тенденції зниження стильової висоти, спрощення, «утишення» (стихання) музичного звучання – яскравіше всього проявляються у творчості В. Сильвестрова [75; 78].

В 70-ті – 80-ті роки провідними постатями української музичної культури стають Л. Дичко, В. Сильвестров, М. Скорик, Є. Станкович, В. Губаренко [64; 73]. Цей період можна вважати кульмінаційним не тільки в симфонічній музиці, але й в історії української музичної культури ХХ століття. Даний етап репрезентує плеяда композиторів *після* Лятошинського (серед них багато його учнів), які є видатними творчими індивідуальностями, створюють індивідуальні стильові напрямки, виховують вже власних учнів.

В. Сильвестров, який із самого початку свого творчого шляху намагається відійти від стереотипів, не підкоряється будь-яким жанровим канонам. У ранній період своєї творчості він захоплюється, в основному, фортепіанною і камерно-інструментальною музикою, а також серійним письмом. В 70-ті роки він вертається до класико-романтичного русла, поєднуючи прийоми класичної музичної мови з дуже детальним ритмо-інтонаційним динамічним фразуванням, тобто, з мікроінтонаційністю з одного боку, з мелодійністю та інтонаційною відкритістю форми – з іншої. Прикладом такої текучої медитативної форми є створена ним в 80-ті кантата

«Ода солов'ю», яка являє собою послідовність певних сонорних прийомів. Широку популярність серед слухачів отримав цикл з 24 пісень «Тихі пісні» для баритона і фортепіано, а також два кuartети.

На початку 80-х років Сильвестров пише цілу серію постлюдій для сопрано з інструментальним супроводом і для скрипки соло, тим самим уводячи цей жанр в українську музику. З цього моменту починається апробація «слабкого» або «неактуального» стилю в його творчості. До постлюдій можна віднести й П'яту симфонію, яка самим композитором позначена як «постсимфонія», оскільки в ній немає циклічності та традиційної сонатної форми, а є лише «повільний і довгий плин тихої музики» (за тривалістю симфонія звучить близько 50 хвилин). Можна сказати, що симфонія Сильвестрова починається там, де закінчується традиційне розуміння симфонізму, є справжнім стильовим відкриттям, водночас своєрідним прощанням-міркуванням. Постсимфонія – це також післязвуччя. В останні роки композитор пише музику на православні тексти, у цілому продовжуючи дотримуватися своєї ідеї тихої музики.

Найбільш яскравим симфоністом даного періоду є Євгеній Станкович, який створює і епічні симфонічні твори (симфонія-ораторія «Я стверджуюсь»), і камерну форму симфонії (закладаючи в них схвильований, пафосний, емоційний виклад музичної думки, яким відрізняються також концерти для скрипки з оркестром і для альту з оркестром). О. Зинькевич відзначає зв'язок симфонізму Є. Станковича з творчістю Д. Шостаковича і Г. Малера (наявність філософського роздуму та підвищеної емоційності), вказує на неофольклорний напрямок і інтерес до національної традиції як на наступність стосовно Лятошинського [74]. Є. Станкович пише музику і для музичного театру – це балети «Ольга» і «Цвіт папороті», які є синтетичним дійством, що використовує усі музично-виразові засоби. Розвиненою симфонічною стороною відрізняється і його «Кадиш-Реквієм» – твір, присвячений всім національним жертвам Другої світової війни.

В 70-ті – 80-ті роки в українській симфонічній музиці починають з'являтися твори, що пов'язані з численними творчими відгуками на симфонії Б. Лятошинського і Д. Шостаковича, виявляють подібність до симфонічного методу цих двох композиторів. Серед них Третя симфонія Ю. Іщенка, Перша симфонія Є. Станковича, Четверта симфонія Б. Буевського, з музикою якого вийшло близько 20 кінофільмів. Один з головних жанрів у творчості Буевського – це саме симфонія, оскільки цей жанр дозволяє поєднувати класичні традиції, типізовані прийоми музичної виразності з епатажем і театральними ефектами, створювати яскраву часову драматургію. Однією з особливостей симфонізму Буевського є карнавалізація, уведення елементів сатири, гротеску, пародії, що приводять до амбівалентності образів. У композиційному відношенні його симфонічні твори пов'язані з засобами монтажу, кадровості, створенням відкритої форми. Особливо щодо цього виділяється Четверта симфонія Буевського, яку Зинькевич називає космогонічною, у той час як Друга й Шоста симфонії визначаються нею як урбаністичні [72].

70-ті – 80-ті роки змінюють «генетичну формулу» українського симфонізму; він набуває експресивної відкритості і прискореного темпу розвитку. У симфонічній музиці цього періоду виникають тенденції перебудови структури циклу, посилення медитативного початку, різні синтези (жанрові, стильові), монтажна й стерео-драматургія (пошук нових фонічних звучань оркестру), яскравим втіленням чого є Сьома симфонія В. Бібіка, а також Четверта і П'ята симфонії В. Сильвестрова. Говорячи про вплив Лятошинського та Шостаковича, Зинькевич приходить до дуже цікавого висновку, указуючи на два рівні цього впливу, залежно від дарування композитора. Перший рівень – це *наслідування* (як, наприклад, Третя симфонія Г. Майбороди й Четверта симфонія К. Домінчена), тобто найпростіші риси подібності, які прослідковуються в тематичному та композиційному планах. Другий рівень – *асиміляція*, тобто глибоке засвоєння

й підпорядкування власним завданням залучених ідей, духовне споріднення ідейних позицій, що виявляється на рівні музичної мови.

За даний період українськими композиторами було написано понад 150-ти симфоній. Як твори, що підтверджують жанровий канон, пишуться симфонії В. Кирейка, Д. Клебанова, Г. Таранова, А. Штогаренка, Г. Майбороди. Пишуться симфонії, що порушують стереотипи – до них можна віднести твори В. Бібіка, Б. Буевського, В. Зубицького, В. Сильвестрова, Є. Станковича. З середини 80-х років, як відзначає О. Зинькевич, виникають такі самостійні семантичні різновиди симфонії як симфонія-*епопея* – серед них Перша симфонія І. Карабиця, Третя симфонія Є. Станковича «Я стверджуюсь» (із залученням хору); симфонія-*памфлет* – Четверта симфонія Б. Буевського; симфонія-*медитація* – «Largo» Є. Станковича, Четверта симфонія В. Сильвестрова; симфонія-*бурлеск* – Третя симфонія Колодуба. Дуже яскраво проявляється тип *ліричної симфонії* – це Четверта й Сьома симфонії Бібіка, П'ята симфонія Сильвестрова. Але «золота доба» української симфонії не була довгою, до кінця 80-х років симфонічний розлив почав спадати, а в 90-ті роки циклічний симфонічний жанр відходить на другий і далші плани творчих інтересів.

У цілому, узагальнюючи розвиток симфонізму в ці роки, можна говорити про виникнення нової симфонічної ситуації, коли перед композиторською молоддю і зрілими авторами відкривається цілий масив сучасної музики – І. Стравінського, А. Онеггера, О. Месіана, П. Хіндемита.

*Сьомий період* у розвитку української симфонічної музики пов'язаний зі зменшенням кількості симфонічних творів. Останнім «лицарем» опери й класичної симфонії став композитор Віталій Губаренко, разом з відходом якого доля симфонічного жанру стає дуже спірною.

В. Губаренко – це єдиний послідовний прихильник оперно-симфонічної традиції, який розкрив усі традиційні жанрові параметри опери – та усі оперно-вмотивовані виразові ресурси симфонії. Композитор створив оперу-симфонію, оперу-балет, оперу-ораторію, монооперу, звертався до

епічної, драматичної, ліричної, камерної форм опери. Ранні його твори були написані в симфонічному жанрі, але вже наприкінці 60-х років він пише «Загибель ескадри» – оперу, що відразу стала репертуарною й прославила ім'я композитора. Пізніше Губаренко створює балет «Кам'яний володар», на основі якого пише дві сюїти для симфонічного оркестру. Після написання опери «Мамаї» (на рубежі 60-х – 70-х років) Губаренко звертається до моноопери (монодрами) і пише «Листи кохання». Це абсолютно новаторський твір, ретельно зроблений з боку композиційного розвитку та інтонаційної драматургії. Основна тема опери – тема любові-розставання, любові-прощання – розбудовується в 80-ті рр. у ліричній драмі «Перша заповідь»; у певному відношенні симфонія-балет «Ассоль» також присвячена темі любові.

Хореографічні сцени «Запорожці», лірико-комедійна опера «Сват по неволі», а також балет «Травнева ніч» написані на замовлення Одеського театру опери та балету. Вже на київському ґрунті здійснюється постановка опери-балету «Вий», створюється опера-ораторія «Згадайте браття мої», пишуться моноопера «Самотність» і ліричні сцени «Монологи Джульєтти», симфонія-балет «Liebestod» («Смерть любові»), а також арія для кларнета в супроводі струнного оркестру та Adagio для гобоя.

У жанрі симфонічної музики В. Губаренко першим в українській музиці пише симфонієтту, камерну симфонію та симфонію-балет. Творчості В. Губаренка присвячена монографія І. Драч [64], яка справедливо зауважує, що на початковому етапі на композитора великий вплив чинить творчість Шостаковича і Прокоф'єва, а в цілому композитор розбудовує традиції філософського симфонізму, спорідненого Г. Малеру.

Для творів В. Губаренка характерні психологічна заостреність, підвищений емоційний тонус, прагнення створювати яскравий образ автора, підкоряти жанровий задум власній стильовій індивідуальності.

Що стосується *сучасного періоду історії української академічної музики*, то домінуючими творами стають хоріві, спостерігається відродження

хорової традиції в її канонічному різновиді, підтвердженням чого є той факт, що багато композиторів звертаються до службових духовних жанрів. З іншого боку, у даний момент активізується камерна творчість, а тенденція камернізації переважає і у вокальній, і в інструментальній музиці. Це пов'язане з тим, що нові стильові відкриття, як правило, робляться в галузі малих жанрів і тільки потім доводять до рівня «великого». Тому у творчості композиторів, які схиляються до реконструкції, створення нового типу програмності в музиці, домінують саме такі тенденції. Відбувається створення авторських жанрових форм, у зв'язку із чим композитори придумують свої власні жанрові найменування. Сьогодні можна говорити про появу *предикативних жанрів* (виходячи зі значення поняття «предикація» як «висловлення»), коли жанрова зовнішня форма організації музики будується як «пряма мова» автора, його звертання до публіки, причому успішні за все такі експерименти здійснюються в *атмосфері фестивалю*.

У цілому, внесок українських майстрів до історичної долі, напряму розвитку жанрової форми циклічної симфонії полягає у підкресленні взаємодії соціально-подієвого ідеологічного та особистісно-сміслового художнього чинників, у поглибленні значення симфонічного циклу як виразника авторських стильових настанов, семантичних уподобань.

Відтак можна стверджувати, що циклічна симфонія має власну долю на теренах української музичної культури ХХ століття, доводячи роль ідеологічних настанов в еволюції великих жанрів; її тлумачення свідчить про поступове звільнення українських композиторів від зовнішніх формальних приписань, про їх прагнення до поглибленого розуміння естетики та поетики жанру, здатного відкривати його нові стильові ресурси.

### 1.3. Темброві властивості духових інструментів в історичній еволюції жанрової форми симфонії

Період віденського класицизму є знаменним часом для становлення семантичних функцій тембрів духових інструментів як системного явища та у зв'язку з симфонічною творчістю. Як свідчить історична музикознавча література, що містить аналітичні нариси творів віденських класиків, прийоми використання духових тембрів у симфонічній творчості, так само як і способи їх образного трактування, були широко розроблені Й. Гайдном та В. Моцартом, які були достатньо винахідливі щодо технологічних різновидів викладу оркестрового тематизму. Так, оркестрово-тембровий склад Лондонських симфоній Й. Гайдна передбачає включення флейт, гобоїв, кларнетів, фаготів, валторн, труб, достатню індивідуалізацію партій в межах розвиненого гомофонно-гармонічного письма.

Вже в творах Й. Гайдна можна відзначити 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-кolorит», нова змішана (різномірда) групова темброва фарба. У симфонії № 103 пропонуються різні способи створення темброво-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 [106]) 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 темброво-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 темброво-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. Це стосується й розуміння драматургічних властивостей симфонічного циклу.

Перш за все, у симфонічних творах віденських класиків кристалізується тематична основа циклічної композиції, виявляється структура самої теми, що набуває типових рис, типізуються й відмінності – контрасти – між способами формування й викладу тем, зокрема, це й темброві типові ознаки. Як відомо з досліджень Т. Ліванової та деяких інших музикознавців [106; 22; 60; 171], тема симфонії зазвичай поєднувала у собі достатньо відомі жанрово-стилістичні звороти та індивідуально-характерні інтонації, тобто була узагальненою та авторськи-визначеною водночас, як, наприклад, теми головних партій перших та заключних частин симфоній Гайдна, що мали пісенну мелодійну основу й, водночас, виявляли специфічні риси інструментального мислення композитора. Цілісність і єдність симфонічної теми визначаються її гармонійною й ритмічною структурою, що винаходилися автором; особливо роль відіграло членування на фрази й мотиви, періодичність й повторність, що разом з варіативністю надають імпульси розвитку. До засобів створення визначеного образу, характеру викладу, як і до варіативності, залучається оркестровий виклад теми, тобто *темброва якість звучання*. Найбільш повний оркестровий склад в симфоніях Гайдна передбачає струнні, флейти, гобої, кларнети, фаготи, валторни, труби й литаври, а в «Військовій» симфонії це ще трикутник, тарілки, великий барабан. При цьому партії досить індивідуалізовані в межах розвиненого гомофонно-гармонійного письма, перший виклад теми ясний і чітко регламентований у фактурно-тембровому показі, що сприяє різноманіттю

темброколериту: перша тема симфонії № 103 виконується струнними, друга – струнними й гобоями; перша тема «Військової» симфонії викладається спочатку дерев'яними, друга доручається струнним. У розробці звичайно беруть участь усі інструменти, і саме розвиток тематичного матеріалу максимально активізує весь оркестр, виділяючи то окремі групи, то окремі інструменти, тобто створюючи гру тембровими фарбами, за рахунок якої вибудовується звучна симфонічна концепція. Справжній майстер tutti, Гайдн відкриває ефекти різкої зміни звучності збільшуючи або зменшуючи оркестрову вертикаль, тобто зливаючи або відділяючи групові та індивідуальні тембри.

Різноманітні темброві ефекти з використанням духових тембрів сприяли своєрідній «сюжетності» симфоній Гайдна і використовувалися у різних частинах циклу. Як справедливо підкреслює Т. Ліванова [106], особливу популярність у симфоніях Гайдна придбали повільні частини, у яких композитор приготував для слухачів особливий сюрприз, «авторський жарт». Так, головний ефект «Військової» симфонії (№ 100) композитор вбачав у тому, що спокійне і ясне за характером й викладом *Allegretto*, з темою, що містить вокальні інтонації романсового походження, перед кодою має раптове «вторгнення» «войовничого заклику в мирний контекст» – «військовий» епізод: спокійний виклад раптом переривається сигналом труби, тремоло литавр і голосним tutti (з трикутником, тарілками й великим барабаном). Саме цьому епізоду симфонія завдячує своєю загальною назвою «Військова». В *Andante* симфонії № 94 на самому початку виникає важливий «сюрприз», що забезпечує назву усього твору: легка рухлива мелодія вступає *piano*, потім іде *pianissimo*, по гармонійних звуках, коли заключний тонічний акорд раптом, без будь-якого попередження, гримить *fortissimo tutti* у всьому оркестрі з ударом литавр. Це приголомшуючий і різкий жарт у народному гуморі, з певною селянською брутальністю. Усі ці «вторгнення» мовби ззовні (подібно до вступу із тремоло литавр в *Allegro* симфонії № 103) в драматургічному тембровому сенсі не обмежені чисто жартівним наміром:

вони засвідчують реєстрові контрасти, перепади темброкolorиту як зіставлення різних сфер буття, з яких духовий сонор символізує більш конкретно-матеріальний, «чутний» та об'єктивний світ. З іншого боку, тембри дерев'яних духових сприяють створенню елегантного колориту, особливо коли йдуть у паралельних до звучання струнних шарах фактури, зливаються або перегукуються зі «струнними голосами». Так, Adagio з симфонії № 102 звучить як ліричний монолог з елегантним відтінком і в «оксамитовому» тембровому контаміновано-груповому викладі. Солують скрипки й флейти, труби звучать з сурдинами, мелодія розгортається на тлі мелодизованої та розшарованої оркестрової тканини. Характеру змішаного викладу, зафарблення відповідає тонально-ладовий колорит музичного тексту, що придбає вже романтичні риси: тема проводиться в F-dur і As-dur, особливий оркестровий ефект створює Des-dur у коді. Таким чином, виникає дійсно новий оркестровий образ, новий сумарний оркестровий тембр, що базується на авторських композиційних модусах, виявляє нові спроможності ладогармонічних та мелодичних модальностей, відповідно до індивідуалізованої музичної мови Гайдна.

Звичайно, різноманітні оркестрові темброві знахідки містяться й у фіналах симфоній Гайдна, часто у зв'язку з фактурними ідеями, зокрема на основі поліфонічних приймів. Інший раз завдяки цьому активізується рух усіх голосів *оркестрової тканини* – цього особливого різновиду музичного тексту. Взірцем гайднівського розуміння текстових можливостей оркестрової поліфонії служить фінал симфонії № 103, заснований на видозміненій мелодії хорватської пісні. Також у фіналі іншої лондонської симфонії Es-dur (№ 99) розробка ( від такту 140) є вільним імітаційним розвитком головної теми, що створює враження суперечки багатьох голосів, котра поступово затихає, готуючи начало репризи. Усі фактурні прийоми, до яких підключені певні темброві рішення, обумовлені драматургічними ідеями, тобто продумані та концепційно організовані, утворюють міцну композиційно-образну основу симфонічного твору. Так і у передостанній своїй симфонії

(№ 103) Гайдн створює оригінальний фінал, *Allegro con spirito*, на народну хорватську тему, у якому постає динамічне рондо, уподібнене потоку руху, що виходить з мелодії-рефрену, яка задає інтонаційний пульс усієї частини, спрямовуючи і стрункий поліфонічний задум, який охоплює весь фінал від початку до кінця. Фінал відкривається п'ятитактною фразою, утвореною протяжними двоголосними ходами валторн, характерними для музики військово-героїчного складу, на яку накладається пісенна мелодія; звідси розгортається поліфонічна гра в межах фіналу, що базується на прийомах вертикально-рухливого контрапункту, з елементами мотивної розробки та імітацій одночасно.

В кожному з частин симфонічного циклу Гайдн вкладає особливу авторську ідею; при загальній типізованості структури циклу, жоден з них не повторює інший; так, у симфонії № 103 з особливою послідовністю проведене зіставлення яскравих життєвих, жанрових, дієвих образів і мовби фатального образного чинника. У повільній частині є щось таємниче, тому тривожне, що проникає всередину розвитку, накладає свій відбиток на основні образи *Andante*. У фіналі зіставлення сигналу валторн і легкої пісенної теми по суті теж утворює контраст, що насторожує, але він розсіюється в безперервній взаємодії, взаємопроникненні контрастних чинників. Разом з використанням контрасту, кожний зрілий симфонічний цикл Гайдна відзначений дієвістю, складовими якої є різноманітні пізнавані образи, часто зумовлені переосмисленням пісенної або танцювальної стилістики, жанрових прообразів, котрі пов'язані з фольклорними витоками, але є авторські переробленими мотивними угрупованнями. В усякому разі, *використання тембрових барв є для Гайдна одним з показників авторського ставлення, відношення до образної функції звучання, своєрідним знаком, що «таврує» тему та входить до її матерії як неодмінний якісний показник.*

Подібно до того, як у творчості Гайдна відображується структурно-композиційна оркестрова історія симфонії, *моцартівські симфонії* стають антологією образного змісту, шляхом до формування «семантичного

інваріанта» симфонічного циклу як узагальненого й всебічно виявленого образу людини, існуючої у складному соціальному контексті. Тому у симфонічній творчості Моцарта, що розвивається поруч та разом з гайднівською, ширше виявлені романтичне передбачення та певні психологічні чуттєві властивості тембрових барв (в їх опорі на такий усереднений склад оркестру, як: 10–12 скрипок і альтів, 2–3 віолончелі, 2–3 контрабаса, 3 валторни, 2–3 гобоя, причому гобоїсти грали й на флейтах, 3–4 фагота, 3 тромбона, труби й литаври).

Зі спадщини В. Моцарта виділяються симфонії, створені після поїздки у Відень, котрі свідчать про великий творчий підйом й значне розширення кола образів, про досягнення справжньої самостійності мислення в пошуках внутрішніх контрастів при зростаючій єдності симфонічного циклу. Зіставляючи симфонії цього часу з іншими великими інструментальними творами Моцарта, можна помітити, як в його музиці наростають сила почуття, драматизм, хоча ані Гайдна, ані Моцарта, високо гармонічного навіть у своєму драматизмі, важко називати представником «Бури й натиску», «штюрмерами». Але драматичні контрасти, що використані В. Моцартом, мають новий, психологічно поглиблений характер, при цьому залучені й темброві рішення. Так, драматизм головної партії в симфонії «Юпітер» пов'язаний не тільки з інтонаційними, але й з тембровими контрастами: «героїчні» унісони tutti у тактах 1 – 2 і 5 – 6, «ліричні» подихи струнних у тактах 3 – 4 і 7 – 8. Будучи досить індивідуальним у своєму тематизмі (а потім і у розумінні всього симфонічного циклу), Моцарт відтворює усю музичну атмосферу XVIII століття, тонко відчуває її, формуючи різні групи музичних образів, котрі асоціюються з певними ладотональностями та тембрами, зі збереженням певних канонів епохи. Причому у цьому сенсі між вокальною та інструментальною музикою Моцарта немає суттєвих відмінностей: головним залишається характер образів. Образно-тональні асоціації в музиці Моцарта є єдиними, спільними для його вокальної та інструментальної музики; особливо активними є взаємозв'язки

між оперною та симфонічною сферами, також між симфонічними та камерно-інструментальними творами. Принцип симфонізму проникає в оперну драматургію Моцарта, хоча форма симфонії, зрозуміло, не тотожна композиції опери: також, при єдності образної системи композитора, його тематизм одержує різне «оформлення» в оперній арії й в експозиції сонатного *allegro*. Але крізь усю творчість Моцарта проходить єдина авторська музична мова, що постає як система інтонаційно-тематичних та фактурно-гармонічних модусі, також логічних прийомів, структурних позицій, узгоджених один з одним.

Сонатно-симфонічний принцип є безперечно провідним для інструментальної музики Моцарта. У той же час між симфонією й камерним ансамблем, сонатою й концертом є відмінності, що зумовлені саме інструментально-тембровим складом. Моцарт особливо тонко відчував темброво-технічні можливості різних комбінацій інструментів.

За справедливою думкою Т. Ліванової, з якою не можна не погодитися, тембри й комбінації тембрів мали для нього більш індивідуальне значення, ніж для багатьох композиторів його часу, зокрема, написавши багато сонат для клавiру й скрипки, він створював також клавiрні тріо, квартети, квінтети, приєднував до струнного ансамблю то один, те інший духовий інструмент, випробовуючи його індивідуальні темброві якості; так виникають квартет з флейтою, квартет з гобоєм, квінтет з валторною, квінтет із кларнетом. Також Моцарт створював концерти не тільки для клавiру або для скрипки, але й для флейти, гобоя, флейти й арфи, фагота, валторни, кларнета, призначив цикл дивертисментів для двох кларнетів і фагота і т. д. [106]

Що стосується побудови оригінальних симфонічних циклів, то у цьому відношенні останні симфонії Моцарта є неперевершеною вершиною і його симфонізму, і класико-романтичної жанрової форми у цілому. Не повторюючи винаходів й досягнень Гайдна, Моцарт прокладає власний шлях до *довершених симфонічних концепцій*. Поїздка Моцарта до Відня у 1773 році надала йому нові враження, нові стимули, немов оновила уявлення про

жанр; у п'яти симфоніях це виявилось з усією очевидністю, оскільки кожна з них яскраво індивідуальна – навіть за вибором тональностей (B-dur, g-moll, C-dur, A-dur, D-dur).

Відкриття семантики мінорних тональностей відбувається в симфонічній творчості Моцарта разом з індивідуалізацією тембрових якостей оркестрових інструментів, у тому числі духових, насамперед дерев'яних. Індивідуалізація образного змісту поєднується з його розширенням та набуттям ним різноманіття, що відображується, зокрема, у темпових та характерологічних ремарках. Особливо інноваційною видається симфонія g-moll, що написана для невеликого складу оркестру (крім струнних, у ньому 2 гобоя, 4 валторни, 2 фагота), однак фактурна активність кожної з партій явно зростає, окремі інструментальні «голоси» більш відчутні і енергія розвитку оркестрової тканини зростає разом з ними, сягаючи масштабу понад 200 тактів в першій частині. Велична, з рисами маршеподібності симфонія D-dur написана для оркестру з трубами (повільна частина й менуєт виділені звучанням одних струнних), A-dur-на симфонія відзначена контрастним, але рухливим й контамінованим у тембровому відношенні, тематизмом; об'єктивна в першій та жанрово позначена в повільній частинах симфонія C-dur написана для оркестру з трубами й литаврами. Таким чином, кожна з симфоній знаходить власний сумарний оркестровий тембр, що складається з рухливого діалогу струнних та духових інструментів, відповідно до загального драматургічного задуму та у єдності усіх компонентів, рівнів музичного тексту, що й забезпечує *якість симфонічного звучання, симфонічність як таку*.

Паризькі симфонії В. Моцарта відзначені особливою концертністю, що зумовлюється композиційною побудовою, складом інструментів та характером виконання. Одна з них підкреслено названа «Sinfonia concertante», що повинно вказувати на її призначення саме для концертуючих духових інструментів – це флейти або кларнети, гобой, валторна й фагот – у супроводі скрипок, альт, гобоїв і валторн. Причому Моцарт розраховував на



певних, відомих йому, виконавців-солістів, тобто розраховував на певний рівень, визначені прийоми виконання. Оригінально тлумачений фінал, *Andantino* з варіаціями, також вельми розгорнутий (310 тактів), що відкриває широкі можливості для показу технічних й образних можливостей духових інструментів. Інша паризька симфонія, *D-dur*, призначена для великого оркестру, що включає струнні, флейти, гобої, кларнети, фаготи, валторни, труби й литаври, містить драматичні ефекти, ритмічно енергійна, навіть має пафосні ораторські риси, відзначена деякою плакатністю образів – відповідно до масштабу оркестрового звучання.

З шести симфоній, створених Моцартом у віденські роки, для великого складу оркестру (струнні, гобої, фаготи, валторни, труби й литаври) написана симфонія *D-dur*, що має урочистий, святковий характер. Її перша частина, *Allegro spiritoso*, починається ефектними унісонами в крайніх регістрах, на які відповідають тихі сигнали в середніх голосах. Цей початок відразу вражає своєю силою, енергією й своїми контрастами. Інтонації потужних вигуків, пунктирні ритми, немов у швидкому марші, блискуча оркестровка повідомляють *Allegro* характер піднесеності, навіть деякої парадності. Уся симфонія задумана широко й театралізовано.

Три останні симфонії Моцарта знаменують вершину еволюції його симфонічного методу, кожна з них є взірцем симфонічної драматургічної довершеності; й кожна з них довершена по своєму. Всі три синтезують різні кола образів: драматика поєднується з лірикою й розчиняється в епічному фіналі в «Юпітері»; причому в першій частині твору до образного коловороту включаються й буфонні образи, тобто цикл стає справжньою образною симфонічною енциклопедією. Симфонія *g-moll* у власному колі образів скоріше об'єднана континуальністю поетичного настрою, зануренням до інтимних почуттів, інтровертного виміру буття з його власними смисловими відтінками. Симфонія *Es-dur* нагадує концепції симфонічного образного становлення Й. Гайдна, але за мовними музичними ознаками є суто моцартівським оркестровим живописом. Різність характеру

трьох симфоній відбивається у різності оркестрових складів та функціонального призначення окремих тембрів. Симфонія g-moll написана для відносно невеликого складу: струнні, флейта, два гобої, два фаготи, дві валторни. У симфонії C-dur до такого ж складу додано дві труби й литаври. Симфонія Es-dur розрахована на цей же склад оркестру, тільки гобої в ній замінені кларнетами. Оркестровий виклад у кожній симфонії залежить від характеру тематизму, від тематичних контрастів, від розділу форми (розробка або експозиція), від функції частини циклу. У кожному випадку Моцарт тонко диференціює оркестрове звучання, ніколи не допускаючи перевантаження оркестрового письма, але маючи схильність до щільного використання середніх голосів. На прикладі симфонії Es-dur, що визнається найбільше «гайднівською», можна зазначити особливості саме моцартівського симфонізму. Її повільний вступ є достатньо патетичним, а Allegro починається пластичною хвилеподібною темою у струнних, з відзвуками у валторн – фаготів – кларнетів – флейти. Сфера побічної лірична, включає переклики струнних і дерев'яних на органному пункті, демонструє здатність Моцарта до композиційно-сислового полілогу, коли поліфонічні прийоми можуть служити як для активізації розробки, так і для послідовності введення тематичного матеріалу, згладжування контрастів всередині форми, насичуючи новими образними ефектами зміст сонатного allegro. Менует у симфонії Es-dur поєднує в собі й деяку урочистість звучання (потужні акорди tutti), і легкість (пасажі скрипок), і навіть патетичну кінцівку на інтонаціях подихів. Фінал яскраво динамічний та винахідливий, з помітними монотематичними рисами, що відтіняються тембровими контрастами при пролонгації мотивних передач.

Загальна концепція симфонії g-moll може служити рідкісним прикладом єдності пануючих образів і емоцій як у всьому циклі, так, особливо, у першій його частині. Коротка сполучна партія не встигає відволікти увагу від вихідної теми. Друга тема своїми спадними хроматизмами лише ненадовго відволікає від головного образу; основний

мотив першої теми починає розроблятися вже в межах експозиції. Уся розробка перейнята тільки подихом першої теми, подібної до серцебиття, що не приводить до монотонії завдяки тембровій грі, котра відповідає ідеї руху життя, здійснюваної шляхом поліфонізації музичної тканини. Повільна частина симфонії (*Andante, Es-dur*) створює ліричний оазис, відрізняється тонким примхливим візерунком, свободою розвитку та легкістю дихання, нагадуючи про образні настанови першої частини симфонії. Менует і фінал інтонаційно близькі один одному, також продовжуючи драматургічну лінію першого *Allegro*, що підкреслює образну гомогенність усього симфонічного циклу, котрий набуває риси поємності, переступаючи поріг романтичного світовідчуття. Прямої тематичної подібності між фіналом і першою частиною симфонії немає, але сама спрямованість вихідної теми фіналу, її зльоти й «подихи», східні хроматизми перед заключною партією, ріднять його образний лад з першим *Allegro*.

Наскільки *g-moll*'на симфонія зосереджена в одному колі образів, настільки ж багатоманітна у своєму образному змісті симфонія *C-dur*, що вже після смерті композитора набула назви «Юпітер» завдяки яскравості образних контрастів в першій частині та монументальному фіналу, що має синтетичні риси, стаючи композиційним передвістям тлумачення фіналу в Дев'ятій симфонії Л. Бетховена. Не лише композиційні рішення, а й природа образів, націленість їх на над-особистісне начало, на єдину могутню силу буття, що здатна поєднувати людей, наближає задум Моцарта до майбутньої бетховенської епопеї.

Щодо тембрової драматургії цієї симфонії та ролі у ній тембрів духових інструментів, звернемо увагу на наступне. У першій частині значну роль відграють зіставлення оркестрових *tutti* й групового тембру струнних, причому у «туттійному» звучанні головне забарвлення беруть на себе тембри «аерофонних» інструментів. Ліричний образ побічної партії забезпечується звучанням струнних, що розцвічуються тембрами флейти та фаготу; активне втручання дерев'яних духових відзначає розвиток заключної партії у

розробці й репризі. Усі тематичні зсуви в експозиції відгукуються тембровими змінами, перефарбуваннями: після проведення ліричної побічної партії й висхідної секвенції у струнних лунає доміантовий терцквартаккорд, й після паузи вступає увесь оркестр з трубами й литаврами – forte, на тризвуку c-moll, причому мінорна терція підкреслена у верхньому регістрі. Коли у струнних, на прозорому тлі супроводу, проводиться чарівна тема заключної партії, можна визначати темброву драматургію експозиції як загальну лінію її образного розвитку в поєднанні з «переломами» у музичній подієвості. Ліричний осередок симфонії, *Andante cantabile* (F-dur), позбавлений труб і литавр, відрізняється деталізованістю тембрових фарб й своєрідним концертуванням скрипок, гобоїв, валторн, створенням певного оркестрового ансамблю, груповий тембр якого постає новою фарбою інструментального звучання. У менуеті привертають увагу яскраві стрети – хроматичні ланцюжки соло у дерев'яних духових, котрі слугують згущенню виразності, акцентуючи найбільш гострі інтонації вихідного тематизму. У фіналі ясно обкреслені сфери головної партії, побічної партії, розробки, репризи, великої коди, одночасно теми-мелодії з цих сфер отримують поліфонічний виклад, вступають між собою в поліфонічні взаємини й синтезуються в п'ятитемному кодовому фугато. Одна форма немов накладена на іншу, і в цьому подвійному процесі формоутворення окремі тематичні елементи виконують подвійні функції – як і репрезентуючі їх інструменти з їх тембровими властивостями.

У цілому, симфонічна творчість В. Моцарта усталює той факт, що духові інструменти є необхідною складовою частиною симфонічного оркестру, оскільки їх тембри відрізняються значною різноманітністю фарб і відтінків звучання – на відміну від струнної групи, що увійшла до складу симфонічного оркестру як його єдина неподільна цілісна основа з чотирьох подібних за якістю звучання інструментів. Віденський майстер використовує духові інструменти як додатковий груповий тембр, як сукупність різнобарвних індивідуальних голосів, як комплементарний тембр, що

здатний відтіняти та підсилювати, робити більш виразним, звучання струнних інструментів, водночас як засіб контрасту-переключення, з різними образними наслідками. Дерев'яні духові інструменти, що входять до моцартівського оркестру, кількісно суттєво менші аніж струнні, що відповідає їх динамічним гучнісним властивостям та специфіці звуковидобування на них. Як відомо, за рівнем гучності дерев'яні духові значно перевершують струнні, тому в оркестрі завжди розташовуються за струнними інструментами. При цьому, хоча діапазон кожного з представників цієї групи не перевищує чотирьох октав й вони не здатні витягати два звуки одночасно, однак кожний з цих інструментів має свій особливий, неповторний тембр, який виразно звучить і в сольних епізодах, і в чотириголосному звучанні всієї групи, і в комбінації з іншими інструментами оркестру. Так, флейта, як найвищий інструмент в оркестрі, має дзвінкий, тонкий тембр, різниться по відтінках звучання в різних ділянках діапазону, набуваючи найбільшої виразності у другий-третьої октавах, коли характер звучання інструмента стає співучим й «срібlistим» водночас. Гобой, що дещо нижчий за флейту, має «грудний», співучий, трохи жалібний тембр, є незамінним солістом у творах сумного, меланхолійного характеру. Кларнет, що тільки-но освоюється оркестровим складом, найбільш виразно звучить у середньому регістрі, де його тембр – густий, співучий, м'який, інтелектуалізований – претендує на самостійну мелодійну позицію, тим більше, що з усіх інструментів даної групи кларнет виокремлюється великими технічними можливостями, котрі майже дорівнюють можливостям струнних інструментів. Фагот, що є найнижчим інструментом у групі дерев'яних духових, має глухуватий, хрипкий голос у нижньому регістрі, хоча у середньому звучить досить м'яко, водночас насичено й своєрідно-барвисто. Поки що він використовується як басовий опорний голос, але окремі його мелодійні автономії також вже намічені.

Серед мідних духових інструментів найбільш активно та в досить визначених семантичних функціях, сталих образних позиціях

використовуються тембри валторни і труби. Труба, як найвищий серед мідних інструмент, має яскравий, блискучий, дзвінкий, водночас досить насичений та «гладкий» тембр, що може здійнятися над звучанням усього оркестру, тому й солюючі функції труби виявляються досить рано, хоча й в певних тематично-фактурних обмеженнях. Що стосується валторни, то вона відразу завойовує репутацію природно-пасторального інструменту, здатного гарно імітувати «лісовий ріг», має найширший діапазон, тобто й найширші регістрові можливості, динамічні властивості, найкраще звучить у середньому регістрі (світло й об'ємно, піднесено й надзвичайно кантиленно). Особливий темброколерит обумовлює часте сольне використання цього інструменту, і не лише у симфонічних творах.

**Висновки до Розділу 1.** Історичний погляд на музичну тембрологію дозволяє усвідомити, що впродовж вісімнадцятого – двадцятого століть відбулися глибокі зрушення в розуміння музичного тембру й тембрової природи музики. Із другорядного фактору музичної форми тембр перетворився на один і центральних механізмів музичної композиції, головний фактор музичної мови й музичного впливу. Особливо важливим і помітним з'явився цей процес зростання семантичної ролі тембру в симфонічній музиці. Цьому сприяла драматургія циклічної симфонії, у якій тембровий параметр став головним у визначенні образного змісту й просторово-часової динаміки звучання.

Тембр духових інструментів, як оркестрово-симфонічний, тобто при його функціонуванні у симфонічній формі, набуває особливих композиційно-драматургічних та образно-сміслових 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.

Тембологічний підхід до симфонічної творчості та циклічної симфонії може бути обумовленим провідними працями з історії симфонічної музики та теорії симфонізму. Наявність певного композиційно-драматургічного «жанрового канону» циклічної симфонії дозволяє визначати головне ідеологічне завдання цього жанру, у тому числі з боку темброво-оркестрового складу та розподілу структурних і семантичних інструментально-тембрових функцій. Не менше значення придбає семантичний тембровий аналіз, який розпочинається дослідженням В. Конен «Театр і симфонія», знаходить суттєвий резонанс у дисертаційних розвідках останніх років, у тому числі у дослідних підходах українських музикознавців, які розвивають тембологічний підхід, вивчають принципи оркестрово-тембрового письма й мислення, прийоми використання й тлумачення тембрів духових інструментів. Наголошується важливість симфонічного методу, жанру циклічної симфонії для українських композиторів ХХ століття, які формують власну модель жанру та знаходять особливі оркестрові драматургічні моделі, власні семантичні модальності симфонічного тексту.

## РОЗДІЛ 2

### СЕМАНТИКА ДУХОВИХ ТЕМБРІВ ТА СИМФОНІЧНИЙ МЕТОД П. ЧАЙКОВСЬКОГО

Аналітичне вивчення симфонічної творчості П. Чайковського дозволяє знаходити у ній узагальнюючу жанрову сферу, у якій композитор не лише збирає, сконцентрує власні мовно-стилістичні знахідки, інтонаційні ідеї та виразові прийоми, а й повною мірою втілює новаторські програмні задуми. Саме дана сфера найглибшим чином виявляє авторське ставлення до тембрових властивостей оркестрових інструментів та їх образно-сміслових проєкцій.

#### 2.1. Принцип узагальнення через тембр в творчості П. Чайковського та його антиномічні показники

Темброва драматургія і темброва семантика в симфонічних творах П. Чайковського (дані поняття обґрунтовані у дослідженні С. Коробецької, 1994 [95]) 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*. Так, 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, але найширше та найяскравіше виражається у симфонічних творах. Авторська інтонація, авторське начало як музично-поняттєве зумовлює усю систему композиційно-драматургічних засобів у



циклічних симфоніях Чайковського, також у його програмних симфонічних творах.

З іншого боку, у симфонічній поетиці П. Чайковського віддзеркалюються типові провідні риси програмного романтичного симфонізму, причому поруч з узагальненням національних ознак симфонічного письма, він узагальнює західноєвропейський досвід, вбираючи кращі настанови романтичного метода, наслідуючи, зокрема, прийоми створення симфонічних концепцій Г. Берліоза, навіть переймаючи деякі програмно-сюжетні ідеї цього композитора. Будучи майстром оркестрування, Г. Берліоз 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; семантична темброва перебудова 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 як у симфонічній поезиці Чайковського, так і в творчості Г. Берліоза, якого, як відомо, Г. Гейне називав «жайворонком розміром з орла». З композиційно-текстологічного боку вона диференціюється на наступні рівні *«модального мислення» композитора: мотивно-інтонаційний; мелодійний та полімелодійний; фактурно-динамічний; метро-ритмічний; ладово-гармонічний.*

У цілому, до симфонічної творчості П. Чайковського цілком підходить характеристика класичного, тобто взірцевого, симфонічного методу, який залишається в основі інтерпретації жанрової форми циклічної симфонії впродовж усієї її історії, до сьогоденного дня, але прогнозує й подальші романтичні можливості, надана Т. Лівановою: «Творчий метод класиків ґрунтується на узагальненості художнього мислення при значній індивідуалізації й конкретизації образів, яка тільки можлива в цих умовах. Однак у принципі *особлива* індивідуалізація (історична, національна, локальна, суб'єктивна), інтерес до суґубо часткового, неповторного у відбитті дійсності, скоріше властиві романтикам, які підуть у цьому сенсі далі класиків. Узагальненість образів і тематизму та можлива в її межах їх індивідуалізація виявляються на зразках вільного перетворення національних і народно-національних елементів (австрійських, німецьких, слов'янських, французьких мелодій) у Гайдна й Моцарта» [106, с. 545]. Відтак,

П. Чайковський продовжує розвивати той синтез, те поєднання загального, усупільненого, й авторського, індивідуально-неповторного, що були закладені у модель циклічної симфонії віденськими класиками, у певному сенсі він бере жанрову естафету саме «з рук» Й. Гайдна та В. Моцарта.

З іншого боку, поруч розгорнувся вже й романтичний досвід створення циклів-епопеї, *продовженої романізованої квазі-сюжетності симфонічної творчості*, найкращим зразком якої, дійсно, є Г. Берліоз.

Підсумком романізації жанрової форми симфонії та її композиційних прийомів можна вважати «драматичну симфонію» або «симфонію з хорами» «Ромео і Джульєтту» («крайня крапка» в історії жанру, за словами А. Хохловкіної [175]). Берліоз дотримується романтичного принципу роману-епопеї – дедалі зростаючого циклу, який поєднує епічну широту, картинну багатомірність відтвореного світу людських відносин, соціального життя з лірико-психологічним поглиблено-аналітичним показом епізодів – етапів становлення цього світу. Даним парадоксальним поєднанням епосу та роману, двох історично різних форм «великої літератури», за М. Бахтіним, пояснюється парадоксальна ж комбінація величі, панорамності художньо-образної системи, меморіальної височини загальної теми, колективних образів, апеляції до традиції й вічних цінностей – і – фамільярної простоти міжособистісних відносин, що наближає, до повсякденності відносин, до індивідуальних переживань, до людяності та долі окремої людини. Як відзначає А. Хохловкіна, «у різкості великих контрастів і найніжніших градацій внутрішніх переходів полягає одна з відмітних рис симфонії» [175, с. 254–255].

Окрім цього, композиційну логіку «Ромео і Джульєтти» Г. Берліоза не можна розглядати тільки з позиції інструментального циклу. У цій «синтетичній симфонії» сходяться різні жанрові мови музики – оперна, ораторіальна й власне симфонічна. *І дана полілінгвальність є відмінною рисою симфонічного письма П. Чайковського також.* Полистилістичність циклу Берліоза пояснює й присутність у ньому різних стилістичних начал –

аріозно-речитативного оперного, хорального (буквально ораторіального) і вільного «чисто» мелодійного, наділеного як експресивно-образними, так і дескриптивно-образотворчими функціями. У силу цього структура симфонії стає подрібненою навіть усередині окремих розділів, досягає музично-мовної енциклопедичності. Принципова композиційна реорганізація жанрової форми симфонії була ключовим моментом інтерпретації Берліозом шекспірівського сюжету, авторською стильовою «відповіддю» на смислове завдання трагедії, характерно романним свавіллям композитора стосовно академічної традиції композиторської творчості, за допомогою якого він мав намір наблизитися до ідей, художнього авторитету Шекспіра, шанованого ним як «напівбог». І даний підхід, так само, як і симфонічна прихильність до шекспірівської теми, характеризують метод Чайковського також.

Ще одна спільна риса двох майстрів, французького та російського, вже суто романтична, це звернення до слова і до літературної, зокрема епістолярної, форми спілкування й вираження творчих задумів. Словесна форма стає важливою галуззю композиторської поетики, і саме творчість композиторів-романтиків, виявляючи свою синтетичну природу, сприяє цьому в найбільшій мірі. Потреба в слові як носії програмного начала пояснюється парадоксально: в її основі професійний композиторський намір автономізувати музику, звільнити її від будь-якої позамузичної обумовленості, представити її виразові властивості, її художню сутність «абсолютними», «чистими». Тому формування нового типу програмності у творчості романтиків, вірніше, усвідомлення особливих можливостей музичної програмності, можна визначити за допомогою назви однієї з новел О. де Бальзака – «У пошуках абсолюту». Щодо цього «програмними» – у широкому значенні цього слова – можна вважати не лише всі літературні висловлення композиторів, у тому числі і їх безпосередній епістолярій – листування, що має якість високої літературності. Програмними є й ті твори, особливо симфонічні, що керуються принципами лейт- та монотематизму, мають конкретизовані, визначені «ключові лексеми», тобто певні логіко-

семантичні формули, мають власну суто музичну сюжетність як наявну низку музичних подій, що зумовлені персоніфікацією музичних прийомів, у тому числі тембрового вибору. У композиційній організації новаторські трактованих симфонічних циклів, зокрема, Г. Берліоза, виявляється вплив саме жанрової форми роману, який, за спостереженнями М. Бахтіна, протистоїть «світу епопеї» як «абсолютно готовому й закритому минулому», на той же час, завдяки фамільярному мнемонічному дотику до цього світу оновляє й продовжує його установки, стаючи «майбутньою пам'яттю про минуле» [20]. Романтичний роман-епопея, що свідчить про парадоксальну синтетичність жанрової форми літератури нового часу, як і реформований цикл симфонії, претендує на роль «нового епосу». Відмітною рисою цієї нової жанрової форми стає лірико-психологічна поглибленість, показ життя особистості «великим планом», виявлення творчої активності індивідуальної особистісної свідомості. Щодо цього П. Чайковський є типовою фігурою романтичного часу, свого роду «героєм культури», для якого художня поетика й особиста біографія нероздільні як дві сторони єдиного процесу самореалізації людини, творчості нею самої себе.

Отже, найважливіша риса симфонічної музики Чайковського – взаємодія її з оперним жанром на рівні стилістичної обумовленості мелосу та подієвості музичної драматургії. Завдяки цьому симфонічний тематизм набуває рис сюжетного розвитку, здатності відтворювати образні конфлікти. Вплив прийомів оперної драматургії на симфонічну композицію особливо помітний в кульмінаційних моментах драматичного та трагедійного характеру. Такими є кульмінації перших частин Четвертої й Шостої симфоній, з цими естетичними тенденціями пов'язане впровадження теми року до повільної частини П'ятої симфонії. Вплив оперної поетики на композицію симфонії виявляється в характері мелодійного тематизму та особливостях його розвитку. Він чітко позначається у тематизмі ліричного типу з широким мелодійним розгортанням і, одночасно, в інтонаціях декламаційного типу, близьких мовній виразності оперного речитативу.

Загальна риса мелодійного змісту оперних і симфонічних творів Чайковського – їх опора на інтонаційний лад словесно-поетичної мови, одночасно, відкриття нових музично-мелодійних сторін цієї мови.

Подібність симфонічного змісту оперних і циклічних оркестрових творів П. Чайковського багато в чому обумовлена тим, що вони запам'ятовують єдиний образ автора, придбають автобіографічні риси. У першу чергу причини композиційного паралелізму втримуються в образному призначенні музики, в авторському узагальненні стилістичних засобів, в особливій семантичній спрямованості музично-мовних ресурсів. Розглядаючи матеріал циклічних симфоній і деяких симфонічних увертур П. Чайковського, у першу чергу, варто охарактеризувати вибір тематичного матеріалу. Як відомо, зашифрованих у звуках тем-монограм у творчості Чайковського немає, але велике значення він надає запозиченню чужого музичного матеріалу. Запозичення стає одним з провідних компонентів інтертекстуального методу твору.

*Інтертекстуальний підхід* до розгляду спадщини П. Чайковського дає ключ до усвідомлення логіки й принципів організації його стильової системи в контексті стильових особливостей епохи й національної композиторської школи [152]. Основне завдання інтертекстуального аналізу у зв'язку з цим – виявлення можливих першоджерел музичних текстів – прото-текстів, необхідне для поглиблення розуміння їх структурно-змістовного плану.

Специфіка включення чужого тексту в музиці може бути розглянута в трьох семіологічних аспектах: синтаксичному, семантичному й прагматичному. З позиції синтактики, що вивчає внутрішні властивості системи знаків безвідносно до їх інтерпретації, відокремлюються наступні моменти: принципи структурної організації інтексту; механізми введення інтексту до тканини авторського задуму в якості синтаксичної або лексичної одиниці; ступінь точності відтворення чужого тексту; залежність виразових особливостей музичного інтексту від його масштабів і місця розташування в структурі твору.

Семантичний підхід до «сторонніх» включень дозволяє освітити роль інтексту в смисловій поліфонії музичного твору, розглянути семантику інтексту в його зв'язку (спорідненості або опозиції) з контекстами тексту-джерела (прототексту) і тексту-результату, у тому числі співвідношення між знаками та їх інтерпретаціями в музичному творі.

Прагматичний аспект дослідження музичного тексту також немаловажний, тому що дозволяє торкнутися проблеми сприйняття інтексту в тканині музичного твору його потенційними слухачами; питання його участі в комунікативному акті. Вивчення особливостей творчого мислення визначає включення інтексту до комплексу синтаксичних і семантичних засобів музичної творчості, його узгодження з позиціями інтерпретації, взаємодії адресата й адресанта в композиційному матеріалі.

У процесі розгляду симфонічних творів П. Чайковського з метою виявлення принципів інтертекстуальності, як методично значимих, актуальним стає питання про роботу композитора з музично-тематичними запозиченнями як спосіб досягнення національної специфіки музичного викладу.

П. Чайковський неодноразово використовував у своїх симфонічних творах теми народних пісень, тому важливо визначити, який матеріал запозичений, що в ньому змінене й у якому контексті даний матеріал використовується. Одним з найяскравіших прикладів використання Чайковським народної теми в симфонії є фінал Четвертої симфонії, написаний на тему російської народної пісні «У полі береза стояла». Вона була надрукована ще в XVIII столітті, у збірнику Львова-Прача, і була знайома композитору з дитинства. Чайковський обрав більш простий варіант мелодії, що трохи відрізняється від варіанта Львова. Пісня «У полі береза» належить до розряду хороводних ігрових пісень, але завдяки швидкому темпу її нерідко вважають танечною піснею. Як це іноді відбувається в російській народній музиці, у цій пісні сполучаються два протилежні початки: замислений сум та енергійність. Як типовий зразок російської

народної пісні, ця мелодія, безумовно, могла привернути увагу Чайковського. Але, крім того, була ще одна обставина, що, можливо, вплинула на композитора, на що й указує Ю. Кремльов [99] – віддалена інтонаційна подібність народної мелодії з його власним ліричним тематизмом (спадний рух двох перших мотивів від V шаблю до тоніки й замикаючий його хвилеподібний рух у двох наступних мотивах, інтонації «подихів»). Енергійна ударна ритміка танечної пісні також могла залучити композитора можливістю драматизації образного змісту. Таким є первинний матеріал або прототекст.

Процес внутрішньої зміни образу композитором, його авторизація й драматизація, виявляється у варіаційних циклах на тему пісні. Уперше тема з'являється в *дерев'яних духових*, безпосередньо після проведення першої теми фіналу. Чайковський виклав тему пісні в розмірі 4/4 (хоча у всіх записах вона фігурує як наспів на 2/4) з угрупованням по три такти. Ця зміна розміру дозволила йому внести надзвичайно характерний штрих: замість шести чвертей у трьох тактах розміром 2/4 використовуються вісім чвертей у двох тактах 4/4, а «зайві» дві чверті припадають на паузи в мелодії й вихровий пасажний мотив у партії струнних.

Зміна, внесена до народної теми, надає їй енергійного і внутрішньо напруженого характеру. Композитор то наближається до мелодійного оригіналу, то вільно відходить від нього. Не всі сучасники зрозуміли відразу роль, яку відіграє розробка народної теми в драматургії фіналу. Порівнюючи фінал Четвертої симфонії зі знаменитими варіаціями на пісню «Журавель» у Другій симфонії, С. Танєєв віддав перевагу більш ранньому твору. Варіації фіналу Четвертої здалися йому малозначними й малоцікавими в сенсі колориту [182, с. 32]. Ця помилка в сприйнятті відбулася тому, що, не заглиблюючись до подієвого змісту симфонії, Танєєв прагнув бачити у варіаціях на народну тему блискучу оркестрово-колеритну розробку. Але завдання Чайковського полягало не в колоритному зображенні народної мелодії, а в поступовому перетворенні її на драматичний образ. Чотири



варіації експозиційного циклу показують процес поступового посилення стихійного початку від першої («*гобойної*») варіації до четвертої (у якій тему відіграють *тромбони під шалений «розгул» бурхливих пасажів струнних і дерев'яних*). П'ята варіація вносить контраст. Це витончена скерцозна обробка теми з контрапунктами струнних, що відіграють стаккато. Після світлого моменту, що блиснув на мить, тривожно звучать окремі інтонації пісні, котрі переходять з голосу в голос. Це вже не варіювання, а розробка. Композитором використовується й канонічна імітація, й збільшення першого мотиву, і зміна його ритміки, різкі вигуки *валторн* і т.п.

Однак напружене нагнітання драматизму не приводить ще до кульмінації, а знімається бурхливими пасажами; вони готовлять репризу теми-рефрену. Але внутрішня зміна образу скоро проявляється: після торжествуючого потужного проведення tutti теми-рефрену настає нова стадія розвитку теми пісні – реприза варіаційного циклу. Вона певною мірою підготовлена драматичною зміною заключної побудови теми-рефрену й виступає як його результат. Музика зовсім міняється за характером й настроєм: зникають енергія й сила. У виразному тембрі скрипок виникає надламаний, сумно елегійний варіант теми «Берези». Мелодія сходить від терції ре мінору до VI щаблю й застигає питанням на IV-му високому. Вона тепер схожа не стільки на народну пісню, скільки на майбутню тему арії «Що день прийдешній мені готовить?» з опери «Євгеній Онегін» (яка, до речі, писалася паралельно симфонії). Питально-смутні інтонації мелодії, що йде майже без супроводу (лише в момент продовжених звуків розмірно звучать акорди), надають індивідуалізований відтінок образу. У третій варіації настає просвітління, немов промінь надії мигнув у душі людини. Але також як і в першому варіаційному циклі, після скерцозної варіації настає драматична розробка, а за цією світлою мажорною варіацією впливає ще більш драматичний етап розвитку інструментальної драми.

Тема «Берези» перероджується в характерний для Чайковського мотив приреченості (III — II — I). Цей мотив передається з регістру до регістру, від

однієї групи інструментів до іншої. Гармонізація підкреслює трагічну спрямованість розвитку. Мотив «Берези» звучить грізно, фатально. Відчувається, що розвиток веде до генеральної кульмінації драми. І в момент її настання звучить грізна тема долі [88, с. 481–483].

Можна встановити, що композитор почав детальну розробку запозиченої теми, починаючи від чисто музичних засобів і закінчуючи її образним змістом. У результаті розвитку «вигляд» теми неодноразово перетворювався: від напруженого, скерцозного до елегічного, драматичного й фатального. У фіналі тема «Берези» зіграла важливу драматургічну роль – вона була уособленням колективного начала – образу народу, народних веселощів, які протистояли особистісному, стражданням однієї людини. Таким чином, шляхом обробки запозиченого матеріалу проявляє себе образ автора – через уведення лірико-драматичної напруги до первинного образу.

У фіналі Четвертої симфонії показана тема, що особливо хвилювала композитора в момент роботи над симфонією: тема людського горя. Можливо, П. Чайковський гостріше, аніж коли-небудь раніше, відчув власним шляхом, впевнено долаючи горе й смерть. Страждання однієї людини – лише один епізод у загальній поступальній людській соціальній історії [99, с. 180]. Звідси й позитивне усупільнене звучання фінальних сторінок симфонії.

З погляду синтактики, використовуючи прото-текст (мелодію народної пісні) як один з домінуючих образів, композитор неодноразово видозмінював його як у музичному, так і в драматургічному відношенні, особливо створюючи яскраву картину фіналу. Семантична функція теми обумовлена завданням відтворення образу народу, у єдності з яким герой симфонії повинен був знайти бажане для себе щастя. Прагматичний аспект аналізу торкається питання сприйняття та *інтерпретації* даного музичного матеріалу як інтексту в тканині музичного твору; можна стверджувати, що включення запозиченої теми в композицію симфонії виправдане загальною концепцією

твору й інтонаційною близькістю теми народної пісні музичній мові самого композитора.

Також досить відомими запозиченнями народних пісень є фінал Другої симфонії, у якому використовується тема української народної пісні «Журавель»; фінал Першої симфонії, що включає тему «Чи посію я млада»; фінал Першого концерту для фортепіано з оркестром, що залучає тему «Вийди, вийди, Іванку».

Діючими тематичними засобами, за допомогою яких П. Чайковський реалізує авторське розуміння природи жанру, є відтворення ним матеріалу раніше написаних творів. У своїх симфонічних творах, як відомо, П. Чайковський не цитував власних тем. Але, безсумнівно, є ряд пізнаваних інтонацій, які виявляються практично в кожному його творі й відносяться до *загальних виразових засобів лірики Чайковського*.

Ліричне начало музики є найбільш суб'єктивним, тому найбільш своєрідне авторське в інтонаційній мові Чайковського належить ліриці, але такій, що досить широко розуміється, причому лірична сфера симфонічної музики транслює свої способи вираження в інші естетичні й жанрові сфери. Засоби драматизації музичного змісту також у значній мірі кореняться в засобах напруженої лірики. І, звичайно ж, найбільш яскравим втіленням характерних ліричних мовних засобів стає особливий тип мелодики.

Сам Чайковський казав, що «мелодія – це душа музики». Спираючись на російський міський романс, що представляє емоційно-відкритий тип російської лірики, вбираючи до себе загальні властивості російської народної пісенності, також спираючись на класичне професійне тлумачення ліричного музичного інтонування, насамперед глінкінське, Чайковський створив новий тип ліричної й лірико-драматичної мелодики. Цей тип концентрує те принципово нове, що запровадив Чайковський в галузь музичного мелосу взагалі. Він представлений у романсах («Чи день панує»), в операх («Пікова дама», «Євгеній Онегін», «Юланта»), у симфоніях (головна партія Четвертої симфонії, Andante П'ятої, другі теми першої частини й фіналу Шостої), у

симфонічних увертюрах (тема любові з «Ромео і Джульєтти», «Розповідь Франчески»), у концертах і камерних інструментальних творах.

Принципова новизна мелодики лірико-драматичного типу полягає в комбінації великої емоційної безпосередності, широко розгорнутої ліричної пісенності з дуже високим ступенем напруженості, інтенсивністю розвитку, динамічною спрямованістю. До Чайковського мелодії широкого пісенного складу ніколи не відрізнялися такою інтенсивністю розвитку й динамічною спрямованістю, а мелодії динамічно спрямовані – такою співучістю, широко розгорнутою пісенністю. Крім того, не було в російській музиці таких протяжних безперервних і, на той самий час, цільних, кантиленно завершених ліричних мелодій, як теми оперно-симфонічних творів Чайковського [110].

Як уже було сказано, П.Чайковський розбудовує особливий тип мелодики – мелодійні теми. Історія музики свідчить про те, що, разом з гомофонно-гармонійним стилем, сформувалося особливе явище – мелодійна тема, що стала основною семантичною тезою твору. Вона стає відповідальною за часову континуальність і цілісність твору, формує нові музично-текстові причинно-наслідкові зв'язки. Мелодійна тема є не тільки вихідним імпульсом твору, але і його репрезентантом. Цей її подвійний ракурс обумовив не тільки семантичну (і, зрозуміло, конструктивну) єдність твору, але й індивідуалізацію симфонічної теми. Природно, семантичне поле твору завжди виявлялося ширше семантики теми, але індивідуальний зміст його неминуче залежав від індивідуального вигляду теми.

Саме в епоху пізнього романтизму мелодія широко розсунула свої синтаксичні й формальні межі, створивши новий тип тематизму і нові відносини між ним і музичною формою. Більше того, мелодія перетворила фактуру, пронизавши її мелодійними струмами й породивши нове розуміння гомофонного багатоголосся, визначаючи своєрідність пізньоромантичної поліфонії. Не буде перебільшенням сказати, що пізній романтизм складався як стиль, заснований на пануванні мелодійного мислення, що в період пізнього

романтизму досягає меж своїх можливостей. Відбувається небувале просторове збільшення мелодії, яка може охоплювати собою весь твір, формуються поняття мелодійного тематизму та пізньоромантичної полімелодійності. Саме на цій композиційно-тематичній основі відбувається локалізація (зосередження) авторської симфонічної ідеї в моменти концентрації основного ліричного тематичного матеріалу. Розмаїття даних моментів визначає автобіографічну спрямованість останніх драматико-трагічних симфоній П. 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, завдяки якій образи автора та героя симфонічного твору стають практично тотожними. Звідси стає можливим запроваджувати поняття про *авторські композиційно-тематичні (текстові) модальності*, що збирають до єдиного комплексу усі групи й рівні музично-виразових засобів.

Поняття про модальність має широку зону використання та тлумачення у мовознавстві та мистецтвознавстві. Але дві його риси є постійними, засвідчуючи головне призначення категорії модальності, а саме, вказувати на: наявність повторюваних прийомів, способів формування та вираження, тобто канонічних елементів – канонічного осередку художнього висловлення; семантичне призначення, підпорядкованість смислового началу, що передбачає множинність трактувань, тобто динамічність, рухливість виразових формул. Таким чином, відразу виявляється парадоксально двоїста природа явища, що добре узгоджується з притаманними музичному розвитку тенденціями до повторності-ототожнювання та зміни-оновлення, розтотожнення. Модальність поєднує між собою способи мислення та форми висловлення – мовного вираження, тобто внутрішній та зовнішній плани музичної думки, музично-образної системи. Вона найближче підводить до стало-мінливої природи музичного образу, тому має в музиці певні, водночас варіативні, емоційно-змістові ознаки, психологічну налаштованість.

З даних позицій можна розглянути модальні принципи симфонічного письма П. Чайковського, а саме – таке використання композитором засобів організації музичного матеріалу в конкретних симфонічних композиціях (проаналізувавши ключові, кульмінаційні моменти симфонічних творів композитора можна знайти тенденцію до синтезу низки засобів у відповідальні драматургічні моменти), яке вказує на їх особливе значення стосовно виявлення свідомості автора, авторської музичної волі, тобто на їх функцію тих «ключових слів», що відповідають провідним музично-мисленнєвим модульностям.

Перш за все, звертаючись до симфонічної музики П. Чайковського, помічаємо, що усі ліричні мелодійні (вокально-кантиленні або наближені до них за інтонаційним походженням) засоби можна прирівняти до ліричних модусів, які наскрізь пронизують текст твору й несуть певне семантичне наповнення. Ці модуси можна кваліфікувати як основне стильове джерело музично-мовних засобів Чайковського.

Лірична модальна сфера симфонічної музики Чайковського поєднана з його оперними творами, у яких втілення образу героя відбувається за допомогою роботи композитора над літературним і музичним текстами водночас, в їх єдності, хоча й у певному протистоянні. Домінуючими особливостями музичного втілення героя в операх є використання мелодійних тем, мотивів-станів, лейтмотивів, ситуативних мотивів, що вказують на стан свідомості героя.

У симфонічній музиці втілення головних образів, що не мають безпосередніх словесно-сценічних прототипів, відбувається в моменти локалізації музичного матеріалу (так, головні теми – вираження долі умовного симфонічного героя), у моменти використання запозиченого матеріалу, а саме, у відношенні до цього матеріалу, у засобах його втілення (наприклад, у використанні й зміні образного значення народних пісень), у моменти домінування ліричного настрою. Саме лірична образність характеризує спаяність в сфері музичного втілення двох естетичних

категорій – образу автора й образу героя, що стає критерієм авторизованої модальності.

Варто також відзначити, що лірична модальна сфера, як цілісний образно-естетичний феномен, є засадничою у симфонічній поезиці Чайковського. З композиційно-текстологічного боку вона диференціюється на наступні семантичні типи «модального мислення» композитора: *мотивно-інтонаційний, мелодійний, фактурно-динамічний, метро-ритмічний, ладово-гармонійний.*

Перший – *мотивно-інтонаційний* – тип семантичної модальності обґрунтовується такими принципами створення музичного тексту, як акумуляція стилістики ліричного висловлення; використання широковідомих інтонаційно-мелодійних модусів з індивідуальним емоційним насиченням (оспівування й пов'язані з ним варіанти – оспівування на відстані, виспівування простору; гамоподібний рух, секвенції).

*Оспівування* є одним з улюблених композитором інтонаційно-мелодійних явищ. Автор використовує його у двох варіантах – як власне інтонацію і як принцип розвитку матеріалу. Щодо першого випадку, як відзначає В. Цуккерман, «центральный (оспіваний) звук, будучи показаний у безпосередньому ладово-мелодійному зв'язку з оточуючими його звуками, вступивши з ними в певні інтонаційні відносини, стає збагаченим, більш «змістовним»» [178, с. 9]. Так само він вважає, що цей оспіваний звук можна сприймати як мікротоніку («мелотоніку» у цій інтонаційній мікросистемі [177, с. 9].

Але П. Чайковський не обмежує себе лише основним видом оспівування сусідніми прилеглими звуками. Композитор, крім використання оспівування з розміщенням центрального звуку на сильному або на слабкому часі, також використовує розспів, що починаються з мелодійного центру [178, с. 13], оспівування-проходження та асиметричні розспіви – з використанням більш широких інтервалів – від квати до септими, і навіть нони. Очевидним є те, що від використання більш яскравих мелодійних

кроків – широких інтервалів, що найчастіше дисонують, змінюється характер мелодії. Уведення дисонансів створює внутрішню динаміку інтонації, робить розспів гармонічно активним. Такі прийоми використовуються Чайковським у момент наростання емоційної напруги [178, с. 16], є «найвищою мірою виразні та специфічні для Чайковського» [178, с. 17].

Серед специфічних моментів використання оспівування автор також відзначає рух інтонацій (мотивів) від простих до асиметричних – що пов'язане зі збільшенням розмаху (як приклад автор приводить 2 картину «Лускунчика»), і навпаки – рух від асиметричних до простих мотивів-оспівувань, що дає стислість матеріалу (предикт до репризи фіналу 2-го концерту, де надається шість стадій стискання, від м.7 до ум. 3) [178, с. 18]. Як і у випадку з метричними циклами, Чайковський досить часто використовує інтонування в комбінації з предйомом та затримкою.

Особливим типом розспіву є прийом умовно названий «*оспівуванням простору*» – це «комбінація більш-менш широких висхідних і спадних кроків, що залишають незаповнене і мов би розспіваний крайніми звуками простір» [178, с. 18]. Музикознавець вважає, що їх можна трактувати як розспів інтервалу й пов'язує їх походження з народними кварто-квінтовими трихордовими поспівками.

Як вже відзначалося, оспівування розглядається В. Цуккерманом не тільки як інтонація у вузькому значенні, але і як принцип розвитку в широкому сенсі. Воно реалізується як сукупність різних засобів для створення ефекту *розспіву на відстані* – тяжіння зверху й знизу до центрального звуку, який, у свою чергу, перебуває в різних співвідношеннях з іншими.

Зі сказаного можна зробити висновок про значну роль мотивів розспіву в музиці Чайковського. Їх варіантність та сталість застосування свідчать про те, яке значення має для Чайковського цей інтонаційний принцип, що має поглиблено-емоційний характер та сприяє розвитку кантиленного начала [178, с. 20] Цей мелодійний модус мислення займає найважливіше місце як у



музичній горизонталі, так і за вертикаллю, у фактурному вимірі, зумовлює найбільш характерні для Чайковського лейтінтонації та лейтгармонії.

Крім оспівування широко використовуються Чайковським *гамоподібні мелодії* а супровідні голоси. За думкою В. Цуккермана, величезна роль гамоподібності ще раз свідчить про простоту музичної мови композитора, адже гаму вважають не лише простим, але й навіть механічним явищем. Краса й різноманіття тем з використанням гамоподібного руху в музиці Чайковського спростовують цей стереотип. Композитор прибігає до наступних засобів емоційного наповнення гам – сприятливий співучості темп; не перевантаженість ритмічними фігурами, що дещо порушують плавність гострими наголосами; підтримка гармонією, що насичує напругою кожний звук гама. Звичайно, гама не є єдиним музичним елементом, вона завжди поєднується з іншими. Потрібно підкреслити «*комплексування*» засобів (В. Цуккерман) емоційного наповнення, їх паралельну дію. Гамоподібність найбільше характерна для супровідних голосів, які утворюють протискладення до основної мелодії. Ці протискладення, не порушуючи загального мелодійного руху, приводять до змін усередині фактури і підсилення її ролі в емоційному наповненні музики [178, с. 20-22]. Ще одним важливим мелодійним модальним прийомом є *секвенція*. Саме за її допомогою композитору вдається досягти інтенсивного розвитку емоцій-образу. Самобутність і специфіка секвенцій Чайковського криється у взаємодії багатьох рис. У першу чергу, звертає на себе увага частота використання названого прийому. Цуккерман наводить цікавий приклад: у першій частині Шостої симфонії секвенції займають близько половини часу звучання (163 такти з 348), а у фіналі на матеріал секвенцій випадає більш половини часу (89 тактів з 171) [178, с. 103].

Особливості секвенцій Чайковського зумовлюються специфікою їх інтонаційно-мелодійного зерна та характером його розвитку. У якості зерна композитор використовує типові для нього інтонації (оспівування, короткий гамоподібний рух, усілякі затримки, мелодійні протистояння). За допомогою

секвентного розвитку композитор досягає максимальної експресії вибраного мотиву. Серед найбільш яскравих мотивів-гнізд секвенції можна виділити *мотив нагнітання* (короткий, висхідний, часто ямбічний), *хвилеподібний мотив* (як у мелодійному малюнку, так і в ритмі) – використовується як у спадних, так і у висхідних секвенціях, а також мотив, характерний тільки для спадних секвенцій – *мотив «змушеного» сходження униз* [178, с. 104] (основній спрямованості спаду протистоїть одна висхідна інтонація, розташована наприкінці). Причому вагоме значення для емоційної насиченості секвенційної ланки має її дисонантність, нестійкість, що є фундаментом для подальшого розвитку первісного мотиву.

Щодо самого секвенціювання, варто відзначити його широту, і не тільки в структурному плані, а й щодо образно-тематичного матеріалу – або це секвенції усередині теми, або такі, що продовжують розвиток, тісно примикають до фінальних епізодів. Крім широти помітною є також «не строгість», вільна неточність секвенцій, що наділяє їх особливою художньою цінністю, самотутністю.

Таким чином, описані вище інтонаційно-мелодійні засоби можна віднести до мело-формул, мелодійних модусів, адже вони є відбиттям напряму руху змісту і його концентрації в певній формі. Модусами їх роблять особливості застосування (у певній ситуації, у синтезі з певними засобами) і наявність певного семантичного навантаження.

Для другого – *складно-мелодійного* – типу семантичної модальності, характерним є створення полімелодійної тканини – мелодійними темами та поліфонічними засобами (коли тема перетворила фактуру, пронизавши її мелодійними імпульсами й послуживши джерелом нового розуміння гомофонного багатоголосся; підголосковість забезпечує інтонаційне споріднення різних голосів фактури, граничить з контрапунктуючими голосами – створює додаткові відтінки їх значень, підсилює внутрішньо-мелодійний полілог).

Л. Мазель у роботі «Про мелодію» називає Чайковського «драматургом мелодії» [110, с. 253]. Мелодійний світ композитора являє собою історичну вершину світової мелодики. У його мелодіях сполучаються найпростіші інтонаційні засоби та новітні прийоми мелодійної техніки.

Третій – *фактурно-динамічний* – тип семантичної модальності пов'язаний з використанням діалогічної фактури, що полягає в протиставленні регістрів і функцій; з залученням поліфонічної фактури, що виявляється в постійному імітуванні, переклику мотивів, що, також, є складовою полімелодійної тканини.

Як відомо, для П. Чайковського характерним є використання двох видів фактури: акордової та поліфонічної. Поліфонія в композитора виявляється в постійному імітуванні, перегуку мотивів. Його імітаційна манера підкорюється, у першу чергу, завданням ліричної виразовості – поглибленню ліричної експресії.

Примітним для Чайковського є використання прийому «діалогічної фактури». Розглядаючи це питання, В. Цуккерман посилається на Б. Асаф'єва, який відзначав, що імітацію Чайковський застосовує двоїсто: для розсіювання матеріалу і для його затвердження. У першому випадку, імітація представляється своєрідною «емоційною луною» і найчастіше використовується в моментах, пов'язаних з настроями туги, суму, коли створюється ефект звуку, що тане в просторі, сприймається як останній подих. В іншому випадку – імітація відіграє роль активної підтримки мелодії, своєрідного «емоційного резонансу», виступає елементом драматичної образної сфери в музиці Чайковського [178, с. 23]. Діалогічна фактура здебільшого застосовується Чайковським для завершення творів, що, безсумнівно, пов'язане з бетховенською «семантикою прощання» – прийомом, заснованим на прощальній, «запитально-відповідній» перекличці функцій та регістрів. За думкою декількох авторів-музикознавців, ніхто з композиторів-романтиків не використовував цей прийом з такою наполегливістю, як Чайковський [178, с. 24].

Можна припустити, що поліфонія застосовується композитором для досягнення наступних цілей: створення безперервності плину звучання, багатой, динамічної фактури, перетворення думок контрапунктичними прийомами тематичної роботи й самим переходом від гомофонії до поліфонії, *емоційне насичення*. Для Чайковського поліфонія була самоцінною виразовою сферою тому, що дозволяла «...насичувати тканину голосами, простими стосовно провідної мелодії, але наділеними високим емоційним потенціалом. Імітації ...дають повсюдність виявлення емоції в часі, а протискладення – у просторі» [178, с. 25].

Також, на думку В. Цуккермана, «імітації й протискладення Чайковського не стільки претендують на виразну самостійність, скільки допомагають провідній мелодії» [178, с. 25].

Зі сказаного випливає можливість зробити висновок про значну роль підголосковості в музичній тканині симфонічних творів Чайковського, про її взаємодію з різними голосами фактури задля забезпеченні їх інтонаційною близькістю, водночас заради загострення їх виразності. Отже, таку музичну тканину можна називати *полімелодійною, пов'язаної з проявом специфікованої модальності*.

Четвертий – *метро-ритмічний* – спосіб модального симфонічного мислення зумовлений триетапними «*метричними циклами*», що представляють собою міні-цикл – спадний тетрахорд – інтонацію, ритмо- і мелоформулу, котра поєднує три моменти дії: затакт, сильну частку й слабке закінчення-розрядку, представлену в трьох моментах наростання, вершини напруги й спаду. В «метричних циклах» композитор зміг розширити виразні можливості до широкої емоційно-сміслової амплітуди – «від піднесення до страждання, від сяючої просвітленості до глибин мороку, від спокійної ідилії до пафосу» [178, с. 7]. У різних творах композитора цей спосіб викладу придбав різні варіації, може бути представлений як спадний тетрахорд (у драматизованих мелодіях широкого подиху) та «схований» (у камерній, стриманій ліриці), ускладнений предйомом до ікту або постікту цикл.

Характерно, що найчастіше, у момент використання композитором метричного циклу, усі засоби музичної виразності – ритмічні, гармонійні, динамічні, агогічні й темброві – діють у тому ж напрямку й підкорюються загальній логіці метричного руху. Ця згуртованість і паралелізм руху є «секретом помноженої й концентрованої виразовості» [178, с. 9], у межах декількох, секундово поєднаних звуків. Отже, метричний цикл як художній метод (а метод є одним з можливих теоретичних значень поняття модальності) можна цілком прийняти за *ритмічний модус-модель*, зі своєю мінливою варіантністю та наявністю певного змісту.

Також до метро-ритмічного типу модальності можна віднести засоби музичного синтаксису (організації музичної тканини), який Чайковський найчастіше використовує в засобах спокійної, світлої лірики. Один з них стосується масштабно-тематичних структур, інші відносяться до галузі *неквадратної побудови*. Чайковський часто в способі тематичного розвитку використовує декілька повторів підряд, що найбільше притаманне танцювальним темам з елементом гумору та ліриці «народного складу» (ПП Першої симфонії, ГП фіналу П'ятої симфонії). Досить часто використовуваним композитором синтаксичним засобом є використання *тритактової структури тем*. Відомим фактом є неквадратна будова тем народної музики. І в Чайковського, використання тритактів безпосередньо пов'язане з народною піснею (ПП Першої симфонії, тріо зі Скерцо Другої симфонії). Також можна припустити, що вплив на появу в арсеналі засобів композитора цього засобу сприяла його етнографічна діяльність і часте використання ліричних українських народних тем. Очевидно, що використання тритакта замість квадратних парних метрів дозволяє викласти музичний матеріал більш округле й м'яко. Усі експресивні можливості цього прийому відкриваються композитором у використанні супутніх засобів – самої мелодії, тембрів, фактури, динаміки і т. д. У якості прикладів можна привести першу ПП із Четвертої симфонії, де тридольність використовується композитором досить широко; значна частина сцени «Листа Тетяни» з опери

«Євгеній Онегін» («Ні, нікому на світі», «Усе життя моє було заporукою», «Ти в сновидіннях мені являвся», «Але, так і бути!», «Розум мій знемагає»); яскраві моменти останньої картини «Євгенія Онегіна», а саме: перше звернення Тетяни до Онегіна («Онегін! Я тоді молодше...»), його продовження («Навіщо у вас я на прикметі?» з кульмінацією «що я багата і знатна...»), відповіді Онегіна та останнє його аріозо (див. про це: [178, с. 88–89]).

П'ятий – *ладово-гармонійний* – модальний спосіб представлений множиною характерних засобів, серед яких можна виділити лейтгармонію Чайковського та організацію ладово-мелодійних зв'язків між звуками.

Специфічні ладогармонічні засоби у творчості Чайковського відіграють важливу роль у втіленні найбільш поглибленого, внутрішнього й навіть затаєного у світі переживань. Найбільш яскравим щодо цього засобом є лейтгармонія Чайковського (або ж, фатум-акорд – Г. Ганзбург [45]) – акорд альтерованої субдомінанти – терцквартакорд IV підвищеного щабля мінору ( $IV\#^{43}$ ) – акорд концентрованої, підвищеної плагальності, і тотожний мінорний акорд у мажорі. При розв'язанні у тонічний тризвук, цей акорд утворює типові для музики Чайковського звороти. Розуміння цього акорду як акорду субдомінантної сфери підкреслює роль загальної плагальності, особливо характерної для композитора.

Поряд з гармонією альтерованої субдомінанти, композитор найчастіше прибігає до використання ще однієї гармонії плагальної сфери – септакорду другого щабля ( $II_7$ ) і та його обернень. Цей акорд є не менш типовим для Чайковського. Роль  $II_7$  у мінорі близька до ролі  $IV\#^{43}$  у мажорі – в обох випадках три нестійкі звуки розв'язуються в тонічну терцію й квінту. Споріднення цих акордів особливо ясно вказує на зосередженість і спрямований характер гармонійного мислення композитора. Чайковський нерідко «порівнює» ці акорди – з'єднує, завдяки їх спільності, і відтіняє те, що в них звучить по-різному [178, с. 39–42].

Загальними в цих оборотах є: плагальність, витриманість тоніки в басу, стисле голосоведення – усе це «пояснює спрямовану у себе, трохи сковану, не активну, але глибоку виразність музичного звороту. На той же час компактність і вузьке положення акорду (у межах малої сексти) забезпечує теплу, м'яку, соковиту звучність. Звідси – застосування звороту для ефектів емоційного зм'якшення, згортання, вгасання» [178, с. 47]. Автор називає семантичну функцію цього мотивного звороту інтроспективною та відзначає досить велике використання подібних зворотів у діалогічній фактурі «інтонацій прощання», що притаманна завершенню частини або композиційного цілого. Звороти з використанням вищезгаданих акордів автор іменує «малою інтроспективною групою», а до «великої» інтроспективної групи відносить гармонії, що включають усі акорди зі звуком тоніки, витриманим у басу в якості органного пункту – акорди не лише альтерованої, а й діатонічної субдомінанти [178, с. 53].

Також широкого застосування в музиці Чайковського набуває тонічний органний пункт, що також належить до семантичної сфери інтроспективності. Тонічний органний пункт можна розглядати як певну «емоційну сурдину» і характерну рису стриманої лірики композитора. Навіть у з'єднанні з акордами домінантової групи, він «гасить» їх автентичну енергію й може бути розцінений як «непряма плагальність» [178, с. 55]. Примітним є те, що застосування органного пункту не гальмує загальний рух і не заважає загальній гармонійній рухливості музичної тканини.

Лейтгармонії, а також їх з'єднання в малі й великі інтроспективні групи, визначають провідні ладо-гармонійні мовні засоби композитора.

До *п'ятого типу семантичних модальностей* композитора також можна віднести широке використання IV# шабля в мелодійних зворотах – спадних (набагато рідше – висхідних) пентахордах від тоніки з зупинкою на IV#. Підкреслена зупинка на нестійкому шаблі вказує на питальний, мінорний характер. Цей зворот можна найменувати «пентахордом Чайковського» [178, с. 56]. Лейтгармонія, її різновиди, тонічний органний

пункт, мінор з IV підвищеним щаблем, виспівування тонічної квінти зменшеною терцією, мотиви спуску до IV підвищеного щабля, діалогічна фактура – усе це утворює особливий семантичний інтроспективний комплекс, що поєднує в собі гармонійні, мелодійні й фактурні явища, тобто модальна спрямованість набуває синтезуючого мовно-виразового значення.

Таким чином, категорія модальності стає найбільш зручним та всебічним критерієм вивчення засобів симфонічного письма П. Чайковського. Її залучення підтверджує думку про те, що в симфонічній музиці Чайковського найбільш повно проявляються особливості його музичної мови, звідси і музичного мислення. В змісті його симфонічних творів виокремлюються п'ять основних типів поєднання та семантичної підпорядкованості виразових прийомів, що групуються за інтонаційно-мотивним, мелодійним й полімелодійним, фактурно-динамічним, метро-ритмічним та ладо-гармонійним напрямками функціонування музичної мови.

Інтегративним та наскрізним, завжди присутнім показником побудови музичного тексту симфонічного твору виступає певна темброва характеристика, темброформа – темброколерит симфонічно-текстової модальності.

## **2.2. Семантичні модальності духових тембрів у симфонічних творах П. Чайковського**

Входження до визначеної музично-текстової модальності, групи або комплексу модальностей 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.

Зокрема, 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).

Важливість саме тембрової драматургії у концепції симфонічних творів П. Чайковського успішно й всебічно розкривається у дослідженні С. Коробецької (1994 [95]), котра вважає дане явище (темброву драматургію) вершинним надбанням музичного мислення композиторів романтичного XIX століття, коли тембр пізнається й застосовується провідний засіб створення інтонаційного контенту, чинник «музичної драми» та композиційної цілісності. За думкою дослідниці, системне вивчення елементів музичної

мови Чайковського, в тому числі, тембрової драматургії, тільки починається, і, хоча минуло вже достатньо багато часу з моменту написання даної роботи, ситуація у музикознавстві щодо симфонічного методу Чайковського, змінилася дуже мало. І сьогодні питання тембрового мислення П. Чайковського ще не вирішені у повному жанрово-стильовому обсязі, зокрема як *вираження його авторського мислення, авторських, водночас типово-симфонічних семантичних настанов.*

Досить продуктивним є запропонований С. Коробецькою розгляд тембрової драматургії як інтонаційного явища, виходячи з асаф'євського тлумачення інтонації як явища осмислення тембру, використовуючи поняття тембрового інтонування як процесу «осмисленої вимови» (Б. Асаф'єв), що надає можливості виявлення музичного смислу за посередництвом тембру, а семантичної функції тембру – завдяки концепційності музичного тексту даного твору. Звичайно, виокремлюються, як провідні, образні показники, що виявляються у контексті загальної програми симфонічного твору, узгодженої з провідними ідеями, спільними програмними установками усієї творчості композитора. Порівнюючи між собою, узгоджуючи в семантичному напрямі образно-смісловий та формотворчий сторони композиційного симфонічного процесу, дослідниця справедливо зауважує, що темброва драматургія є складною системою з ознаками самоорганізації, тобто має власний «самозростаючий логос», передбачає види й типи тембрової семантики як закріплення певного смислового значення або психологічного стану за окремими тембрами та їх комбінаціями в поєднанні з фактурно-гармонічними й мотивно-стилістичними комплексами в певному їх динамічному стані, тобто фактично вказує на модальний принцип організації тембрової драматургії [95].

На цій основі пропонуються три основні образно-естетичні рівні – ліричний, епічний та драматичний, котрі передбачають певну інтерференцію, зазвичай з домінуванням ліричного начала. Звідси специфікація прийомів тембрового виділення, тембрової ініціації, тембрового вторгнення, тембрової

персоніфікації, тембрового зіткнення та конфлікту, тембрового переродження й тембрового становлення, що вказують на такі конструктивні функції тембру, які ведуть до їх семантичного визначення та диференціації. Залежність семантичної функції від структурно-композиційної постає сталою рисою методу Чайковського, тому пропонується визначення основних етапів тембрової драматургії як чергування, послідовність й зміна, тембрового експонування – тембрового розвитку – тембрової репризності, причому наголошується, що загальні формотворні принципи можуть не збігатися з тембровими й останні є важливішими в образно-смісловому значенні. (Так, тембровий розвиток не завжди обмежений тільки розробкою, виявляючись і у вступі, і в експозиції, а наявність тематичної репризи не завжди відповідає тембровій і так далі). Дуже продуктивним видається поняття тембрового руху, як тієї пролонгації якісної визначеності звучання, що дозволяє *прокладати чутні траєкторії образного розвитку, висуваючи суто музично-кolorистичні аргументи щодо напряму розгортання образного змісту*. Порівняльний аналіз увертюри-фантазії «Ромео і Джульєтта» та першої частини Четвертої симфонії доводить домінуючу роль тембрової семантики в драматургії творів Чайковського, як головного чинника формотворення.

С. Коробецька дістається висновку, що темброва семантика є образно-сміською сутністю тембро-драматургічного процесу, а формотворчий аспект визначає його структурно-організаційну сторону, причому взаємозв'язки між обома аспектами є досить гнучкими та різноманітними [95].

Темброва семантика виявляється через зв'язок тембрів з образно-змістовною стороною твору і є провідним каналом виявлення художнього смислу, базується на специфічних музичних значеннях та знаках, якими є як прості темброві сполучення, котрі виражають конкретні емоційно-психологічні стани, так і збільшені темброві поєднання. Через повторюваність та варіювання знаків (означень) тембрової семантики виникають автоканонічні прийоми, що стають носіями сталих образних

характеристик, причому саме вони забезпечують й можливість варіювання звучання та значення, в їх рядоположності [95].

В симфонічній музиці Чайковського темброві семантика сягає художнього рівня системної розгалуженості образного змісту, причому це системність, що зумовлена авторським світобаченням та розумінням долі людини, тобто програмно-концепційна, естетично-подієва та музично-композиційна водночас. Звідси особлива роль моно- й полісемантичних тембрових комплексів, котрі відповідають певним чином моно- й політембровості, але не завжди. Між образним тлумаченням й тембровими обмеженнями не має прямого зв'язку, ця залежність формується, виявляється у кожній симфонічній композиції окремо.

Особливої уваги, як зазначає дослідниця, заслуговує явище тембрового контрасту та його загострення й нівелювання як окремий драматургічний прийом. Так, відзначається, що загальна тенденція симфонічних розробок в творах Чайковського полягає у підпорядкуванні тембрових перетворювань тематизму процесу динамічного зростання, коли основними засобами створення тембрових модифікацій стають переважно оркестрово-поліфонічні (фугато, складні контрапункти тем, імітаційні перегуки тематичних елементів в різних оркестрових групах та всередині однієї групи, стрети як засіб створення оркестрових *crescendo*). В розробках більш пізніх симфонічних творів Чайковський, не відмовляючись від поліфонічних засобів, активніше залучає мотивне вичленення тематизму з тембро-артикуляційними модифікаціями, оркестровий «діалог» у передкульмінаційних зонах з наступним тембровим підсумовуванням; часто вводяться в кульмінаціях та підсумкових зонах гучні тембри мідних духових (тромбонів, труб). Як справедливо помічає дослідниця, конфліктний тип драматургії в симфоніях Чайковського призводить до того, що темброві репризністі в перших частинах циклів відсутня, звідси виникає темброве розімкнення з потенційною тенденцією подальшого тембрового розвитку. Є притаманною Чайковському і поляризація основних тембро-образів по

вертикалі в tutti динамізованих реприз та у лінійному розвитку, як послідовне співставлення тем головної та побічної партій. Особливим ефектом є темброве «згортання», аж до зникнення, як знак завершення й форми, й смислу, концепційного вичерпання. Також очевидно важливою формотворною та змістовою є сполучна функція тембру у вигляді тембрових арок, тембрових модуляцій, що забезпечує єдність композиції на стиках розділів. У цілому, в тембровому розвитку експозицій та розробок переважаючими постають функції оркестрового *crescendo*, тембрової інтенсифікації та концентрації, а в репризах-кодах відбуваються оркестрові *diminuendo*, спадання тембрової насиченості [95].

Визначаючи автоканонічні ознаки тембрового мислення/письма П. Чайковського, С. Коробецька пропонує наступні узагальнюючі визначення: тембро-сміслові обрамовування в одночастинних програмних творах і в перших частинах симфоній; драматургічно-узагальнююча роль траурно-скорботних код-епілогів з відповідним тембро-семантичним комплексом – тихий хорал міді, остинатний фон литавр, тремоло струнних, загальний низький регістр звучання всіх інструментів; використання в закінченнях код трагічних творів виразних *solo* (частіше кларнета) або чистого групового тембру струнних у високому регістрі на фоні хоралу як втілення недосяжного ідеального образу; темброве вирішення побічної партії засобами дерев'яних духових або струнних в створенні яскравого тембро-образного контрасту з суміжними розділами форми; використання *tutti* у зв'язку з драматургічно-композиційними моментами (динамічно насичені розділи форми, кульмінації) та в епізодах урочисто-святкового звучання як самостійного тембро-виразового комплексу, деякі інші. Ці принципи симфонічно-тембрової драматургії П. Чайковського дозволяють судити як про його авторську поетику, так і про її зв'язки – у тому числі проєктивні – з іншими типами, різновидами симфонічної творчості, зокрема як західноєвропейських митців, так і сучасних українських композиторів. Можливі паралелі в тембровій драматургії між творами П. Чайковського та

Б. Лятошинського, що мають розглядатися в аспекті оркестрово-стильової спадкоємності щодо симфонічного методу П. Чайковського в композиторській творчості ХХ століття.

Саме враховуючи ті проєкції, що утворюються симфонізмом Чайковського в музиці майбутнього ХХ століття, спробуємо визначити провідні темброво-семантичні модальності у циклічних симфоніях російського композитора, узагальнюючи досвід музикознавчих досліджень [4; 62; 92; 95; 99; 121; 163–164].

Перша симфонія створювалася Чайковським навесні й улітку 1866 року, виявилася, по суті, першою визнаною російською симфонією й першим зразком програмного ліричного симфонізму, з назвою циклу у цілому й окремих частин. В головній темі першої частини, відповідно до її програмної назви, «Мрії зимовим шляхом», сумна мелодія інтонується флейтою і фаготом, причому завдяки великій відстані між голосами цих інструментів, створюється враження широкого природного простору, що асоціюється з образом безлюддя, самотності. З тією ж мелодією пізніше вступають струнні інструменти, а в духових на цей час «крапкові» контрапункти-підголоски, також пейзажного асоціативного типу. Кларнетова мелодія у побічній знову показує особливі барви тембру дерев'яних духових, стає поштовхом для подальшого активного розвитку, а заключний розділ експозиції й розробка засновані на потоці сумісного звучання та «усередненому» тембровому вияві оркестрового звучання. Перед репризою знову дуже виразно демонструються темброві фарби валторни, потім дерев'яних духових. Особливі темброінтонації гобою зумовлюють початковий колорит другої частини, що створює картину «похмурого краю», як враження від поїздки по Ладозькому озеру, до яких приєднуються, окрім струнних, пасажі флейти, потім фагот; використовується різноманітні «діалоги» дерев'яних і струнних, зокрема альтів і флейти, кларнету і скрипки, також спільний «хор» оркестрових голосів. Третя частина симфонії не має підзаголовку, але її скерцозна програма відчувається й без цього; вона починається легкими трелями в

кларнетів і флейт, що провокують ритмічний рух струнних. Вальсовість, що вплетається у тканину скерцо, ще більше заохочує поєднання тембрів як знак заметілі, що все перемішує. Активна семантична роль тембрів дерев'яних інструментів помітна і у фіналі, але тут вперше задіяний повний склад великого оркестру з «важкою» міддю (три тромбони, туба) і групою ударних.

Створена у 1872 році Друга симфонія включає до свого складу 2 флейти, флейта-пікколо, 2 гобоя, 2 кларнети, 2 фаготи, 4 валторни, 3 тромбони, туба, литаври, ударні, струнні, є за загальним змістом та засобами композиційного викладу певним схилянням композитора до творчих позицій петербуржців-балакіревічів, хоча зберігає суто авторське розуміння принципів симфонічної драматургії. Тембри духових інструментів залучені до найбільш об'єктивованих, водночас драматично важливих, тем, як-то соло валторни у першій частині, чергування струнних і дерев'яних духових в ігровій другій, звучання дерев'яних духових за підтримки валторни у третій, знову виділення тембрової семантики валторни у фіналі, який постає написаним у фресковій манері, спирається на варіаційний принцип тематичного розвитку, разом з сонатним, та є надзвичайно винахідливим у використанні звучання оркестру *tutti*, зокрема з фанфарним тлумаченням валторн і труб.

Третя симфонія (1875) повторює попередній оркестровий склад, але надає інше, оновлене, розуміння оркестрової циклічної драматургії, є єдиною п'ятичастинною мажорною композицією, набуває мальовничо-«видовищного» характеру, містить багато фактурних гармонійних знахідок, що поєднуються з різноманітним тембровим прийомом. Перша частина залучає гобойний тембр до викладу побічної теми, що продовжує розвиток у звучанні дерев'яних й струнних інструментів. Розробка привносить риси драматизму, протиставлення між темами, у результаті чого утворюються нові мелодичні комплекси, відповідно й нові тембро-сполучення.

Друга частина, з ремаркою «у німецькому стилі», спирається на «жанрове узагальнення» через вальсову стилістику. На тлі струнних піцикато

чергуються декілька мелодій, що ініціюють майже скерцозну гру струнних і дерев'яних духових інструментів (мідні відсутні, щоб не обтяжувати звучання). Елегічна третя частина володіє значною лірико-драматичною вокально-аріозною експресією, що зумовлює провідну роль струнних, відкриває іншу, любовну, іпостась вальсової семантики, має власну драматичну кульмінацію, що потребує змішаної оркестрової тембральності.

Четверта і фінальна частина утворюють своєрідну антологію жанрових первинних прототипів, що перетворюється на інші образні феномени авторською уявою та симфонічною концепцією. Скерцо вступає у контраст з маршовими інтонаціями та образами ходи у четвертій частині; полонез, що створює смислову арку з головною партією першої частини, змінюється на широкий пісенний розспів, потім на рухливу танцювальну тему у п'ятій частині; а завершується все сумісним апофеозом усіх оркестрових голосів. Таким чином проявляється деяка сюїтність драматургічного задуму, що спровокована опорою на жанрово-стилістичні реалії як об'єктивний матеріал, так звані «позитивні дані», що вважалися необхідними, за М. Глінкою та «кучкістами», для композиторського методу.

При такій жанрово-стилістичній різноплановості, симфонія, тим не менш, є цілісною завершеною авторською концепцією, зокрема заключний полонез безпосередньо перегукується з маршовою темою головної партії першої частини, а тріо скерцо має тематичну спорідненість зі вступним розділом першої частини; також пунктирна ритмічна фігура, що завершує початок вступу, зустрічається у різних частинах симфонічного циклу. Таким чином, Чайковський активно використовує принципи моно- та лейтмотивного розвитку, ефект тематичних ремінісценцій, що дозволяє йому проводити певну «сюжетну» лінію крізь цикл, навіть поза визначеною і репрезентованою програмою.

Визнаною кульмінацією симфонічного письма П. Чайковського є триптих з Четвертої, П'ятої та Шостої симфоній, що увінчує не лише його шлях симфоніста, а усю історію класико-романтичної симфонії.



Четверта симфонія, створена у 1877 році (у складі 2 флейти, флейта-пікколо, 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаготи, 4 валторни, 2 труби, 3 тромбони, туба, 3 литаври, ударні, струнні), є унікальним випадком детального епістолярного викладу автором програми твору. Як відомо, у листі композитора до фон Мекк, від 1 травня 1877 року, міститься перше згадування про Четверту симфонію, задум якої виник у тяжкий для композитора час. Симфонія стала підсумком усієї попередньої творчості композитора, відкрила новий етап, освітила нові, більш глибокі, перспективи не лише в симфонізмі Чайковського, а й у розвитку симфонічного жанру в цілому.

У відповідь на прохання фон Мекк, Чайковський виклав у листі до неї досить детальну образну програму твору, саме як послідовність думок, шаблів смислового здійснення, психологічних станів та естетичних оцінок, зосереджуючись на ідеї фатуму у його зіткненні з долею людини, у його протистоянні людському щастю. Меланхолія, втома, страх смерті утворюють один образно-смісловий полюс симфонічного твору, на іншому – жага життя та непереборне прагнення до щастя, пошук радості, зі знаменним й знаменитим висновком «Жити все-таки можна» [62].

Очевидна автобіографічність програми та образного змісту даної симфонії дозволяє визнавати її концепцію та мову цілком оригінально-авторськими, вже без жодних озирань на інші методичні мистецькі позиції.

Симфонія стає для Чайковського «ліричною сповіддю душі», у яку він вкладає свої переживання й думи про життя, долю людини, відносини особистості й навколишнього світу: виникає єдиний ідейно-драматургічний задум, що послідовно розгортається, відповідно якому формується композиція всього симфонічного циклу в цілому й окремих його частин окремо. Самий характер музичних образів Четвертої симфонії та їх співвідношення викликають уявлення про реальні життєві колізії, часом досить конкретні й певні. Широко розгорнута перша частина симфонії відрізняється напруженою драматичною конфліктністю музики й інтенсивністю контрастних зіставлень. Класична форма сонатного *allegro* у

ній значно трансформована, звичайні пропорції зміщені й порушені, на що вказував сам композитор. Однієї з особливостей цієї частини є достаток різнохарактерного тематичного матеріалу; експозиція розділена на три чітко відмежованих тематичних розділах, зв'язаних між собою спільністю деяких інтонаційних елементів: контраст цих трьох розділів підкреслюється за допомогою низки динамічних, агогічних, темброво-оркестрових і тонально-гармонійних засобів.

У наступних частинах симфонії акцент переміщається із суб'єктивно драматичного плану до сфери об'єктивно жанрових образів, характер музики стає більш світлим і спокійним. *Andante in modo di canzona* з виразною співучою темою солюючого гобоя й більш жвавою гостро ритмізованою серединою темброво пофарбоване у пасторальні тони; темброва винахідливість скерцо (*pizzicato* струнних, що нагадує «щипкову» звучність балалайок, у крайніх розділах і тріо з мелодією веселої вуличної пісеньки у високих дерев'яних і відзвуками військового маршу у мідної групи) представляє, за визначенням самого композитора, «картинку дядьків, що підгуляли»; активний стрімкий фінал, що малює картину широкого народного гуляння, розвиває форму рондо з рефреном у дусі веселого святкового ходу з двома епізодами з вільними варіаціями на тему народної пісні «У полі береза стояла».

Як вже зазначалося у попередньому підрозділі, в обробці П. Чайковського народна мелодія набуває різноманітних семантичних нахилів, знаходить різні композиційно-темброві модальності, є змінним образом, що вимальовує не лише картину свята, а й стан людини, котра спостерігає за цим святом і відчуває суперечливі почуття, переживає сумніви у благополучному перебігу життя, що пояснює формування та загрозливе звучання головної теми фатуму. Вона зостається внутрішнім психологічним підсумком роздумів про долю людини, яка залишається достатньо самотньою на колективному святі, відстороненою від нього. Цей стан відсторонення вдало передається деякими тембровими рішеннями, зокрема виокремленням

тембрів дерев'яних духових; він нагадує, за образним абрисом, трагедійні концепції опер, як самого Чайковського, так і Д. Верді, Ж. Бізе, деяких інших, у яких показується загибель, трагічний стан героїв на фоні байдужого до них суспільного життя.

Можливо, найширший склад оркестру П. Чайковський використовує у симфонії за драматичною поемою Дж. Байрона «Манфред» (1885), що передує написанню П'ятої симфонії: 3 флейти, флейта-пікколо, 2 гобої, англійський ріжок, 2 кларнети, бас-кларнет, 3 фаготи, 4 валторни, 2 труби, 2 корнети, 3 тромбони, туба, литаври, великий барабан, тарілки, бубон, трикутник, тамтам, дзвін, 2 арфи, фісгармонія, струнні. Цей твір є яскравим маніфестом наслідування композитором певних ідей західноєвропейського симфонізму, зокрема Г. Берліоза, разом з його програмними позиціями. І хоча відомо, що вибір сюжету й типу програмності належав не стільки Чайковському, скільки М. Балакіреву, як і при задумі «Ромео і Джульєтти», Балакірев запропонував Чайковському ту програму, яку він створив для Берліоза, по-перше, в обох випадках остаточне вирішення способу композиції належало виключно Чайковському, по-друге. Тип літературного викладу, як і деякі образи, дійсно близький Берліозу, у третій та четвертій частинах прямо перегукуючись з його «Гарольдом в Італії». Виділяючи головні темброво-семантичні модальності, винайдені Чайковським у цьому творі, відзначимо напружений монолог низьких дерев'яних ( бас-кларнет і 3 фагота) як образ пошуку й драматичного роздуму, використання ліричних властивостей звучання дерев'яних з підголосками струнних у першій частині; легкі польотні стаккато дерев'яних духових та звучання валторни соло, що уособлює самотність героя, у другій частині; чергування мотивів гобою, валторни, дерев'яних духових, що наслідують волинці, також яскравий трагічний тембровий символ Манфреда – звучання труб на чотирьох форте на тлі тремоло литавр, у третій частині циклу; хоральні звучання духових інструментів і фісгармонії, разом з використанням мотиву «Dies irae» у фіналі.

У середині 1880-х років П. Чайковський вступає у новий період своєї творчості, що характеризується вищою зрілістю, глибиною й значущістю задумів у поєднанні з довершеною майстерністю, створюючи за останні вісім років життя, до 1893 року, низку шедеврів – як в опері, балеті, камерному вокальному жанрі, так і в сфері симфонічної музики. Творчість його стає більш поглибленою і зосередженою на трагічній концепції, водночас це є закономірним, з авторської художньої точки зору, розвитком ідеї фатуму та роздумів щодо людської долі.

Нова трагедійна тенденція була виявлена в симфонії «Манфред», але вже в повному масштабі вона здійснилася у циклі П'ятої симфонії (1888).

У цій симфонії міцно пов'язуються між собою принципи програмності та монотематизму, й стає зрозумілою сюжетно-подієва призначеність тематичних перегуків, арок, оновлених повторів, мотивних передач, що передбачають образні контрасти, тобто виявляють розтотожнення смислу та прийому як вказівку на динаміку образу – його перебудову як ознаку подвійної парадоксальної семантики. Наскрізною темою циклу, його головною тезою, що звучить як слово від автора, котре випереджає усі події, водночас супроводжує та своєрідно коментує їх, є начальна, ритмічно індивідуалізована тема, що має виражене тяжіння до вихідного звуку. Вже її заголовна функція виявляє наявність програми суто музичного походження, тобто програми-концепції, вираженої за допомоги виключно музично-драматургічних засобів.

У вступі дана тема звучить як суворий марш, потім зазнаючи різних жанрово-стилістичних метаморфоз, і цей прийом жанрового «переодягання» теми знайде широке втілення у композиторській поезиці ХХ століття. Але головне інтонаційне зерно, інваріантна мотивна основа теми при всіх перетвореннях зберігає образну функцію фатального попередження.

Тембр бас-кларнета у супроводі низьких струнних у вступі виражає той двоїстий стан смирення та супротиву, що постає головною емоційно-психологічною модальністю у пізніх симфоніях Чайковського. І тембр

низького дерев'яного інструменту відповідає йому якнайкраще, що відчувається і у проведенні теми головної партії першої частини у соло кларнета й фагота *pp*. Новою рисою тембрової та жанрової семантики у даному циклі постає їх неоднозначність, оцінно-почуттєві метаморфози, як знак несталості людської свідомості та відношення до буття. Так, стилістика маршу виявляється у різних характеристичних нахилах, як і вальсова, а струнна кантилена, що має безумовне вокальне походження, набуває драматичного руху, нової моторної активності, що вказує на наближення інструментального та вокального мовленнєвих музичних прототипів, і це також є інноваційною рисою мелодійного (полімелодійного) мислення Чайковського, яка буде транслюватися до симфонічної творчості ХХ століття, зокрема, до поезики Д. Шостаковича.

Порівнюючи дану симфонію з написаною десятьма роками раніше Четвертою, можна визначити роль П'ятої як центру автобіографічного макроциклу, де відбувається значне поглиблення до внутрішнього світу людини, яка переживає «драму долі». Образний зміст П'ятої симфонії відзначений особливою емоційно-мисленневою інтровертністю, надзвичайно послідовним та витриманим у певному поняттєвому полі композиційним розгортанням, строгою логічністю усіх музичних аргументів. Досить виразними є фанфари дерев'яних з валторнами перед основною темою побічної партії, гнучкий вальсовий ритм якої учуднений синкопами, що свідчить про початок того експерименту з вальсовою стилістикою, котрий досягне повного втілення у циклі Шостої симфонії.

Те, що тембри духових інструментів беруть участь у викладі всіх основних тем сонатного *Allegro*, свідчить про різноманіття їх семантичних функцій, водночас очевидною є їх провідна роль у наданні музичному звучанню конкретизованого характеру, у досягненні ефекту персоніфікації музичного образу, його впізнаваності як певної дійової особи у ході умовної симфонічної дії. На відміну від класицистських «туттійних» епвзодів, звучання усього масиву оркестру, повне злиття усіх тембрових груп означає

не стільки триумф, торжество позитивного начала, скільки катастрофічну напругу сил перед трагічною розв'язкою. Саме так вибудовується кульмінаційна фаза розробки в першій частині П'ятої симфонії, що завершується раптовим стрімким зривом, після чого настає новий цикл розвитку від вихідного первісного рівня. Хвилеподібний розвиток музичного матеріалу не є формальним, навпроти, відповідає образному задуму – виявленню численних спроб подолати дію фатуму, котрі не приводять до бажаного звільнення від нього. Тому реприза відрізняється від експозиції лише більшою стислістю головної партії, а остання хвиля наростання в кодї обривається так само раптово, як у розробці, і перша частина симфонії завершується вгасанням звучності (тембровим згортанням, за С. Коробецькою, в глибокому низькому регістрі) на тлі механістичного руху остинатного баса.

Особлива лейтобразна функція закріплена за пульсуючим ритмом, що може інтерпретуватися різним чином – і як невблаганний хід часу, і як невпинна пульсація нав'язливою думки, своєрідна *idea fix*. Але поки що тотальна трагедійна концепція зосереджена у першій частині. Її розповсюдження на весь цикл відбудеться пізніше – у циклі Шостої симфонії; як задум в масштабах усього циклу вона поки що лише готується. Тому трагічний тонус першого *Allegro* долається в наступних частинах симфонії, котрі сприймаються як необхідні етапи єдиної романної оповіді, підключаються до цілісного драматургічного циклічного призначення [62; 121].

У другій частині знову розкриваються ліричні кантиленні властивості валторнового тембру у його діалогічному єднанні з дерев'яними духовими, водночас хоральна місія покладається на струнні інструменти, що використовуються з новою фактурно-гармонічною стриманістю. Преображення пісенного мелосу рівною мірою доручається як тембру струнних, зокрема віолончелі, так і звучанню дерев'яних духових, у тому числі кларнету, якому композитор також довіряє висловлення «від автора».

Дана друга частина – *Andante cantabile* – відрізняється особливо напруженими ліричними кульмінаціями зі спалахами драматизму, гостротою контрастних зіставлень і високим ступенем динамізації основного тематичного комплексу, також підкресленою злитістю усіх тематичних утворень, етапів розвитку. Елегійно тема середнього епізоду зазнає, після її викладу солюючим кларнетом, інтенсивної розробки, набуваючи тонально несталого звучання, а поступове наростання напруженості приводить до «тембрового вторгнення» фатального мотиву у грізному оркестровому *tutti*, що сприймається як руйнівний удар, особливо коли звучить у тромбонів і туби *ff* на гостро дисонуючій гармонії зменшеного септаккорда; і хоча завершається ця частина тихим проясненим звучанням, але воно сприймається як лише тимчасове.

Третій частині симфонії вдається відвести убік трагічні колізії значно краще, але фатальна тема «маскується» під вальсовий ритм у тихому звучанні кларнета й фагота (що надає нам право ще раз згадати про схожість методів Чайковського і Г. Берліоза з його «Фантастичною симфонією»), не порушуючи помітно загального настрою. Після насиченого яскравими контрастами *Andante*, з його потужними хвилями наростання й несподіваними спадами, цей своєрідний вальс-скерцо сприймається як тимчасове забуття, відхід від дійсності до світу спогадів та мрій.

Фінал демонструє остаточне, останнє, стилістичне та образне переродження маршу, що мовби перевантажний попередніми подіями, тому звучить у повільному темпі, вслуховуючись в інтонації монотеми фатуму. Чайковському вдається здійснити зміну планів – з крупного перейти до загального, що дозволяє розширити межі сприйняття реальності, і у цьому новому масштабі долається зловісна символіка головної теми, хоча зберігається її основне темброве забарвлення, й це є певним нагадуванням про істинний смисл, неявний, але передбачуваний. Тому завершення симфонії може інтерпретуватися з деяким підтекстом, навіть коли у заключному розділі фіналу симфонії звучить вступна тема в понадгучному

tutti, а в останніх тактах дві труби майже героїчно озвучують у мажорі перетворений мотив головної партії першої частини, залишається враження дещо штучної радості від перемоги, а сама перемога видається ілюзорною, вигаданою.

Таким чином, цикл П'ятої симфонії мовби балансує на межі трагедійної та драматичної концепції, зі значною перевагою трагізму у першій частині, але з доданням загрозливих зовнішніх сил красою ліричного почуття у другій та третій частинах. Особистісне начало залишається на рівні ліричного каталізатора й ховається, нівелюється тоді, коли формується єдиний гучний симфонічний образ на основі спільного оркестрового тембру.

### **2.3. Образні функції оркестрових духових тембрів як предмет виконавської інтерпретації (на прикладі творчості Т. Курентзиса)**

Шоста симфонія П. Чайковського (h-moll, 1893), «Pathétique», є унікальним взірцем настільки довершеної оркестрової художньої концепції, що визнається вершиною усієї понадчасової симфонічної класики, маючи усі ознаки традиційного симфонічного циклу, вичерпно демонструючи можливості індивідуального тлумачення, авторського «прочитання» даного циклу, відкрито й щиро виявляючи трагедійний потенціал семантичного канону жанру [4]. Рідкісна єдність типологічного, усупільненого та індивідуального, поглиблено-особистісного начал на всіх рівнях симфонічної композиції роблять цей твір, по-перше, необхідним компонентом музичної дійсності, складовою *музичної емоціології*, по-друге, постійним предметом виконавських диригентських інтерпретацій: ніколи раніше Чайковському не вдавалося з такою виразністю й с такою дієвістю втілити тему життя – смерті, людської долі – фатуму, буттєвої безпорадності людини – її безсмертя. Тому ніколи раніше оркестрові тембри не набували такої ясної, чіткої, водночас множинної семантичної призначеності, рольових смислових функцій, що підкорюють собі усю симфонічну тканину, увесь музичний фактично-подієвий план.



Дійсно, в емоціологічному аспекті даний твір на граничному рівні психологічної напруги відтворив комплекс переживань, думок, станів людини як фізичної та духовної істоти, що стоїть на межі буття – небуття, намагаючись осмислити дане «стояння» як протистояння долі.

Пояснимо, що ми маємо на увазі під емоціологією. Пітер і Кэрол Стернзи, які надали ім'я даному напрямку (1985), пропонували створювати історію емоцій для того, щоб краще, глибше представляти колективне минуле людей і успішніше будувати прогнози їх спільного майбутнього. Крім того, емоціологія, виходячи з самого найменування, покликана узагальнювати численні розрізнені дослідження емоцій, виступати інтердисциплінарним механізмом об'єднання різних галузей наукового знання. Але, яким би новаторським не видався даний напрямок, він є продовженням низки ідей інтерпретативної або семіотичної антропології, зокрема, праць К. Гирця, а також тих літературознавчих пошуків, які стосувалися глибинної естетичної природи поетичних і романних форм, мистецтвознавчих робіт (у тому числі, музикознавчих), що відкривають глибинну семантику художнього тексту [3; 8; 25; 29; 31; 144; 159].

Проте, сьогодні виникла потреба у відокремленні такої дисципліни, яка буде спеціалізуватися саме в сфері людського переживання, звертатися до індивідуального й типового в природі людських почуттів як до соціальної цінності, що забезпечує позитивне світорозуміння. Ідеї емоціології надихнули А. Зоріна [76] на відтворення на основі історії індивідуальних переживань «емоційних матриць» російської культури екатерининської епохи, на тих її етапах, коли колишні стереотипи відносин уже втрачали свою цілісність і почуттєву привабливість, а нові ще тільки шукали свої орієнтири, обрії очікувань. Автор виходить з того, що у внутрішній світ людини іншої культури, особливо історично віддаленої, можна проникнути тільки завдяки тому, що цей внутрішній світ обумовлений колективною свідомістю, виявляється колективним надбанням.

Перебуваючи на перетині декількох гуманітарних дисциплін, дослідження А. Зоріна дозволяє підходити до ладу емоцій як до важливого фактору культурно-історичного процесу, отже, дозволяє укрупнювати, піднімати, підсилювати значення емоції не тільки як психологічного явища, але як феномена культурної свідомості.

Автор відштовхується від позицій П. і К. Стернзів і від ідеї «емоційних співтовариств» Барбари Розенвейн (2006), що виділила співтовариства «соціальні», у яких єдність норм, що регулюють емоційне життя їх учасників, визначається подібністю умов їх існування, і «текстуальні», засновані на спільності авторитетних ідеологій, навчань і образів, можна припустити, що й на спільності авторитетних художніх текстів, зразків, персонажів, способів переживань.

Власне кажучи, доля «героя» дослідження А. Зоріна, Андрія Івановича Тургенєва, є яскравим підтвердженням, по-перше, залежності особистісної поведінки від тих художніх моделей, які стають пріоритетним у сфері естетики й моралі; по-друге, суперечливих рис того процесу «виховання почуттів», який здійснюється на стику різних історичних періодів, відзначений кризовим станом культури, отже, колективних психологічних установок; по-третє, похідності особистісних смислів і типів переживання від існуючого й бажаного «емоційного режиму», системи емотивів, способів емоційного кодування [76 ].

На шляху до відтворення індивідуального ладу почуттів даної історичної особи, життєвий шлях якої виявився зведеним до придбання певного досвіду переживання, і в цьому виявилися і його значимість, і його трагічна обмеженість, А. Зорін звертається до концепції Л. Виготського [42], який розглядав переживання як інтегральну одиницю свідомості, розробляв категорію переживання, виходячи із завдань побудови культурно-історичної психології. Крім того, автор своєрідно полемізує з підходом Г. Шпета, що застосовував тріаду «переживання – вираження – розуміння» до історії, виходив з інтенціональної феноменологічної (ноезисної) природи

переживання, але й враховував словесну або будь-яку іншу знакову природу вираження, що об'єктивує переживання та виявляє його історичний характер. Як відзначає А. Зорін, переконлива інтерпретація історико-психологічних механізмів людських вчинків було запропонована Ю. Лотманом [109], який зазначав, що «ієрархія значимих елементів поведінки складається з послідовності: жест, вчинок, поведінковий текст <...> У реальній поведінці людей – складному й керованому численними факторами – поведінкові тексти можуть залишатися незакінченими, переходити в нові, переплітатися з паралельними. Але на рівні ідеального осмислення людиною своєї поведінки вони завжди утворюють закінчені й осмислені сюжети. Інакше цілеспрямована діяльність людини була б неможливою...»;

«щоб стати «програмою поведінки» (Лотман), культурний зразок повинен бути пережитим, а в процесі переживання він не тільки формує особистість, але й трансформується сам. «Кодуючи» ту або іншу подію або враження, індивід, з одного боку, наділяє їх значенням відповідно до існуючих у культурі норм і зразків, а з іншого – пристосовує самі ці норми й зразки до своїх власних унікальних проблем і завдань. Більше того, емоційний репертуар багатьох людей може містити в собі різні, часто погано погоджені між собою, а часом і просто взаємовиключні емоційні матриці. Різні емоційні співтовариства, до яких належить людина, часто диктують їй зовсім несхожі правила відчущання, у яких їй доводиться орієнтуватися. Чим різноманітніше, напруженіше й потенційно конфліктніше «емоційний репертуар» особистості, тем більшою «індивідуальною своєрідністю» будуть відрізнятися її переживання» [76, с. 17–18].

П. Чайковському вдалося у симфонічній творчості створити справжню емоціонологічну панораму оточуючої його дійсності, запропонувати певні способи й типи переживань як найпотрібніші для людського становлення, для розвитку феномена людяності. Так, у Шостій симфонії Чайковський створив універсальну метаісторичну «емоційно-психологічну матрицю» людської свідомості; той його психологічний досвід, який мав, за його

можливими уявленнями, відсторонювати його від інших, насправді зробив його причетність до сукупного, відчуваючого та страждаючого, людства гранично близькою та животрепетною.

Розмах концепції, яку сам композитор називав «грандіозною», перевизначив склад оркестру, до якого увійшли 3 флейти, флейта-пікколо, 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаготи, 4 валторни, 2 труби, 3 тромбони, туба, ударні, струнні. Найбільшим масштабом відрізняється й програма симфонії, з її загальним заголовком «Життя», причому зростання смислового масштабу супроводжувалося загальною лаконізацією композиції, що зумовлювало її особливу напругу, надалі привело к найбільшому інтерпретативному диригентському варіюванню темпу твору, тобто його темпорального вираження, втілення. Порив, упевненість, спрага діяльності, що катастрофічно завершається (перша частина циклу), потім душевний підйом у стані любові, що переходить у розчарування (друга й третя частини циклу); «пік» переживання «несумісності з життям» людських сподівань й неминуче зникнення з нього – ця програма перевершувала життєві сили навіть її автора, навіть для нього залишалася «загадковою», хоча текст твору народжувався досить стрімко й впевнено. Найбільш дивує сьогодні той факт, що перше виконання Шостої симфонії (16 жовтня 1893 року в Петербурзі під орудою автора) не принесло їй успіху, лише викликало певне здивування, але незабаром прийшло до неї, *разом зі смертю автора*, й абсолютне визнання.

Композитор не помилявся в оцінці свого твору як найкращого, оскільки Шоста симфонія не тільки підбиває підсумок його шукань в галузі симфонічної музики, але багатьма своїми сторонами звернена до майбутнього, є пророчою, передвісником трагічного симфонізму Д. Шостаковича. Шоста симфонія Чайковського – це трагічна епопея життя людини з її складними колізіями, суворою напруженою боротьбою й неминучим кінцем – відходом у незрозуміле небуття. Словами Б. Асаф'єва, симфонія закінчується так само, як починалася, зі своєрідним ретроспективним рухом, коли «...й мелодійна лінія тече в напрямку,

зворотному току початкової теми симфонії. Таким чином, конструктивна сутність усієї симфонії тісно пов'язана з психологічно-інтуїтивною концепцією, чим й обумовлюється її стилістична цілісність і виразність» [9, с. 243].

Чергування підйомів і спадів, як у «хвилях» музичного матеріалу, так і в емоційному ладі, в оцінній площині симфонічної семантики, визначає загальну траєкторію образного розвитку музичного змісту симфонії, а її «динамічний профіль» (термін В. Цуккермана) відзначений надзвичайною контрастністю, не дарма їй притаманна характеристика «патетичної», причому відкрита пафосність музичного звучання не знижує його інтелектуальної, аналітично-психологічної глибини. Граничної значущості набуває у цьому циклі і принцип монотематизму, з його персоніфікованими рисами і з доданням до нього принципу лейтмотивизму – відразу, починаючи зі вступного *Adagio*, з мотиву якого безпосередньо виростає тема головної партії першої частини, що відразу розвивається, тобто динамізується, розсіюється, втрачає свої ясні обриси, виникає низка самостійних варіантів її; перед побічною вона знову з'являється в грізному звучанні *труб і тромбонів*, супроводжувана переривчастими фігураціями *струнних і дерев'яних*, хоча цей короткий трагічний спалах швидко вгасає. Увесь розвиваючий розділ, побічна партія з її образними інтенціями нагадують концепції попередніх частин «симфонічного триптиху», але у світлі зміненого характеру основного тезису вони набувають нових смислових відтінків, певного фльору ілюзорності (словами з авторського коментаря до Четвертої симфонії: «Не чи краще відвернутися від дійсності й поринути в мрії»). Втім перша частина симфонії відзначена бурхливою подієвістю, включає різку зміну темпу, фактури й сили звучання на початку розробки, коли оркестровий вибух (ефект «вторгнення») руйнує мрійливий спокій експозиційного завершення. Викладені в розробці теми зазнають тотальної перебудови, навіть втрачають первісні абриси для слухового сприйняття, що вказує на силу руйнування, якому підвладне людське життя. Розробка складається з декількох потужних

хвиль, що розділяють її на окремі достатньо самостійні етапи: перша хвиля (фугато) завершується стрімким зривом, після чого у *тембровому втіленні трубами й тромбонами* у низькому регістрі звучить грізне *memento mori* – мелодія заупокійного піснеспіву «Зі святими упокій». Друга, більш коротка, хвиля завершується ланцюгом спадних скорботних інтонацій подиху, стогону, плачу, слідом за чим готується реприза – й відбувається оновлене проведення теми головної партії у звучанні *всієї мідної групи, підсиленої гобоєм, фаготом і струнними басами*.

Сила образного руху та майже фізичний напір музичного матеріалу змінюють структурні принципи репризи, усієї сонатної форми, обумовлюючи продовжену кульмінаційну зону, котра містить дві контрастні побудови. Перша побудова заснована на збіжному русі щільних оркестрових унісонів по щаблях зменшеного ладу, що народжує образ грізної нещадної стихії; спадні мотиви іншої побудови сприймаються як перетворене оркестрове ламенто, стогони й ридання людини, котра втрачає душевну рівновагу. Драматургічне вирішення першої частини є інновацією, справжнім творчим відкриттям Чайковського: уся ця частина йде мовби після пережитої кризи, має характер кульмінаційно – посткульмінаційного етапу, коли навіть традиційне «полегшення» в зоні побічної скорочене й нівельоване певною мірою (в репризі), а сумарним висновком слугує хоральна побудова з ритмічно розміряним остинатним басом – як закономірний відчужений підсумок трагедійного розвитку.

Ця гострота контрастних зіставлень, котра доведена до межі в першій частині симфонії, зберігається впродовж всього циклу, обидві середні частини якого є різновидами трансформованого сонатно-симфонічного скерцо, причому нарешті тут повністю реалізується ідея «зміненого», відчуженого вальсу, що не йде в звичному метро-ритмі, а набуває амбівалентних стилістичних ознак, втім впускаючи до себе й ліричне *andante* (середній розділ з елегійними кантиленними інтонаціями). Особливою ж стилістичною амбівалентністю, своєрідною грою з первинними жанровими

прообразами, відзначається третя частина, що поєднує елементи скерцо й урочистого, але дещо учудненого, маршу. Саме це скерцо-марш народжує ефект «зміненої свідомості» людини, що знаходить в граничному стані, на життєвій межі, вносячи нову семантичну модальність у зміст симфонії й усієї творчості Чайковського, виникаючи з метушні коротких мотивів і ритмічних фігур, поєднуючи іграшковий і трохи лячний характер, передбачаючи подібні жанрові сполуки та їх семантичні функції у творчості Д. Шостаковича.

Не випадково саме ця частина викликала в дослідників і коментаторів протилежні тлумачення, аж до прямо протилежних; Б. Асаф'єв знаходить у ній «демонстрацію грубої сили» [9], Н. Ніколаєва характеризує її як «героїчний акт трагедії напередодні фатальної розв'язки» [121]. Відсутність однозначного образного визначення вказує саме на глибоко амбівалентний характер симфонічних подій, коли навіть у тембровій контамінації немає образної функціональної сталості, усе порушується, зсувається, втрачає пізнаваність й звичну зрозумілість.

Перехід від дивного маршу до скорботного повільного фіналу створює контраст величезної художньо-виразової сили. У заключному високо-трагедійному *Adagio lamentoso* (що також передвіщає повільні фінали інструментальних циклів Д. Шостаковича) відкривається останній етап нещадної боротьби – до «повної загибелі, всерйоз» (Б. Пастернак); тут відновлюється стан не лише приреченості, але й емоційного супротиву їй, тому виникає гостро-конфліктний тип викладу теми, її напружені переплетіння у середніх голосах, ломка мелодійних ліній по окремих голосах тощо.

Як зворотній рух уверх, розвивається тема середнього розділу, що поступово розбудовується й розширює власний простір, йде за висхідними секвенціями до високого яскравого регістру – але не втримується у ньому, никне. Реприза, звичайно, змінена й динамізована, має розробкові риси, й за силою трагедійного впливу вона суперничає з головною кульмінацією першої частини; й знову залучаються, як фатальні у всіх вимірах – і

зовнішньому подієвому, й внутрішньому психологічному – *хоральні звучання тромбонів і туби*, супроводжувані тамтамом (останній є сталим знаком, навіть не символом, а емблемою, перемоги смерті, використовується Чайковським у моменти смерті героїв творів: смерть Манфреда, смерть Гамлета в увертюрі-фантазії за трагедією В. Шекспіра.), що перегукуються з проведенням мелодії «Зі святими упокій» у розробці першої частини. Й дана тема також перебудовується, змінює свій «семантичний профіль», остаточно надаючи трагедійний висновок усієї симфонічної концепції, причому таким чином, щоб катартичне просвітлення наступало вже за межами твору – у свідомості слухача, як цього й потребує закон трагедії. Завершує фінал кода, побудована на темі серединного епізоду, але мажор переміняється мінором, загальний висхідний напрямок руху – спадним, поступове наростання звучності – неухильним її вгасанням, всіляким, включаючи темброве, «згортанням» образу, звуку, життя....

Інакше, хоча з не меншою трагедійною гостротою, був тлумачений фінальний розділ увертюри-фантазії «Ромео і Джульєтта», остання редакція якої не дарма здійснювалася у 1880 році, тобто вже у період найвищого симфонічного підйому П. Чайковського, тому що цей твір, як і Шоста симфонія, належить до вершини композиційної та драматургічної майстерності композитора, є взірцем його «романізованого» симфонічного письма та довершеної організації усіх основних симфонічних модальностей. Не дивлячись на достатньо великий склад оркестру (2 флейти, флейта-пікколо, 2 гобоя, англійський ріжок, 2 кларнети, 2 фаги, 4 валторни, 2 труби, 3 тромбони, туба, литаври, тарілки, великий барабан, арфа, струнні), дана композиція відзначена напрочуд ясним, «легким», тобто не обтяженим зайвими образними та сонорними подробицями, звучанням. Достатньо цікавою є історія створення увертюри-поєми, за порадою М. Балакірева, котрий не лише запропонував у 1869 році Чайковському написати звернутися до трагедії Шекспіра, а й розповів, у яких композиційних ладотональних



межах це варто зробити, причому Чайковський охоче прийняв ці рекомендації: це був один з найулюбленіших його сюжетів [62].

Відомо, що В. Шекспір декілька разів звертався до повісті про трагічну загибель двох закоханих, які належали до ворогуючих родів Монтеккі й Капулетті, відомої до того з історіографічних та, звісно, легендарних італійських джерел. Трагедія кохання, як нездійсненого, була однаково близькою й англійському драматургу, й російському композитору. Увертюра була створена за досить короткий час, впродовж осінніх місяців того ж року, але після першого виконання перероблялася – у відповідності до критичних зауважень М. Рубінштейна; і це була не остання її переробка, можливо тому у підсумку її форма виявилася бездоганною, а драматургічний план – ідеально вибудованим.

Зокрема, П. Чайковський заново написав вступ, суттєво переробив розробку, частину репризи й заключний розділ, вніс зміни до оркестровки, зокрема ввів партію арфи. У цієї, другій, редакції увертюра-фантазія була видана й неодноразово виконувалася. Влітку 1880 року Чайковський, підготовляючи нове видання, знову повернувся до партитури, вніс достатньо суттєві зміни, зокрема у репризі й коді.

В 1884 році «Ромео й Джульєтта» була визнана гідною премії за кращий оркестровий твір, яку заснував відомий петербурзький меценат М. Беляєв для заохочення російських композиторів. До кінця життя композитора «Ромео і Джульєтта» залишалася одним з найбільш улюблених його творів; і сьогодні вона займає місце у диригентському репертуарі, як найчастіше виконуваний твір Чайковського, поруч з двома останніми симфоніями, тобто знаменує вершину симфонізму Чайковського – та його всесвітнє визнання [121].

Геніальною знахідкою П. Чайковського у цьому творі було узагальнююче й піднесене до рівня смислових величин – художньо-естетичних категорій – перекладення сюжету Шекспіра, тобто створення паралельного до цього сюжету ходу музичних подій.

Увертюра-фантазія відкривається хоральними звучаннями у тембрів *кларнетів і фаготів* у низькому регістрі, причому виникає унікальний тембровий сплав, нова темброва якість сумісного звучання дерев'яних духових інструментів, як автономного ансамблю оркестрових інструментів. Образний зміст цього вступу є неоднозначним, і ця його смислова амбівалентність, при повній ясності, лапідарності хорального викладу, справляє враження, водночас, і авторського слова, і викладення певного закону, поза яким не існує будь-який прояв людського життя, хоча це не стільки фатальне начало, скільки соціальна етична закономірність

Поступове прискорення приводить до появи головної партії (у сонатній побудові одночастинної композиції з її неодмінними поемними рисами) – це тема ворожнечі двох родів, Монтеккі й Капулетті. Швидкий рух у струнних інструментів, раптові синкопи *tutti*, у яких немов чуються удари шпаги (підкреслене голосне звучання металевого тембру тарілок), різкі акорди створюють яскраву картину суперечки-бійки. Поступово стихають войовничі звуки, і на тлі скупих акордів валторн і піцикато струнних басів виникає лірична тема (*англійський ріжок і альти*), що належить до найкращих мелодичних знахідок Чайковського, є довершеним взірцем теми кохання, можливо найщирішим з усіх подібних тем. Їй на заміну йдуть акорди струнних *divisi*, верхні голоси яких обрисовують контури м'якої ніжної мелодії, і цей світлий епізод надає образ щасливого підйому сумісних почуттів, злиття людських душ у довірі одна до одної та до можливості щастя. Але, як завжди у Чайковського, відбувається «вторгнення» контрастного матеріалу – жорстокої дійсності, що руйнує світ мрії.

У розробці активно задіяні усі три основні теми увертюри, причому майже з сюжетною ясністю перші дві атакують та задавлюють третю, нарощуючи не лише драматизм, а й трагедійний смисл музичної дії. Змінює свій вигляд й значення хоральний виклад, переходячи на бік фатальних сил, набуваючи масивності й загрозливості, звісно, завдяки зростанню оркестрового гучного об'єму. Відзвуки фатальної ворожнечі визначають

звучання репризи, у якій образ кохання постає стиснутим, майже усуненим, порушеним – і відновлення цього прекрасного стану вже не буде. Тема кохання розвіюється, зникає, йде зі звукового простору, супроводжуючись арпеджіо арф. Останні гучні акорди tutti символізують повну перемогу фатального закону підкорення життя й свідомості людини зовнішнім соціальним приписанням.

Ще раз відзначимо *основні драматургічні етапи розвитку музичної семантики* у цьому творі.

Класично стисла й стрімка розробка побудована на поліфонічних прийомах, що допомагають організувати взаємодію двох перших образів – хорального закону та теми ворожнечі. Новий, більш напружений виток драматичного розвитку представляє репризу з коротким динамізованим проведенням головної партії й бурхливо розквітаючою ліричною темою побічної, яка досягає тут вищого рівня пасіонарності. Велика кода продовжує лінію розвитку розробки на ще більш високому рівні напруги, і раптовий катастрофічний зрив приводить до скорботного висновку: розв'язка трагедії залишає у темряві можливий позитивний висновок, передбачаючи позатекстову катартичну напругу.

У коді тема любові проходить у стражденно перекрученому вигляді, ламається, втрачає цільність викладу, особливо гострої скорботної експресії їй надає інтервальна деформація – початковий хід мелодії (на зменшену кварту), а потім покійно зникає у високому світлому регістрі. Невблаганно рівний остинатний ритм супроводу в перших тактах цього заключного розділу створює образ скорботної ходи-реквієму.

Шоста симфонія та увертюра «Ромео і Джульєтта» П. Чайковського найчастіше стають предметом диригентської інтерпретації, у тому числі сучасної. З множини успішних художніх версій даних творів виокремлюється виконання їх грецьким диригентом Теодору Курентзисом, котрий ще знаходиться у процесі творчого пошуку, але вже має власний, переконливий, естетично яскравий, виконавсько-інтерпретативний стиль. Він народився в

Афінах, закінчив грецьку консерваторію, але з 1994 року живе і працює в Росії, зокрема працював в «Гелікон-Опері», в оркестрі «Віртуози Москви», у Національному філармонічному оркестрі (також у Національній опері Парижа). З 2004 року перебував на посаді головного диригенту Новосибірського театру опери й балету, де створив автентичний камерний оркестр *Musica Aeterna* і хор *The New Siberian Singers*. Нині Т. Курентзис переїхав до Петербурга, де продовжує працювати зі створеними ним колективами [136].

Ставлення Т. Курентзиса до музики П. Чайковського, як і до музики інших авторів і епох, є дуже складним, навіть суперечливим, водночас прискіпливо-уважним, завжди вільним від трафаретних підходів та оцінок. Головним критерієм вибору репертуару та інтерпретативних позицій стає для диригента пошук такої музики, котра здатна підвищувати й звільняти людську свідомість, надавати їй катартичного прямування – навіть якщо це «дуже сумтна, нестерпно важка, деструктивна музика», але «якщо в тебе буде моторошна туга й депресія, ця музика здатна тебе, як не дивно, очистити й звільнити.

Наприклад, Шоста симфонія Чайковського, написана вмираючим композитором – він травмований і скаржиться на цей мир. У ній стільки горя, що, слухаючи її, ти розумієш, що хтось страждав до тебе. І якщо тобі самотньо, ти чуєш, як хтось плаче разом з тобою. І тоді легшає» [136].

Вихідною творчою позицією Курентзиса є певне етичне кредо: «Я вважаю, що головне в музиці – жаль до людини. Її функція – лікувати захворювання суспільства. Але робить вона це не дуже успішно. Усі нинішні проблеми з'явилися давним-давно й за тисячоріччя ніяк не змінилися. Мене завжди смішить, як люди реагують на політику. Адже це все вже було так багато разів. Питання, над якими зараз б'ються, у такому ж вигляді були й раніше, і їхнє вирішення вже намагалися знайти не самі дурні люди. Але не знайшли. Усе тому, що поки ми не станемо вільні усередині, ми не зможемо бути вільними зовні. Світ зміниться, тільки коли ми зможемо сказати собі

найважливіші речі: що я насправді почуваю, чому мені боляче, чому я поводжуся так, як себе веду» [136].

Дана етико-естетична програма була вироблена Курентзисом під час навчання у петербурзького диригента Іллі Мусіна, котрий навчав також і основам диригентської техніки, «багато працював з рухами, жестами. Пояснював, що диригент – це й художник, і режисер. Важливо спочатку намалювати свій задум, а потім його режисерувати. Мусін говорив: «Ви відіграєте тут ноти, але ж це слова, зображення». Він учив нас, як управляти своєю енергією, і вимагав, щоб ми розбудовували уяву. «Не потрібно диригувати Германном (в опері «Пікова дама»), – говорив мій учитель, – потрібно самому бути Германном». Любов – це шлях від рани до рани... Ти йдеш до музики, щоб знайти жаль. Це доступно лише гурманам, тим, хто не прагне швидко заліковувати свої рани, які допомагають творити» [136].

Коли в 2007 р. Теодор Курентзис вперше диригував «Патетичною» симфонією на чолі оркестру *musica eterna*, що ще базувався в Новосибірську, його інтерпретація викликала справжнє потрясіння: як зазначає Д. Ренанський, «принципи історично інформованого виконавства диригент застосував не до бароко й не до Моцарта, а до однієї з найбільш заграних назв російського симфонічного репертуару» [136].

Зараз інтерпретативна версія Шостої симфонії під орудою Теодора Курентзиса вважається однією з найкращих, майже еталонною, зафіксована у запису та порівнюється з іншими знаменитими трактуваннями цього твору. Причому диригент максимально використав можливості студійного звукозапису, тому у запису «відчутна така старанність роботи, яку відрізняли, скажемо, записи Гленна Гульда й на яку сьогодні мало хто наважується...» [136].

Про інтерпретації Курентзиса досить часто кажуть, що вони театральні афектовані, але його виконання Шостої симфонії свідчить, скоріше, про дуже детальне вслуховування у текст, аналітичне проникнення і до музичної, і до психологічної матерії твору. Водночас, диригенту притаманна певна

фресковість, здатність оцінювати твір «крупним планом», бачити його можливі контекстуальні відносини, проєкції, враховувати усі особливості композиції та нюанси емоційного впливу.

Щодо симфонічного оркестру як звукового масиву, то Курентзис вміє виявляти його і гомогенність, злитність у звучанні, і внутрішню багатомірну диференціацію, що дозволяє створювати майже камерні ефекти звучання; зокрема, стосовно звучання Шостої симфонії, Д. Ренанський зауважує, що іноді виникає враження, начебто «Чайковського виконує камерний склад, у якому чутні не тільки окремі групи інструментів, але чітко помітні м'язові зусилля кожного соліста. Зіграна з немислимим для романтичної музики ступенем деталізації, хрестоматійно відома партитура виявляється в *musica eterna* твором досі невідомим. Наймогутніший ефект присутності й занурення досягається в тому числі й чисто технічними засобами – на настійну вимогу Курентзиса запис проводився в Берліні, в історичній радіостудії, на ламповій апаратурі 1950-х рр» [136].

З інших оцінок інтерпретації Т. Курентзиса дізнаємося, що у його виконанні трагічна фабула симфонії зростає до масштабів «повноцінного апокаліпсиса», деталі якого прописані з ретельністю Ієроніма Босха або Френсиса Копполи. «Темпи підкреслено стримані, але звукова тканина наелектризована так, що раз у раз іскрить. Курентзис відіграє на максимальних контрастах – усе розведене по полюсах: повітряна, по-класицистські легка експозиція першої частини буквально провалюється в тартарари розробки, ртутна гнучкість п'ятидольного вальсу в другій змітається ураганом третьої» [136].

За силою діяння дана інтерпретація порівнюється з легендарним трактуванням Шостої симфонії Євгенієм Мравинським; критики зауважують, що Курентзис не випадково присвячує альбом пам'яті свого вчителя Іллі Мусіна: він відроджує «великий стиль» і цього диригента, і минулої традиції великих диригентів-деміургів, які «створюють і руйнують світи».

Пропонуючи характеристику інтерпретації композиції і тембрової драматургії Шостої симфонії П. Чайковського, також увертюри «Ромео і Джульєтта», Теодором Курентзисом, тобто підходячи до цих творів як до предмету сучасного виконавського розуміння, з позиції сучасного симфонічно-диригентського досвіду, будемо спиратися на головні тематичні комплекси, які зумовлюють темброві модальності та їх семантичні функції.

Насамперед у циклі Шостої симфонії виокремлюються образні проєкції звучання труб і тромбонів, що особливо увиразнюються 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.

В інтерпретації Теодора Курентзиса зміст симфонії стає ясным 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»<sup>1</sup>.

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 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

---

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



звучання, вибудовуються у логічну систему в залежності від авторської програми симфонічного циклу.

Розкривається 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.

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*.

### **РОЗДІЛ 3**

## **«СЕМАНТИЧНА ІНВАРІАНТНІСТЬ» ТРАКТУВАННЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ЦИКЛІЧНІЙ СИМФОНІЇ ХХ СТОЛІТТЯ**

Даний розділ роботи спрямований до визначення найбільш показових тенденцій 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.

### **3.1. Тенденції типологізації тембрової семантики в симфонічній музиці ХХ століття**

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 поезиці 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.

З іншого боку, новою якістю стильового діалогу, здійснюваного в симфонічній творчості другої половини – кінця ХХ століття, є його міжособистісний персоналізований характер, який дозволяє запроваджувати універсальні стильові знаки – авторські лексеми та драматургічні прийоми. Образ Людини у симфонічній творчості набуває нового метафорично-ігрового висвітлення; гра, що інтерпретується у метафізично-космічному вимірі, стає головною подією симфонічного твору, що повністю відповідає його загальній творчо-виконавській природі.

Нагадаємо також, що симфонічна творчість залишається вищим проявом професійної музичної діяльності та пов'язаних з нею способів музичного усвідомлення дійсності, містить найскладніші та найважливіші образні концепції, логічні структури. Впродовж останніх двох століть симфонічна творчість досягла майже вичерпного різноманіття видів та форм, набула відкритої множинності та навіть вийшла за межі власних жанрових приписань, специфічних показників, увійшла до різних симбіозів з іншими різновидами оркестрової, вокально-хорової та камерної музики. Її стильові та мовно-технологічні показники стали настільки широкими, що привести їх до єдиних стилістичних знаменників, а тому й надати сталих стильових визначень є досить важкою справою, що потребує формування спеціальних критеріїв вивчення та класифікації. Певні зусилля у цьому напрямі здійснюють українські музикознавці, які вивчають творчість своїх сучасників, також еволюцію української симфонії впродовж ХХ століття.

Узагальнюючи деякі актуальні підходи до вивчення типологічних ознак симфонічної творчості в її розвитку від ХХ століття до сучасної полілогічної доби, можна сказати, що саме тембрологічний аспект є на сьогодні найменше розробленим, і тому, що не достатньо усталеним, теоретично адаптованим є явище й поняття оркестрово-симфонічного

тембру. Водночас розроблені сучасними українськими та російськими музикознавцями теоретичні підходи, також зібрані ними аналітичні спостереження щодо стану сучасної симфонічної свідомості дозволяють виділяти декілька домінуючих, виправданих композиторською та виконавською практикою, підходів до семантичних завдань та стильових ресурсів симфонічної творчості – як метаісторичного феномена, що узагальнює художньо-естетичні пріоритети музики на найвищому рівні та в найбільш узагальненій формі, зберігаючи при цьому такі три основні свої логічні установки, як діалогічність, подієвість, антропоцентризм.

Від творчості П. Чайковського, через множину інновацій симфонічного циклу, що не завадило йому зберегти циклічну структуру та певні семантичні й драматургічні канони, діє логічний принцип жанрової переакцентуації, котрий проявляється і як спосіб індивідуально-сміслового «прочитання» музичного змісту, підкреслення унікальних моментів стильового вибору композитора, і як розвиток позаособистісних аспектів музичної семантики – її пред'явлення в якості сакралізованої космологічної (у творчості О. Мессіана) або амбівалентної серйозно-сміхової (у творчості І. Стравінського), що вмотивовує можливість прирівнювання ритуального і карнавального начал в ігровій сутності художньої культури.

Для композиторів ХХ століття музична семантика – здатність музики, насамперед завдяки її жанровому змісту, нести певні, пізнавані та істотні смисли; вона розгортається і як об'єктивна історична даність музики (культури), і як персоніфікований образ; і як уподібнення, відтворення (передача), і як відмінність, винахід (творення-відкриття). Звідси постійний одночасний інтерес до унікальності жанрових канонів – композиційного новаторства – і до універсальних властивостей музичної (жанрової) форми, здійснюваних нею ціннісних виборів, що виражають залежність від духовного статусу «сукупного людства». Однак і в тому, і в іншому випадках семантичних переваг жанрова позиція автора – «жанрова атмосфера» – пов'язана з двома факторами жанрової форми: з програмністю, що виходить

з традиційних установок жанру, з авторських оригінальних найменувань жанру, з синтетичної або чистої природи жанру, нарешті, з сюжетно-концепційних передумов і наслідків музичного задуму; зі стилістичною складністю стильових моделей, тобто з ускладненням природи стилю, її поліфонізацією, що перетворює стильовий вибір автора на широко орієнтований полілог.

В цьому плані типовим представником симфоністів нової полілогічної генерації постає Борис Тищенко, у творчості якого узагальнилися найкращі досягнення європейського симфонізму ХХ століття. Він постає знаковою особистістю саме у сфері симфонічної творчості ще і тому, що випробував усі можливі композиційні форми у побудові симфонічного циклу, водночас не відмовився від циклічної симфонії як метакласичної логічної організації музично-симфонізованого матеріалу.

Б. Тищенко – спадкоємець методу Шостаковича, який зберігає особливу стильову складність – широту й багаторівневість – симфонічної музики. Про це й слова самого композитора: «...Я пройшов через наслідування всіх відомих мені на той час зразків музики. І чим більше я пізнавав, тим більше хотілося мені бути на них схожим. Очевидно, мною більшою мірою керує любов до чужої музики, ніж бажання протиставляти їй щось своє». Приводячи ці слова Тищенка, Б. Кац намагається провести аналіз «родоводу» музики Тищенко й зауважує, що «метафорично говорячи, у музиці Тищенка суцільно й поруч попадаються «чужі» слова» [87, с. 138]. Дослідники відзначають особливий підхід композитора до чужих стильових моделей. «Це принципово й специфічно для музики Тищенка, – пише Кац, – чуже слово не звучить у ній як чуже... З'єднання інтонацій різного стилістичного походження в музиці Тищенка, як правило, не породжує ефекту стильового черезсмужжя. Індивідуальний стиль Тищенка виникає на основі авторизації, освоєння й засвоєння різних стилістичних впливів» [87, с. 140]. Отже, незважаючи на очевидність використання композитором чужих стильових прийомів та «різностильність» створених ним музичних образів,

поняття полістилістики, стосовно до творчості Тищенко, не є достатньо точним. Більш вдалим видається поняття про стильовий синтез, з яким пов'язане з'єднання вже відомих стильових моделей (стильових ідей) у нових композиційних комбінаціях, що приводять до нової художньої цілісності; завдяки стильовому синтезу можна пов'язувати практично всі досягнення вторинної композиторської творчості. «Установка на стиль», яка супроводжує формування композиторської особистості, означає узагальнення, нову інтеграцію попереднього й сучасного певному автору стильового досвіду музики. Індивідуальність композиторського стилю визначається вибором шляхів поєднання різних стильових начал, вибірковістю самих взірців стилю, унікальністю композиційного синтезу їх, яка обумовлена особливостями естетичної установки самого композитора.

Стильовий синтез означає присутність у кожному творі, у кожному стильовому утворенні переосмислених і засвоєних знаків попередніх і «чужих» стилів; як пряме втілення взаємодії автора й традиції, він є, по суті, способом існування музичної культури. Явище стильового синтезу змикається з явищем полістилістики, однак остання є різновидом стильових взаємодій у контексті творчості окремого автора та композиції окремого твору.

Термін «полістилістика», як відомо, був уведений А. Шнітке, тобто відбив потреби насамперед композиторської свідомості. Шнітке розумів полістилістику й широко – як спосіб діалогу з музикою, зокрема з її стильовим минулим, і досить конкретно, як низку прийомів, таких як цитування, стильова адаптація, алюзія, колаж, деякі інші. Але найважливіше для полістилістики, у тій її якості, яку підкреслює Шнітке, здатність виражати смислове протистояння усередині образу, створювати інтонаційну напругу, аж до трагедійного ефекту, сполучати несумісне.

Процес диференціації музичної мови по національних ознаках припускає синхронічні зрізи в історичному становленні композиторських національних шкіл. Саме на стадії становлення національні школи виникають

приблизно на єдиній соціальній платформі й дозволяють, при нерівномірності розвитку в часі, все-таки знайти загальні фактори відокремлення тих або інших конкретних національних стилів.

XX століття вносить нове в освоєння й використання фольклорних засобів: вивчається усна традиція інтонування, у тому числі й властиві їй сонорні явища, своєрідність тембро-ритмічного звучання й розвитку. Усвідомлюється сама інтонаційна основа фольклору, жива практика й, одночасно, провідні традиції в їх постійному відновленні.

При розгляді національно-стильових рис, обумовленостей композиторської творчості, головним предметом вивчення стають загальнолюдські ідеї і їх відбиття в національних формах, що не тільки не скасовує інтересу до мовної сфери, навпаки, дозволяє помітити її нові складові, функціональні особливості у випадку «підйому» національної свідомості до загального смислового простору культури.

Не можна не відзначити той факт, що композитори XX століття велику увагу починають приділяти відмінним від їх власної національним музичним культурам, і, отже, їх особливостям. Щодо цього показовою є українська школа, яка, починаючи з 60-х років, помітно підсилила інтерес до тематики, жанрів, стилів етнічно віддалених культур, крім того, епох, що давно пройшли. У зв'язку з цим і отримують новий стимул до розвитку такі прийоми композиції, як полістилістика, колаж, стилізація, сонористика. Причому дана тенденція визначилася в творах дуже різних авторів, але об'єднаних загальним прагненням до відновлення смислу й форми за рахунок пошуку нового в старому, близького в далекому.

Ці стильові явища розглядаються у зв'язку з глобальними змінами художньої парадигми в музиці останніх десятиліть, відчутним поворотом професійних композиторів до використання всього невичерпного різноманіття музичних традицій минулого.

Сьогодні можна говорити про існування «ретроспективних стильових манер», котрі охоплюють різні й найчастіше недиференційовані орієнтації



композиторів на стилі ренесансу, бароко, класицизму й ін. Ретроспективна стильова тенденція досить помітна (навіть з погляду суцільно слухових вражень), є широкою за спектром різних своїх виявлень і, у цілому, досить суттєва для розуміння концепційних, а також технічних композиторських пошуків.

Будучи цілеспрямованим відтворенням чужого стилю, як певної естетичної й ідеологічної позиції, у новому контексті, стилізація створює особливу поетику міжстильового діалогу. У спеціальних, зокрема музично-теоретичних, визначеннях стилізації цей момент або опускається, або оговорюється без достатньої визначеності. Прийоми стилізації, так само як і інші прийоми й засоби ретроспективного стильового напрямку (полістилістика, колаж), відкривають нові перспективи розширення інтонаційного фонду музики, активізації культурної пам'яті нації, знаходження різноманітних шляхів взаємодії з інонаціональними мовними системами.

У зв'язку з цим О. Зинькевич [72, с. 78] відзначає, що у 50-і роки обсяг національної традиції, на яку спиралася українська композиторська школа, був обмежений музичним фольклором і досвідом професійної композиторської школи XIX – початку XX століття, а в 70-і роки цей обсяг значно зростає за рахунок розширення каналів зв'язків з фольклором, активного використання досвіду інших видів національного мистецтва (народного й професійного) – живопису, літератури, кінематографа, опори на досвід Б. Лятошинського, усвідомлений як національна традиція. У зв'язку із цим суттєво змінилася «генетична формула» української композиторської школи – її спадкоємні зв'язки: у неї ввійшов також досвід європейської музичної культури XX століття, у тому числі радянської – особливо широко Д. Шостаковича.

Відтак постійною якістю національного стилю залишається безперервне схрещування логіки стабільних національних форм мислення з загальнолюдською, нормативною для даного конкретного історичного

періоду. Дана взаємодія визначає процесуальну природу національного стилю й може бути виділена як константна ознака. Звідси – системність, складно-ієрархічна природа національного стилю, що веде до його розгалужених визначень.

Одне з найбільш повних визначень дозволяє розглядати дане явище як «корекцію індивідуального й історичного стилів в умовах даної національної культури та у процесах адаптації й генерації стильових ознак, заснованого на системі відбору, нагромадження й синтезу стійких ознак фольклорної й професійної музики народу, а також на асиміляції елементів інонаціональних музичних культур, що фіксує перехід явищ національного менталітету й національної духовної культури до конкретної системи засобів музичної виразовості» [165, с. 8].

У цілому, полістилістика покликана виявляти (створювати) дистанцію між «своїм» і «чужим» стильовим матеріалом, загострювати межі між стильовими складовими образу, декларувати не-тотожність стильових установок. З огляду на це вона не стає повністю «своєю» для Тищенка, який, скоріше, знімає, ніж підсилює дистанцію між «своїм» і «чужим» у музиці. Він схильний не до егоцентризму, а до розчинення свого творчого «Я» у тих музично-стильових сферах, які, як показує історія музики, нікому особисто не належать... Щодо цього метод Тищенка виявляє подібність із методом Валентина Сильвестрова. З іншого боку, композитор звертається до досить відомих стильових сфер, тобто до таких, які утвердилися в ролі носіїв значимих, вагомих музичних смислів, можуть бути впізнані в цій якості, здатні стати «знаковими». Таким, класичним, є для Тищенка й стильовий прообраз, пов'язаний з музикою Шостаковича; він нагадує про головні риси «героя епохи», Людину як символ вітчизняної російської культури, тієї, що вже відходить у Минуле, Історію, уже віднесenu до «вічних цінностей». Діалог із Шостаковичем, міжособистісний, перетворюється на діалог з Музикою, відкриває її історичні універсальні смислові функції. Тому в нього природно «уписуються» переक्лики з творами Глінки, Чайковського, Вагнера,

Малера, Бетховена, Монтеверді – і не тільки з ними. Настільки ж важливими стають звертання до стильових ідей Онеггера, Прокоф'єва, Уствольської.

Сталі жанрово-стильові прообрази тем однаково суттєві для мелодико-лінійного та комплементарно-сонорного рівнів формоутворення, які створюють передумови й для їх стильової тотожності, і для їх стилістичних відмінностей. Тому їх семантичні функції подвійні, і за допомогою цієї подвійності ясніше всього проступає драматургічна ідея циклу. «Відображені» первинні жанрові моделі стають головним «смысловим кодом» опусу і провідною формою стильової умовності, несуть у собі інваріантні змісти, з яких формується «смысловий інваріант» симфонії в цілому.

Цей аспект симфонічної поетики Тищенка найбільше наближає його до концепції Шостаковича: предметом відтворення для Тищенка є метод Шостаковича в цілому, особливо помітний у пізніх симфоніях, квартетах, інструментальних творах, а не той або інший тип тематизму. Основні жанрові прообрази симфонії визначають ті або інші (моно-, лейт-) композиційні функції тематизму, а за їх допомоги – драматургічний план цілого, драматургічну ідею.

Так, інтонаційно-художня модель П'ятої симфонії може бути розглянута з трьох позицій. По-перше, вона містить різноманітні переходи від мовних інтонацій (до яких потрібно віднести вигуки, заклики, категоричні імперативні «філіпіки» – якщо згадати пафос демосфенівських викривальних слів, який обумовив їх загальне позначення, – і молитовні стогони, свого роду сонорно-мовне *lamento*) до декламаційних, більш індивідуалізованих в інтервальному відношенні, далі – до розвиненого речитативу й від нього до мелодично значимого співу. Завдяки цьому Тищенко змушує згадувати досвід ранньої грецької трагедії, яка вперше відкрила таку можливість гнучкої взаємодії мови й музики; на той же час активна участь декламаційно-мовного начала в мелосі симфонії свідчить про те, що стилістика вокальної симфонії розширює тематичні можливості

«чистого» оркестрового опусу не тільки тоді, коли слово безпосередньо бере участь у композиції, але й стилістично узагальнено – шляхом інтонаційних опосередкувань, які допускають різноманітні метафоричні відтінки (підтверджуючи думку про пріоритет вокальних жанрів, зокрема опери, у розвитку мови європейської симфонії). У музичній тканині П'ятої симфонії постійно чергуються, набуваючи якості стильових знаків, принципи монодії (одноголосно-лінійне розгортання мелосу, яке містить усі передумови перетворення «горизонталі» у «вертикаль»: ключові інтервали, тематичні «згустки», ладово-гармонійні відносини, артикуляційні й динамічні ознаки і т. д.) – традиційного гомофонно-гармонійного складу – поліфонії особливого роду – рівної участі всіх голосів, усіх або майже всіх стилістичних комплексів у створенні вертикалі, що розглядається Б. Кацем як нова авторська гетерофонія. Б. Тищенко користується вже постійним, але усе ще не вичерпаним у змістовному плані, методом зіставлення сфери вокально-мовного («голосового», одухотвореного, зігрітого людським подихом) і моторно-інструментального («об'єктивного» загального руху, знеособленого і тому ніби «байдужого» до людини, що відбиває механістичність навколишнього буття). Композитор використовує досить традиційні жанрові прообрази названих сфер – речитатив-монолог, дует-діалог, «оперність», «ораторіальність», хорал, гімнічність з фанфарними елементами, прелюдійність з рисами романтизованих «експромтів», «музичних моментів», токатність, фантазійність з бароковими рисами, нарешті, скерцо у двох вже відомих іпостасях – скерцо-гротеску, амбівалентного, як у музиці Малера й Шостаковича, однозначно «ворожого», як у скерцо – «мишачій біганині» Онеггера, і скерцо-гри, проясненого й примарно-ностальгічного в той же час, як у класичних алюзіях Прокоф'єва.

Останнє виразно домінує в побічній партії фінальної частини (Рондо) і визначає характер результату всієї композиції – Прощання, але не афективно-гучного, а непомітного, у тиші, такого, що полегшує момент прощання й пояснює його як лише ще одну умову Гри. Важливість образу гри – як

головної події циклу, і в буквальному, і в складно-метафоричному значеннях – підсилюється тим, що протягом усього циклу Тищенко «грає» названими вище жанровими моделями, переводить їх з однієї сфери інтонації до іншої, «переодягає» у різноманітні стилістичні «костюми», перетворює й змішує.

На наш погляд, саме з цим пов'язане головне художнє відкриття Тищенка в цьому опусі. Це принципово нова форма катарсису, яку знайшов Тищенко, в порівнянні з деякими його квартетами, фортепіанними сонатами, де трагедійна напруга лірично пом'якшувалася, переходила в особисте зусилля осмислення протиріч буття.

Тут же, у П'ятій симфонії, трагедійність «подій» знімається відчуттям життя як космічної Гри, у якій усі сторони однаково виправдані. Скерцозно-ігрове, полегшене навіть у тембровому відношенні (звучить у флейти пікколо) проведення «заповітної інтонації», монограми D Es C H в останніх тактах симфонії завершує низку стилістичних перетворень начального речитативу-монологу: особисто-загострене долається космічно-упорядкованим, спрямовується до позамежного, малюючи «образ безсмертя, нев'янучості, вічної юності, вічного світла» [2]. Рух форми симфонії та її структурні межі, а також певна відкритість, розімкнення композиції, в цілому, визначаються її жанрово-алюзивним змістом і відкривають нові риси умовності в часовій організації музичного звучання. Як і весь стильовий зміст симфонії, її форма «поліфонічна», тобто поєднує кілька логіко-структурних типів.

Узагальнюючи розвиток симфонізму у ХХ столітті, сучасні музикознавці намагаються враховувати досягнення всіх композиторських шкіл, розглядаючи всі стильові плинні. Так, у періодизації розвитку української симфонії основна опора здійснюється на творчість Б. Лятошинського, яка тісно пов'язана з принципами трагедійного симфонізму та способами симфонічного полілогу. Постать Б. Лятошинського уявляється парадигматичною та навіть символічною ще й тому, що до середини ХХ століття він, нарешті, починає збирати навколо себе кращі

композиторські українські сили, а в 70–80-ті роки в українській симфонічній музиці починають з'являтися твори, пов'язані з численними творчими відгуками на симфонії Б. Лятошинського й Д. Шостаковича, що доводить подібність симфонічних методів цих двох композиторів.

Ще раз нагадаємо, що новою якістю стильового діалогу, здійснюваного в симфонічній творчості другої половини – кінця ХХ століття, є його міжособистісний персоналізований характер, який дозволяє запроваджувати, як універсальні стильові знаки, авторські лексеми та драматургічні прийоми. Образ Людини у симфонічній творчості набуває нового метафорично-ігрового висвітлення; гра, що інтерпретується у метфізично-космічному вимірі, стає головною подією симфонічного твору, що повністю відповідає його загальній творчо-виконавській природі.

Продуктивна ідея М. Арановського [7]. знаходити в «семантичному інваріанті» симфонії філософсько-узагальнений портрет Людини, відтворення онтологічних проблем міжособистісних відносин, стає занадто абстрагованою, якщо залишити поняття «семантичного інваріанта» без уточнень, конкретно-історичних визначень. Навіть розгляд різноманітних іпостасей людини – як «діяльної», «мислячої», «граючої», «суспільної» – не звільняє позицію Арановського від відомого спрощення й невиправданого в цьому випадку – щодо композиторської творчості другої половини ХХ століття – уніфікації.

Ріст ролі авторської поетики, індивідуально-авторських стильових намірів, прагнення автора по-своєму перетворювати канони обраної жанрової форми ускладнює, хоч і не скасовує, можливість типізації змісту жанру, тобто можливість жанрової традиції. Можна погодитися з тим, що творчість сучасних композиторів ставить дослідників перед проблемою знаходження щоразу, для кожного автора, особливого шляху аналітичного розгляду музики й своєрідності мови обговорення цієї музики.

Якщо протягом низки століть музика, як певна галузь жанрово-стильового досвіду, розбудовувалася від авторитету (як сили колективної

звички), до авторства (як прояву особистого стилю), то останні десятиліття свідчать скоріше про зворотній процес – про рух від авторського начала, яке частіше стає предметом довіри – у порівнянні з колективним досвідом, до нового музичного авторитету.

При всій несхожості й індивідуальній різноманітності перших трьох симфоній Б. Тищенка їх поєднує дуже багато рис. І, насамперед, – тематика. Становлення особистості в умовах жорстоких випробувань розкрито в різні «періоди», і, якщо представити симфонії як послідовний цикл, то виникає відчуття часової перспективи: перед нами життя людини, його шлях від юності до змужніння й зрілості. Усі симфонії п'ятичастинні. Але усередині самої п'ятичастинності відбувається вільна інтеграція частин (іноді композитор підкреслює її прийомом *attacca*), і цикл, таким чином, одержує наскрізний розвиток. Особливо ж типовим є для Тищенка виділення генеральної кульмінації з загальної розробки в окрему частину.

Принцип співвідношення широких планів веде до того, що потік розвитку насичений і спрямований до головної кульмінації настільки, що сама вона розростається й утворює цілу зону. Ця зона «стискає» навколишній простір у щільне «наелектризоване поле», тим самим гранично загострюючи головний конфлікт.

Уміння подовгу перебувати в одній образній сфері й тривале витримання великих динамічних планів ріднить Б. Тищенка з багатьма російськими композиторами-симфоністами. Тищенко за своєю природою – яскраво національний композитор, у чиїх творах виявилася особлива широта подиху, мелодійний простір російської музики. Не менш важливими є для нього й ті етичні настанови, що поєднують симфонічний досвід російських композиторів з загальноєвропейською традицією [154–155].

Зіткнення людини зі злом у будь-яких його формах є однією з основних тем російського мистецтва. Тищенко спирається на досвід російських композиторів і намагається тлумачити, репрезентувати його по-новому, як сучасний художник, акцентуючи момент пізнання істини – це, за словами

В. Сирова, і стає «моментом духовного самоствердження» [154–155]. Продовжуючи у втіленні негативної образності в сьогоднішньому симфонізмі, насамперед, досвід Шостаковича, Тищенко перебуває в самому «гарячому цеху» сучасного психологічного реалізму. Як усякий чуйний художник, він, однак, у найбільш твердих своїх «реаліях» відчуває межу, на якій закінчується мистецтво, і наближаючись до цього рубежу, ніколи його не переступає, тому що головне для нього – виявлення самої моральної неспроможності зла, художньо-переконливе його викриття.

Колізії музики Б. Тищенка (як спадкоємця П. Чайковського й Д. Шостаковича) «втілюються як стани боротьби кантиленної мелодії із силами, що її роздрібнюють і руйнують» [87, с. 60]. І один з головних прийомів у Тищенка – це зіставлення живої різноманітності інтонаційного проростання й механічної мертвенності моторно-остинатного руху; саме в таких умовах моторний рух набуває негативної семантики.

У різноманітних продовженнях традицій російської музики особливе значення має зв'язок Тищенко з фольклором. Мова йде, звичайно, не про цитування народних мелодій, тому що основна форма відбиття фольклору тут – вільне творче перетворення.

Необхідно відзначити міцну опору тематичного синтаксису на найпростіші діатонічні й архітектонічні структури. Вихідний момент мелодійного проростання багатьох творів – це ангемітонні утворення, які в процесі даного проростання «складаються» у хроматичну систему. А в Першому віолончельному концерті, наприклад, проростання починається з одного-єдиного звуку *a*. Безсумнівна також близькість ритміки «медитативних» творів принципам протяжної ліричної пісні з її метричною волею й ритмічною узорчастістю [87].

Перевага процесуального начала пов'язана в музиці Тищенка з лінеарністю мислення й величезною роллю безперервного розгортання. Це розгортання пронизує всі ділянки форми й, у першу чергу, експозиційні розділи, утворюючи експозицію в Третій симфонії або ж репризу в Першій



симфонії (перша частина). Таке розгортання-проростання здатне відбити хід людської думки. Воно тяжіє до певного типу музичного розвитку, а саме – до комбінації поступального руху й руху по спіралі (тут отримує втілення формула теза-антитезис-синтез). Кожний попередній виток цієї «спіралі» виразно передбачає наступний. Кожний наступний виток повторює на новому рівні той шлях, який був намічений у попередньому.

Звідси й своєрідність «проекції» – один розділ передбачає інший, той – наступний, останній же може бути здійснюючим резюме у контексті цілого. Дуже гнучко й багатоманітно ця тенденція формоутворення виявилася в Третій симфонії, яка вся побудована на подібних зчепленнях. Подібний тематичний процес надзвичайно оновлює музичне мислення, збагачує сучасну музичну форму й драматургію, особливості яких наближаються до принципів буття живого світу [87].

Серед численних симфоній 60-х років симфонії Б. Тищенка виділяє ще одна якість. Спираючись на наскрізну драматургію, композитор обирає важкий шлях, трактуючи симфонічну концепцію на зразок сценічної драми, що володіє єдністю дії, послідовністю оповідання, організована певним центральним катаклізмом, генеральною кульмінацією. «Зіставлення» матеріалу тут переважає, й можна дуже легко впасти в неправильну описовість, скотитися на «легкий» оповідальний рівень. Продовжуючи в нових умовах напрямок психолого-драматичного симфонізму, Тищенко майстерно уникає в музиці буквральності життєвих аналогій і звичності драматургічного задуму [154].

Про особливу багатоплановість драматургічного процесу вже говорилося у зв'язку з принципом спіралі, що проростає. Хотілося б відзначити й таку властивість: «тіснота» одномірного простору як би «проривається» зсередини випаданням (втратаю) однієї з ланок драми. Згадаємо «антракти» між другою і третьою частинами в Першій симфонії, між третьою й четвертою – у Другій симфонії й між «Медитаціями» і «Постскриптомом» у Третій. Такі явища стають стабільним драматургічним

прийомом; спільно зі спіральною багатоплановістю вони збагачують у цілому наскрізний розвиток драми, охороняючи від небезпеки стереотипу різко напруженої драматургії з її сходженням до головної кульмінації й наступним спадом [87].

Над Другою симфонією Тищенко почав працювати в 1962 році, закінчивши її в 1965. Це твір на вірші М. Цветаєвої для великого симфонічного оркестру й змішаного хору. Говорячи про трактування віршів, необхідно відзначити надзвичайно тонке вживання Тищенка до світу цветаєвської поезії, у якому композитор зумів підкреслити й розкрити музикою головний образний зміст. Гранична насиченість вірша, його інформаційна ємність у комбінації з філософською спрямованістю виявилися основою великої симфонічної концепції.

Слід сказати про особливу багатопланову майстерність образного варіювання тексту у поетеси. М. Цветаєва – майстер синонімів і алітерацій, майстер звукових асонансів, і в цьому не можна не побачити глибинний зв'язок з російською пісенною мовою (як не можна не побачити загальне російське інтонаційне «забарвлення» всієї її творчості).

Надзвичайно близьким музичному мисленню Б. Тищенко виявляється така побудова вірша, при якій всі думки сходяться до одного образу, однієї фрази або ж виростають з одного слова, з однієї фрази. Саме ця спільність і сполучає поезію й музику симфонії у нерозривну єдність. Інша якість цветаєвського вірша, яке відбила музика, – це його антисюжетність. Тищенко, як і Цветаєва, «не описує й не розповідає, але намагається мовби «перевтілитися» у предмет, який зображує, увійти до його форми» [87, с. 40]. Душевний світ героїні в симфонії розкривається через її вірші. «Події», що відбуваються тут, узяті з різних часів і епох, але у своїй взаємодії утворюють якийсь «понадсюжет» – показують внутрішню еволюцію гостро-емпатійної особистості, її шлях від бурхливої юності до пасіонарної молодості, до душевної драми й трагічної розв'язки. У фінальному осмисленні розкривається глибинне підґрунтя образу – «невблаганна вимога ніжності».

Тому програмність Другої симфонії особлива; незважаючи на постійну присутність слова, вона психологічно узагальнена й лише психологічно-подієво сюжетна – щодо цього Друга симфонія Б. Тищенка надзвичайно близька Тринадцятій й особливо Чотирнадцятій симфоніям Д. Шостаковича, де також панує лірико-психологічна сюжетність. Але психологічна поглибленість, однак, оригінально переломилася крізь епічний лад. У перших двох частинах «потужні набатні звучання, могутні хорові масиви й войовничі пісенні мелодії немов відтворюють вогненні сторінки російської історії, розбійні набіги й пожарища неясного часу. Рельєфний... тематизм близький драматичним народним сценам прокоф'євської «Війни і миру» [154, с. 26]. Епічна монументальність підкреслюється використанням хору без солістів, а в оркестрі – *груповою тембровою драматургією*.

П'ять частин симфонії поєднуються за принципом широкого зіставлення двох сфер. Перша – осередок основного динамічного навантаження. В орбіті її діяння три частини (третя – кульмінація всього циклу). Друга – узагальнююча й завершальна (четвертий і п'ятий розділи циклу), тут відбувається об'єктивізація драми.

Для розуміння музики першої частини винятково важливе значення має «початкова лейттема, що стає всеприсутньою думкою симфонії та її інтонаційно-тематичним ядром» [154, с. 20]. Колючість і поривчастість її – це образ самої Марини. Мінорна терція, знайома по Першій симфонії, несе й тут семантику російського національного мелосу. «Розливаючись» по всьому твору, вона стає одним з основних елементів тематизму. Включаючи альтеровані другий, четвертий і п'ятий шаблі ладу, ця інтонація, крім того, дає своєрідний ефект – це насмішкувато-гостра, невловимо-швидка думка.

Відкриваюча твір частина є *Allegro* з великим вступним і заключним розділами на єдиному матеріалі *Maestoso*, де хорові репліки перебиває лейттема. З самого початку слухач потрапляє до напруженої атмосфери, що незвичайно для Тищенка, котрий зазвичай використовує повільні, плавні, поступові нагнітання. Саме *allegro* – це образ пориву, боротьби.

Безперервний єдиний потік, що є розробкою-калейдоскопом, нагадує аналогічний розділ у першій частині Першої симфонії, де також виникають, проростають нові теми. Така, наприклад, тема «бігу», що захоплює всю частину й проголошувана в кульмінаційному твердженні всім оркестром і хором: «Очеретом, верболозом, болотом...»

Друга частина – *Presto risoluto* – токато. Напруга піднімається на новий рівень, але одночасно тверда механічність пронизує усю частину. Інтонаційна основа тут – це «витрачений» тематизм першої частини; короткі й насичені репліки хору: «Проклята будь!» звучать, як у порожнечі, на тлі настороженого органного пункту, сприяючи виникненню відчуття «тупика».

Загальна кульмінація всієї симфонії – у третій частині, яка драматургічно продовжує лінію другої. Напруга досягає тут апогею, а драматизм – трагедійної гостроти. Свідомості надається трагічна розв'язка. Розрізнені репліки хору, *quasi rubato*, втілюються в музиці особливим прийомом розчленовування зв'язної мови на окремі «плями й крапки». Можна сказати, що цей прийом стає для Тищенка симфонічним принципом, що послідовно проводиться. І сам по собі він можливий лише в такому насичено-мелодійному контексті, яким і є музика композитора.

Четверта частина з погляду наскрізного драматургічного розвитку – еліпсис. «Остання частина повна стриманого величі й світлого смутку. Примітні струнні, що створюють атмосферу розлитого людського тепла. Тепло людського подиху, якого дотепер не було. Навіть четверта частина – діалог закоханих – у своїй ретроспекції трохи емоційно «стерилізована», у чому й полягає, до речі, важливий смисл» [155, с. 40]. Музика прагне зупинити мить. «Тихість» (тихі фінали й коди здобувають відтепер у Тищенка роль найважливіших атрибутів симфонічних побудов) несе в собі не тільки повну динамічну розрядку, але й філософський підсумок. Спадні малі терції на словах хору «А простіше: чоло схиливши в глиб долонну» – найважливіші елементи, що виконують функцію замикання.

Фінал Другої симфонії свідчить про те, що композитора вже не задовольняє розповідність «одномірної» наскрізної драматургії, яка намітилася в Першій симфонії й, особливо, у Першому віолончельному концерті. Опускаючи розв'язку й заміняючи її фіналом-епілогом, Тищенко відкриває нову часову перспективу «симфонічної історії». Відбиття концепції стає «об'ємним», багатоплановим, що надзвичайно збагачує й зміст, і ідейний задум. Особливе значення ця знахідка здобуває для наступної симфонічної творчості Тищенка.

Людина як головний символ симфонічної творчості Б. Тищенка – це, насамперед, користуючись словами М. Унамуно, реальна людина, «яка бажає бути або бажала би не бути», що – як «усяка жива людина несе в собі сім чеснот і сім протилежних їм смертних гріхів..., Каїна й Авеля». Інакше кажучи, Людина як метаобраз симфонії допускає таку безліч авторських понять цього образу, що саме явище «семантичного інваріанта» симфонії виявляється парадоксально варіативним. Проте, Тищенко робить свій вибір «варіанта інваріанта» досить певним, і таку визначеність семантичної інтерпретації жанру виявляє цикл його П'ятої симфонії.

Вивчення семантичних рис даного циклу веде до трьох груп запитань:

- про функції й типи тематизму й тематичного розгортання в симфонії, у тому числі, про нові фактори темоутворення як особливі семантичні «знаки»;

- про стилістичні основи й стильові прообрази симфонії, принципи лейт- і монотематизму у зв'язку зі стильовими функціями тем-мотивів;

- про провідні символи симфонії як нові аспекти «семантичного інваріанта» жанру та про засоби їх формування.

За спостереженням Є. Ручьєвської, «аналіз кращих, з художньої точки зору, зразків сучасної музики показує, що індивідуальною, неповторною, оригінальною творчість стає тоді, коли система завершується на рівні тематизму й форми» [141, с. 156]. У симфонії Б. Тищенка (як і в деяких інших сучасних симфонічних опусів) явище тематизму змінюється й

стосовно всього комплексу виразових засобів, і стосовно ідеї, задуму твору, відображає нові уявлення про простір і час музичної композиції. Тому «музика ХХ століття з особливою яскравістю пропонує як специфічний виразовий засіб самостійну семантику стилістичних категорій. Певні стилістичні норми самі по собі нерідко стають тематичними елементами» [141, с. 175]. До цього слід додати, що не тільки окремі стилістичні норми, але й нові, що вже придбали композиційну самостійність, стильові системи, можуть виступати в якості тематичних складових.

Однією з важливих рис П'ятої симфонії можна вважати укрупнення семантичних функцій її тематизму, яке поєднується з деталізацією виразових засобів темотворення, значеннєвою автономією окремих структурних функцій. Таким чином, макротематизм і мікротематизм доповнюють один одного, виявляючи новий характер процесуальності музичної композиції.

З одного боку, симфонія продовжує традицію «великої форми», яка вимагає часової тривалості, циклічної масштабності, образно-сміслової складності, багаторівневої, тобто, поліфункціональної й заснованої на полісемантичному тематизмі композиції, якщо розглядати її як художнє ціле; з іншого боку – як авторський опус – вона передає особистісне бачення композитора, безпосередньо пов'язане з мелодійним началом, з індивідуалізацією інтонаційних прийомів та їх наскрізним проведенням через увесь цикл – як свого роду «ще однієї тищенківської інтонаційної драми» (Б. Кац) інтонаційної фабули, що стає головною. Остання обставина веде до «камернізації» жанру – але не шляхом обмеження виконавського складу або фактурно-динамічного розвитку симфонії, а завдяки жанрово-стилістичному опредметненню, почасти навіть персоніфікації тематичних прийомів.

«Жанровість» у новому індивідуально-монологічному ключі, який надає традиційному прийому узагальнення через жанр інші значеннєві й драматургічні функції, визначає й зміни в загальній побудові циклу. П'ята симфонія має подібність з камерним сюїтним циклом (звичайно, вільно

трактованим) і навіть «зберігає» правило жанрово-ігрового полегшення й пожвавлення циклу в його заключній частині.

Заголовки частин симфонії, хоч і викликають асоціації з відомими жанровими прообразами, апелюють не стільки до них, скільки до нової жанрової умовності, яку композитор винайшов сам. Приймаючи програмні риси (як і попередні Третя й Четверта симфонії), П'ята симфонія змінює природу програмних коментарів до музики – з тих, що роз'яснюють – на ті, що вуалюють, навіть шифрують, і тому є символічно значимими – але тільки у зв'язку з музично-смісловим змістом симфонії.

П'ять частин симфонії об'єднані темпо-ритмічними ознаками: першу, «Прелюдію», другу, «Присвята» і четверту, «Інтерлюдію», зближає темп *Lento*, тривалість лінейних тематичних розгортань, переваги континуумності в способах інтонування. Другу частину – «Сонату» – і п'яту – «Рондо» – наближають одну до одної рухливий темп (*Vivace* і *Allegretto*), ритмоінтонаційна дискретність, узагальнено-моторний тип руху. Сприяючи прийому *attacca*, темп наступної частини готується в останніх тактах попередньої. Подвійність темпо-ритмічної основи циклу не випадкова й підтримується іншими стилістичними комплексами симфонії, стає важливою вказівкою на семантику тексту в цілому.

Не менш важливі «підказки» з приводу задуму П'ятої симфонії надають і програмні назви двох тих симфоній Тищенка, які їй передують. У Третій симфонії «Медитації» протипоставлений «Постскрипtum», а задум Четвертої передбачає розмежування образів за двома сферами – Сили й Ніжності, причому перша веде у бік Зла, Жорстокості, а друга пов'язана з Відродженням позитивних емоцій як поверненням «з тьми до світла, з хаосу до космосу», зі знаходженням «визначеності, гармонії, загальнолюдських вічних цінностей» [154].

Розбудовуючи своє розуміння поетики жанру симфонії, у циклі П'ятої Тищенко яскраво поляризує образи Пам'яті, Спогаду та Актуального – як досвід ціннісного осмислення, доступний тільки стосовно минулого, і досвід

діючої співучасті в події, який робить особисту свідомість підвладною хаотичності, безладності, але й залучає до безпосередньої активності тимчасового, швидко минушого. Така амбівалентність відносин з часом погоджена із протиставленням «вічного», безсмертного, монополізованого пам'яттю й «кінцевого», обмеженості життєвих зусиль смертної людини; таке протиставлення, як концепцію, що вимагає продовження, Тищенко «запозичує» з трагедійних творів Д. Шостаковича.

Саме в цьому відношенні П'яту симфонію можливо зрозуміти як безпосередньо звернений до Шостаковича діалог, а предмет «обговорення» у цьому діалозі такий, що допускає найрізноманітніші, навіть взаємовиключні висновки. Тому, успадковуючи деякі стилістичні прийоми Шостаковича, Тищенко використовує їх у новому семантичному контексті, а в цілісному жанровому розгортанні симфонії не схиляється однозначно до жодної з відомих стильових моделей.

Драматургію П'ятої симфонії не можна визначити за допомогою понять про неокласицистські або експресіоністські стильові тенденції, як і тільки з позиції методу полістилістики (як це пропонує робити Б. Кац) або медитативної лірики (із властивими їй рисами мінімалізму). На той же час, для Тищенка дуже важливі принципи повторення – наслідування, зрозумілі як стильо- і жанроутворюючі, як широкий алюзівний метод, який вимагає прийомів стилізації, що є типовим для неокласичної орієнтації сучасної музики. Вони рельєфно відбиваються на тлі «інтонаційних експериментів», винаходів нових можливостей фактурного простору симфонії, що ведуть до мелодійної деіндивідуалізації тематизму й утворюють «плато гігантської експресивної напруги». Ці плато «концентрують величезну за масштабами і напругою експресію»; в їх основі – сонорно-сонористичні комплекси, «єдині й цільні у своїй емоційній суті», які свідчать про те, що експресіоністські трактовані кульмінаційні зони також не є далекими для Тищенка.

Головним чином, драматургію циклу визначають два принципи формоутворення, які з формально-логічних перетворюються на смислотворні



концепційні, свідчать про нове розуміння музики як мови: тотожність і контраст.

За думкою Б. Асаф'єва, тотожність і контраст – головні умови музичного розвитку, одна з яких стає домінуючою. Розбудовуючи асаф'євські погляди, В. Бобровський вважав, що сутність музичної форми розкривається шляхом єдності двох протилежних тенденцій – тенденції до уподібнення і тенденції до поновлення, які діють на всіх рівнях тематизму й визначають музичну форму як процес інтонаційного втілення певної художньої ідеї, тобто сприяють внутрішньому сполученню моментів музичного часу [26].

Однак музична форма – не тільки часовий, але й просторовий феномен; для останнього особливо важливі саме фактурні вирішення. Тотожність і контраст, які одержують у П'ятої симфонії значення самостійних значеннєвих величин, реалізуються як на основі прийомів лінійно-мелодійного розгортання тематизму в часі, так і у зв'язку з фактурними розростаннями й звуженнями мелодично не-диференційованого темброво-сонорного тематизму. (Дані прийоми утворюють два головні рівні форми).

До факторів тотожності в тематичному матеріалі П'ятої симфонії слід віднести моноінтонаційність розосередженого типу, тобто опосередковану всім ходом композиційного розгортання й таку, що виявляє себе у всій цілісності лише наприкінці твору; поглибленню змісту інтонації сприяє те, що навіть окремі структурні засоби наділяються стійкими семантичними значеннями: виокремлюються засоби виконавської (тембрової) артикуляції, насамперед, дискретні й континуумні штрихи, інтервально-ладової організації горизонталі, фактурного викладу теми; лейт-тематичні прийоми, що, по-перше, взаємодіють з монотематизмом (одна й та сама тема може виступати і як лейтобраз, і як частина моноінтонаційного комплексу, що особливо помітно при проведенні теми-монограми D Es C H), по-друге, пов'язані з буквальними відтвореннями «чужої» музики – з

«портретуванням» музики як універсальної сфери творчого досвіду, тому настільки ж «своєї», як і «чужої».

Цитати, стилізації утворюють наскрізну лейт-тематичну лінію, виявляючись провідником «образу мови», «образу традиції» – як ціннісно певного й позитивного; інакше кажучи, стилістично узагальнене відтворення тієї музики, яку наприкінці ХХ століття вже можна вважати класичною стосовно всього досвіду європейської композиторської творчості, проходить крізь усю симфонію й стає свого роду лейт-задумом, лейт-ідеєю твору.

Таким, класичним, є для Б. Тищенка й стильовий прообраз, пов'язаний з музикою Д. Шостаковича; він нагадує про головні риси «героя епохи», про Людину як символ вітчизняної російської культури, тієї, що вже відходить у Минуле, про Історію, котра вже віднесена до «вічних цінностей». Діалог з Шостаковичем – міжособистісний, на думку Б. Каца – перетворюється на діалог з Музикою, відкриває її історичні універсальні смислові функції. Тому в нього природно «уписуються» переक्лики з творами М. Глінки, П. Чайковського, Р. Вагнера, Г. Малера, Л. Бетховена, К. Монтеверди – і не тільки вони. Настільки ж важливими стають звертання до стильових ідей А. Онеггера, С. Прокоф'єва, Г. Уствольської.

Стійкі жанрово-стильові прообрази тем є в симфоніях Тищенка однаково істотними для мелодико-лінійного й комплементарно-сонорного рівнів формоутворення, створюють передумови й для стильової тотожності, і для стилістично-мовних відмінностей. Тому їх семантичні функції є подвійними, і за допомогою цієї подвійності ясніше всього проступає драматургічна ідея циклу. «Відображені» первинні жанрові моделі стають головним «образним кодом» опусу й провідною формою стильової умовності, несуть у собі інваріантні значення, з яких формується «семантичний інваріант» симфонії в цілому. Всі названі композиційно-драматургічні особливості, способи формування тематизму передбачають включення тембрового компоненту як необхідної якості симфонічного звучання.

### 3.2. Тембр духових інструментів як чинник структурних метаморфоз симфонічного циклу

Пошук єдиної системи принципів створення симфонічного тематизму найбільше наближує поетику Б. Тищенка і композиторський метод Д. Шостаковича. Однак предметом відтворення для Тищенко є метод симфонізму в цілому та його авторські різновиди, включаючи і метод самого Шостаковича, особливо помітний у пізніх симфоніях, квартетах, інструментальних творах, а не той або інший тип тематизму. Тому переоцінці підлягає і жанрова форма циклічної симфонії у її цілісності. Залишаючи без усякої уваги дані жанрові аспекти задуму П'ятої симфонії Тищенко, Б. Кац, на наш погляд, втратив можливість обговорення деяких її індивідуально неповторних художніх моментів. Дозволимо собі їх уточнити.

Основні жанрові прообрази симфонії визначають ті або інші композиційні функції тематизму, а з їх допомогою – драматургічний план цілого, драматургічну ідею. Інтонаційно-художня модель симфонії може бути розглянута з трьох позицій.

По-перше, вона містить різноманітні переходи від мовних інтонацій (до яких потрібно віднести вигуки, заклики, категоричні імперативні «філіппіки», стогони, молитовні стогони як свого роду сонорно-мовне *lamento*) до декламаційних, більш індивідуальних в інтервальному відношенні, далі – до розвиненого речитативу й від нього до мелодично значимого співу. Завдяки цьому Тищенко змушує пригадувати досвід ранньої грецької трагедії, яка вперше відкрила таку можливість гнучкої взаємодії мови й музики; у той же час, активна участь декламаційно-мовного начала в мелосі симфонії свідчить про те, що стилістика вокальної симфонії розширює тематичні можливості «чистого» оркестрового опусу не тільки тоді, коли слово безпосереднє бере участь у композиції, але й стилістично узагальнено – шляхом інтонаційних опосередкувань, які допускають різноманітні метафоричні відтінки (підтверджуючи думку В. Конен про пріоритет вокальних жанрів, зокрема, опери, у розвитку мови європейської симфонії;

уся історія російської симфонії могла б служити продовженням концепції Конен, викладеної в книзі «Театр і симфонія» [93], у якій автор досліджує по більшій частині західноєвропейські зразки симфонічного жанру).

По-друге, у музичній тканині П'ятої симфонії постійно чергуються, придбаючи якість стильових знаків, принципи монодії – (одноголосно-лінарне розгортання мелосу, яке містить усі передумови перетворення «горизонталі» на «вертикаль»: ключові інтервали, тематичні «згустки», ладо-гармонійні відносини, артикуляційні й динамічні ознаки і т. д.) – традиційного гомофонно-гармонічного складу – поліфонії особливого роду – рівної участі всіх голосів, усіх або майже всіх стилістичних комплексів у створенні вертикалі, що розглядається Б. Кацем як гетерофонія, а В. Задерацьким як «рухливий сонор», комплементарно-сонорна поліфонія (про останню Задерацький говорить як про сукупний тематичний процес, пов'язаний з фактурною модуляцією, фактурною комплектацією, звукокомбінаторикою) [70].

По-третє, Тищенко користується вже постійним, але все ще не вичерпаним у змістовному відношенні, методом зіставлення сфер вокально-мовного («голосового», одухотвореного, зігрітого людським подихом, як визначає його В. Бобровський у статтях про Дм. Шостаковича) і моторно-інструментального («об'єктивного» загального руху, знеособленого і тому немов би «байдужого» до людини, що відбиває механістичність навколишнього буття) інтонування.

Б. Тищенко використовує досить традиційні жанрові прообрази названих сфер – речитатив-монолог, дует-діалог, «оперність», «ораторіальність», хорал, гімнічність з фанфарними елементами, прелюдійність з рисами романтизованих «експромту», «музичного моменту», токатність, фантазійність з барочними рисами, нарешті, скерцо у двох вже відомих іпостасях – скерцо-гротеску, амбівалентного як у музиці Г. Малера й Д. Шостаковича, однозначно «ворожого» як у скерцо – «мишачій біганині» А. Онеггера – і – скерцо-гри, проясненого й примарно-ностальгічного, на той

же час, як у класичних алюзіях С. Прокоф'єва. Останнє виразно домінує в побічній партії фінальної частини (Рондо) і визначає характер результату всієї композиції.

Важливість образу гри – і в буквальному, і в складно-метафоричному значеннях – підсилюється тим, що впродовж усього циклу Тищенко «грає» названими вище жанровими моделями й переводить їх з однієї сфери інтонації до іншої, «переодягає» у різноманітні стилістичні «костюми», перетворює й змішує; тому видається дивним, що Б. Кац про це навіть не згадує. На наш погляд, саме з цим пов'язане головне художнє відкриття Тищенка в даному опусі. Це – принципово нова форма катарсису, яку знайшов Тищенко в порівнянні з деякими його квартетами, фортепіанними сонатами, у яких трагедійна напруга лірично пом'якшувалася, трансформувалося в особисте зусилля осмислення протиріч буття. Тут же, у П'ятій симфонії, трагедійність «подій» знімається відчуттям життя як космічної Гри, у якій усі сторони однаково виправдані.

Скерцозно-ігрове, полегшене навіть у тембровому відношенні – звучить у флейти пікколо – проведення «заповітної інтонації», монограми D Es C H в останніх тактах симфонії завершує низку стилістичних перетворень початкового речитативу-монологу: особисто-загострене долається космічно-упорядкованим, направляється в позамежне.

Рух форми симфонії та її структурні границі, а також певна відкритість, розімкнення композиції в цілому визначаються її жанрово-аллюзивним змістом і відкривають нові риси умовності в часовій організації музичного звучання. Як і весь стильовий зміст симфонії, її форма «поліфонічна», тобто, поєднує кілька типів структурних вирішень.

Перша частина виявляє варіантно-строфічну композицію з діалогічно-антифонною, квазі-ораторіальною побудовою кожної строфи й з наскрізним динамічним наростанням, яке підкреслює хвильову природу динаміки й темброво-сонорних відносин; крім того, у ній помітні риси тричастинної форми зі скороченою репризою-кодою.

Друга частина симфонії в ще більшій мері виявляє динамізуючі властивості сонорно-фігураційного стилістичного комплексу й формотворної функції фактурних розростань, «гетерофонної» ускладненості мелосу; вона веде убік тричастинної композиції з рисами концентрованості, але, як і в інших частинах циклу, Тищенко не залишає без відновлення жоден структурний прийом: виникає накладення тематичних розділів (жанрових прообразів), деякий сумарний композиційний хід.

Третя й п'ята частини – умовні тіщенковські «сонатні алегро», які скоріше заперечують нормативні композиційно-драматургічні принципи цієї форми своєю жанрово-тематичною гомогенністю й централізованістю динамічної ідеї, з однієї сторони; необароковою волею й відчуженістю форми, пильним інтересом до сонорики – інструментально-тембрового фарбування інтонації (для третьої частини – Сонати – яка повертає до раннього розуміння жанрової номінації «соната»), з іншої. Особливо трансформуються заключні розділи – реприза і кода, які, за задумом Б. Тищенка, виконують підкреслено відповідальну роль – дають «ключ» до авторської концепції. У третій частині реприза зливається з розробкою й веде до головної кульмінації всього циклу, а тому відрізняється тривалістю й гіпертрофією ряду виразових прийомів (експресивною «надмірністю», що, втім, і сама по собі є для Тищенка конструктивним фактором). У п'ятій частині, яка явно апелює до рондо-сонати гайднівського типу, репризні риси – але стосовно всього циклу – виявляються в другому епізоді, а власне реприза сприймається, скоріше, як кода.

Четверта частина повертає до строфічно-антифонної побудови першої, у той же час, розбудовує вільне трактування тричастинності, властиве другій частині симфонії. Її особливістю стає часова стислість діалогічних фаз, що створює ефект прискорення в центральному розділі частини; тим ефектніше є «фактурне *diminuendo*» репризного розділу. Крім того, у даній частині виникає діяхронія як несхожість границь часових фаз між тематичними «фігурами» і «тлом» (глісандуючі побудови).

Достатня структурна виразність форми кожної частини поєднується з композиційною «перехідністю»: з відсутністю цезур між частинами, підготовкою тематизму (темпу) наступної частини в попередній, нарешті, з не тільки композиційною, але й образно-сисловою інтонаційно-тематичною злитістю всіх розділів симфонії. У циклі діє наскрізний – загальний для всіх частин – інтервально-інтонаційний інваріант. Він повністю експонується в першій частині й проходить через симфонію в різноманітних жанрових модифікаціях. З них основними й опорними, немов би «лейт-варіантами» або жанровими інваріантами тематизму, стають шість: речитатив-монолог, хорал, орнаментально-фігураційний рух, декламація-вигук, гімн-фанфара («монополізований» валторнами), скерцо (скерцо-вальс у фіналі).

Впізнання жанрових прообразів, які зберігаються, незважаючи на різноманітність їх просторово-часових положень, досягається завдяки їх стилістичним інваріантам. Але кожний зі стилістичних інваріантів (наприклад, ритмічна сповільненість, горизонтальна мелодійна статика, приведення до консонантної основи, до терцієвості, зв'язність, плавність артикуляції – для хоралу, опора на терцієві й квартові інтервальні ходи, що висхідний напрямок мелодійного руху, висока гучнісна динаміка, тембр валторн – для гімнічного начала, уривчастий стакатний штрих, прийом *pizzicato*, рухливий темпоритм, чіткість, повторність (деяка уніфікованість, механічність – для скерцо й т. д.) використовується в протилежних семантичних значеннях, по суті, указуючи на безмежність семантичних тлумачень і комбінацій цих тлумачень у зв'язку з жанровими модальностями тематизму, що й визначає символічний характер «семантичного інваріанта» П'ятої симфонії в цілому.

П'ята симфонія виникає з монодичної побудови, яка відкриває першу частину (речитативу-монологу, який допускає по-оперному розвинені експресивні інтонації й репетиційну статику декламаційних), рівно, як і з її драматургії, заснованої на показі-чергуванні всіх жанрових інваріантів

симфонії (тільки скерцозний стилістичний комплекс у першій частині лише намічений; інші п'ять визначені цілком виразно).

У першому проведенні речитативу (*в англійського ріжка, який також як валторна стає лейт-тембровим початком симфонії*) затверджуються в якості головного будівельного мелодійного матеріалу інтервали малої секунди, малої терції, зменшеної кварта, збільшеної прими, збільшеної квінти, а також – ангемітонні відрізки поступеневої мелодії й тріольні ритмічні фігури. У другому проведенні (ц. 1+5 т.) інтервальна експресія зростає завдяки тритону, великій септимі, зменшеній октаві, але й завдяки крокам на чисту кварту, велику сексту, що проясняють лад. Третє проведення (з ц. 3) додає велику нону, збільшену октаву, репетиційні вигуки на FF, гучний контраст P – FFF (останній буквально демонструє контраст «медитативної» і «дієвої» образних сфер симфонії, виступаючи мікромоделлю її драматургії в цілому).

Четверте проведення початкового монодичного комплексу (починається за три такти перед ц. 5) веде до хорального епізоду *tutti*, який є значеннєвою опозицією малої терції й малої секунди, як у вертикальній конструкції, так і в лінійно-горизонтальному малюнку теми; як мелодизована, мала терція тут і в ряді інших випадків замінена на збільшену секунду. Унісонні вигуки *tutti* «перекреслюють» спробу хорального руху двома спадними квартами; з цих квартових інтонацій, але вже у висхідній спрямованості й «учуднених» тритоном і малою секундою, починає рости друга строфа (хвиля) тематизму першої частини (*у партії кларнета соло*), яка завершується вже висхідної квартовою декламацією й продовжує звучання «діючого» образу.

Третя строфа (ц. 13 – 20+3 т.), яку можна зв'язати з початком середнього розділу частини, надає речитативу діалогічно розшарованого «дуетного» характеру і поступово втягує в орнаментально-фігураційний комплекс, вводить важливу надалі інтонацію глісандо. Продовжуючи серединний розвиток і направляючись до кульмінації частини, четверта



хвиля формується як оркестрове крещендо – підключення різноманітних тембрів до гамоподібного руху, проходить через хоральні об'єднання, досягає початкової терції гімну-фанфари в *Corni* на тлі фігураційного сонора інших голосів. Остання строфа спрямована вниз, редукуючи стилістику хоральності й уперше показуючи окремо, в основному вигляді, монограму-монотему циклу в низькому регістрі, у *туби*, свого роду *De Profundis*.

Початок другої частини безпосередньо продовжує речитативну сферу першої в її дуетному варіанті (з характерним для циклу *тембровим діалогом валторн і перших скрипок*, що буде відновлено у фіналі, п'ятої частини). Басова лінія струнних зберігає укрупнену ритміку хоралу, служить немов би *cantus firmus-ом*; така монологічна лінійна версія хоральності також повернеться у фіналі (ц. 110 фіналу), але в іншому темброво-регістровому рішенні. Вкрадливе підключення орнаментальної фактури (від ц. 27) переростає в явну континуумну сонорність ( від ц. 30). Як і перша частина, друга створює кульмінацію на основі *гімнічної фрази валторн*, але вже в повному її розгортанні (ц. 32), слідом за чим поступове динамічне зниження (ц. 34) замикається «сходженням у хоральність», одним з істотних ознак якої відтепер стає *divisi* струнних (ц. 38).

Підготовка наступної третьої частини забезпечується вступом скерцозного уривчастого штриха й темповим зрушенням (66-158). Не тільки дана частина, але й симфонія в цілому сприяє новим семантичним функціям виконавських ремарок. Часто саме вони ( як і в пізніх творах Шостаковича) стають головним «знаком» жанру, стильової тенденції [40-46]. Ремарка *dolce*, у фіналі – *dolcissimo*, виявляє лірико-ностальгічний, неоромантичний «стильовий образ» саме за допомогою даної ремарки, якщо врахувати його зв'язок з ілюзорно-ідилічними образами творів С. Прокоф'єва і В. Сильвестрова.

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 *Corni* основна тема цієї скерцо-сонати (у дусі онеггерівського гротеску), вказує на смислову амбівалентність даного лейттема, його інтонаційну «двулікність» ( від вокалізованого гімну до механістичності, «ламких» інструментальних фраз скерцо). Умовні тематичні розділи сонати визначаються тільки до її кульмінаційної зони (СП – ц. 41, ПП – ц. 43, розробка – ц. 47, динамічна реприза – ц. 56). Вищою «крапкою» напруги стає зіткнення репетиційних вигуків і ударних («шуму», ц. 62), боротьба секунд і терцій в «вертикалі» струнних (перед ц. 66), протистояння хоралу й «шумового натиску» ударних (ц. 67): останнє завершує сонату й, на той же час, вторгається в композицію четвертої частини циклу.

У четвертій частині відбувається дивне жанрове й образно-сміслові перетворення тематизму: агресивно-діючий, доведений до темброво-шумової знеособленості сонора, він дістає природність, теплоту хоральних стогонів (сонорного *lamento*) і, насамперед, завдяки прийому *glissando tutti*.

Модифікованим ораторіальним вигукам протиставляються, чергуючись, мотив *валторн*, що має характер гімну (ц. 69-1 т., ц. 72, ц. 75, ц. 78) і квартово-діатонічний, але зі щемливим тритоном, мотив *англійського ріжка*, який передається *дуету дерев'яних духових* (алюзія перших двох частин циклу, ц. 70-1 т., ц. 73, ц. 76, ц. 79). Буквальне поновлення тематизму другої частини (ц. 81) відкриває «заміщену» репризу даної частини, функція якої – у сповільненні руху мелосу, в «зупинці часу» і поверненні композиції до тієї «монодичної крапки», з якої вона почала своє розгортання в першій частині (ц. 83). Тому наступна п'ята частина сприймається не стільки як завершення форми циклу, скільки як післямова до нього, яке пояснює складні переплетення «інтонаційної драми».

Основні етапи композиції п'ятої частини (ГП – ц. 86, СП – перший епізод – ц. 103, розробка – другий епізод – ц. 106, реприза – ц. 118) служать, по-перше, своєрідними «варіаціями на варіацію», тобто являють собою низку жанрово-стильових метаморфоз основної скерцозно-танцювальної теми фіналу; по-друге, багаторазово підтверджують факт «примирення» малої

секунди з чистою квартою й малою терцією, так само як і дискретно-стакатного (скерцозного) і хорально-континуумного начал; по-третє, ведуть до іностильової нової «мадригальної» іпостасі хоралу – як самої віддаленої для Тищенка його історичної версії (ц. 106, ц. 110).

У цілому, симфонічна творчість Б. Тищенка підтверджує думку про те, що жанр великої програмної циклічної симфонії в музиці ХХ століття є втіленням «великих» композиторських ідей і концепцій. І якщо розглядати ХХ століття як ланцюг кризових моментів у композиторській творчості, то стає зрозумілим інтерес, насамперед, до представників рубежів сторіч – до Г. Малера, що з'єднав ХІХ століття із ХХ-им, до Д. Шостаковича, що заклав у середині ХХ століття важливі стильові передумови композиторського стилю століття ХХІ, і до Б. Тищенка, що створив наприкінці ХХ століття найширший стильовий синтез музики академічної традиції. Незважаючи на те, що кожен з цих композиторів розглядав музику попередника як «поле» для цитації, всі вони йшли далі в плані осучаснення й індивідуалізації музичної мови симфонії.

Симфонізм Д. Шостаковича виявляє схильність до жанрової переакцентуації, починаючи з самого змісту симфоній, що відображується в образному ладі їх основного тематизму, а також у принципах побудови форми. Успадковане ним «малерівське» начало полягає в підході до постановки проблеми «особистість і навколишній світ», у прагненні до межі розкрити роздираючі автора життєві протиріччя. Музичний текст при цьому не тільки декларує «своє», але й демонстративно підкреслює «чуже», що викликає аналогії з відкритим М. Бахтіным романним методом взаємодії «свого» і «чужого» слова. Слід підкреслити, що Шостакович прийшов до використання згаданих моделей-емблем незалежно від впливу полістилістики. Найбільш важливим зразком для Шостаковича є музично-історичний об'єкт, або окремі його складові. Для Четвертої симфонії таким зразком став пісенний симфонізм Малера, хоча й сприйнятий опосередковано.

Ту семантичну й структуроутворюючу роль, яку в симфоніях Малера відігравала пісенність, у творчості Шостаковича й Тищенка виконує *тембр солюючого інструмента*, що визначає, виявляє авторський голос. З іншого боку, у будь-якому жанрі, подібно Малеру, у даних композиторів усе більшого значення набуває наскрізний розвиток матеріалу, продиктований розгортанням певної «інтонаційної фабули». Надзвичайно важливим стильовим прийомом Тищенка стає використання композиційної ініціативи, що виходить від поетичного слова. Вона здатна перетворюватися в музичну ідею, яка в кожному творі реалізується своїм шляхом.

Послідовність творів Б. Тищенка сприймається як єдиний цикл; п'ять симфоній демонструють становлення особистості в різні «періоди», у чому також видна спадкоємність щодо Малера. Подібні посилення на творчість таких великих майстрів-симфоністів, як Малер і Шостакович, дозволяють зробити висновок, що творчість Б. Тищенка має якість стильової перехідності. Його музика свідчить про те, що ініціативності стильового пошуку, оригінальності жанрових рішень не перешкоджає ані широке використання відомих і зрозумілих, пізнаваних стильових моделей, ані опора на традиційне, «класично вивірене», «чуже»; крім того, у творчості Тищенко все перераховане отримує значення особливого авторського прийому, не зводиться до «простої» функції діалогу з канонами жанру або з іншим автором (стильовим образом автора).

Поетика Б. Тищенка дозволяє наблизитися до нового композиторського розуміння «семантичного інваріанта» жанру симфонії, одночасно відкриваючи ті тенденції перетворення даного інваріанта, які стають усе більш вагомими, «авторитетними» для сучасної вітчизняної композиторської школи. Серед цих тенденцій провідною представляється авторська концепція Людини, яка не укладається в «прокрустово ложе» жодної з відомих форм симфонії.

На відміну від Д. Шостаковича, Б. Тищенко вводить у жанровий прообраз хоралу сонорну стилістику – як «тиху», більш звичну для

традиційної медитативної сфери, так і «голосну», гучну, демонстративну, актуалізовану, наближаючись до музично-виразних засобів А. Онеггера й, особливо, Г. Уствольської, чий вплив незаперечний у трактуванні монодичних форм тематизма.

Фінальна частина П'ятої симфонії дає можливість зрозуміти, що явища цитати – стилізації – алюзії в музиці Тищенка зближені й узагальнені, оскільки все це для нього – ті «чужі» слова, якими він користується як «своїми», якщо вжити визначення Б. Каца. Хочеться уточнити: ці «чужі слова» і є свої для Тищенка. Здійснюваний ним діалог значно ширше й складніше: це діалог з часом і Простором музики як вже з цілком самостійними інтонаційно-художніми «предметами». Вони й стають для композитора провідним «семантичним інваріантом» жанру симфонії, дозволяють створювати образ Людини як символічний, і тому необмежений у ціннісно-смісловому відношенні.

Жанрова поетика П'ятої симфонії, при всій її авторизації, стилістичній унікальності, дозволяє визначити деякі загальні риси сучасної циклічної симфонії, що зберігає й сьогодні свої права «енциклопедичного» жанру. Симфонія піднімається на новий рівень узагальнення, створюючи «історичні образи музики» на основі відомих стильових моделей, а також «придумуючи», винаходячи нові стильові універсалії музики. Так, Б. Тищенко оперує образами класичної музичної мови, яка опирається на нормативну рівновагу факторів віддалення й злиття звучання (дискретності й континуумності), і способами «нової музичної граматики» як експерименту із зовнішньою формою музики.

Композитор (як автор симфонії) може обійтися без власної «прямої» мови; більше того, він повинен обходитися без неї, виступаючи в ролі посередника в процесі передачі «надособистісних, надреальних» (поняття І. Стравінського про музичні значення) цінностей; стаючи «координатором» образних і стильових взаємодій усередині симфонічного циклу, композитор

вносить в образ Людини – як в «магічне коло» смислових визначень жанру – і свої особисті самовизначення.

Як ми вже відзначали раніше, розвиток симфонізму в ХХ столітті проходив дуже складно й суперечливо. Становлення й визрівання певних творчих і естетичних концепцій перебувало під постійним ідеологічним контролем і тиском. У розвитку української музики цей процес ускладнювався ще й тим, що українським композиторам доводилося «доганяти» інші музичні культури, які на той час мали у своєму арсеналі більш широкі можливості для розвитку симфонічної музики. Незважаючи на те, що українських композиторів помітно приваблює жанр симфонії – найбільш об'ємний за своєю проблематикою та виразним засобам – оволодіння ним відбувається поступово й тривалий час, через фактичну відсутність на Україні «своєї» художньо-естетичної традиції в області симфонічної музики. І тому її творці, щоб бути правдивими у своєму творчому вираженні, прагнучи до того, щоб і дана галузь не випадала з магістрального напрямку розвитку національної культури, повинні були стежити за переосмисленням традицій, які склалися в інших музичних жанрах і були виражені їх специфічними формами й засобами. Перед ними стояло завдання не трансплантації інонаціональних симфонічних традицій на український ґрунт, а переосмислення їх у національно-самобутньому стилі, який бере свій початок у музичних законах українського фольклору й кращих традиціях української культури.

На початковому етапі творчості молодий український композитор В. Губаренко, який належав до культурно-естетичного руху «шестидесятників», працював одночасно й з авторським, і з фольклорним тематизмом. Уяву молодого композитора усе більше надихає симфонія – жанр, що розкриває можливості для найбільш повного вираження творчого *credo*. Включаючи в музичний текст відомі цитати з української народної музики, Губаренко намагався по-своєму розкрити їх семантичну значимість, підкреслюючи виразну роль ладового колориту. Це пряме цитування

відбилося в багатьох його творах: симфонічній поемі «Пам'яті Тараса Шевченка», Concerto grosso, опері «Вий» і, особливо, у балеті «Кам'яний гість», у якому емблематичну функцію відіграв іспанський колорит, що досягався шляхом використання прийому «узагальнення через жанр».

Кінець 50-х і початок 60-х років – період бурхливого відродження в радянській музичній практиці раніше незаслужено виключених з неї музичних цінностей ХХ століття. Одна за іншою вертаються на сцену забуті партитури Прокоф'єва, Мясковського, Шостаковича, Стравінського; усе частіше починає звучати музика Р. Штрауса, Онеггера, Бартока, Хіндеміта, Бріттена. Молодому композитору В. Губаренко було не так просто зорієнтуватися в цьому наповненому протиріччями музичному потоці, однак він відразу займає самостійну творчу позицію. Особливо підкорив молодого композитора багатогранний талант Д. Шостаковича, його творчість надовго стала для Губаренка ідеалом. Його вражали надзвичайна ощадливість і строгість добору виразових засобів, лаконізм оркестрового мислення.

Близькими творчій натурі Губаренка виявилися діюча динаміка, напружена експресія музики Шостаковича, оригінальний характер його музичної драматургії, коли всі контрастні плани підлеглі єдиній ідеї, а звичне протиставлення полярних начал заміняється більш складним проявом суперечливої подвійності одного образу, що породжує невідомі раніше драматичні колізії.

Українські композитори-шестидесятники вільно володіли способами й прийомами розвитку музичного матеріалу, органічно поєднували традиції національної й російської класики, що проявляється у використанні всіх видів поліфонічної техніки (імітаційної, контрастної, народно-підголоскової, лінійної). Прагнення до смислової й мелодійної індивідуалізації горизонтальних шарів і до різного використання ладо-тональних ресурсів приводить до появи політональних моментів у симфонічних творах Б. Лятошинського, А. Штогаренка, В. Губаренка, І. Шамо. Причому в музиці В. Губаренка ці моменти іноді сприймаються як розвиток принципу

паралелізмів народної багатоголосної музики, у якій самостійність руху кожного з голосів настільки самодостатня, що приводить до появи в них різних окремих тональностей і ладів.

У цей період симфонічні твори характеризує стриманість в інструментуванні, що пояснює появу численних творів для струнного або камерного оркестру. Лексика української музики створюється на основі переосмислення традиційних народних і класичних мотивно-інтонаційних формул і комплексів, а також на основі включення нових засобів сучасного музичного мислення. В 60-і роки культура української симфонії нарешті вийшла зі стадії становлення жанру й упевнено встала на шлях інтенсивного розвитку. На першому місці виявився драматичний тип симфонізму, з деяким ухилом у трагедійність – до таких творів можна віднести Четверту симфонію Б. Лятошинського, Другу симфонію А. Штогаренка, Третю Б. Яровинського. Симфонія для струнного оркестру І. Шамо поєднує трагедійність з ліричністю, що характерно й для симфонічного стилю В. Губаренка.

Визнання до Губаренка прийшло саме як до симфоніста. Його творчість багато в чому ґрунтується на традиціях Д. Шостаковича, які, до речі, на початку 60-х років сприймалися досить неоднозначно. В. Губаренко знайшов у Шостаковича продуктивні художні ідеї, специфічні прийоми драматургічного розвитку, принцип трансформації контрастного тематизму, який виростає з єдиного інтонаційного зерна, прекрасну поліфонічну техніку. Однак при аналізі його музики стає помітним вплив і низки інших композиторів ХХ століття: своїм загальним лірико-драматичним і епічним напрямком твори Губаренка більше наближаються до творчості М. Мясковського, наявність же в ранніх симфонічних опусах Губаренка жанрово-побутового компонента (мажоро-мінорного вальсу) свідчить про засвоєння творчого досвіду С. Прокоф'єва.

Творчі наміри композитора характеризує прагнення відобразити особисті відчуття при сприйнятті сучасності. При цьому «сучасність» позначилася тут як певний тип світогляду, характерний образ буття. У музиці



Губаренка формувалася картина світу 60-х років, упізнавалися риси людей нового покоління, яких через кілька років назвуть «шестидесятниками».

Стилістика Д. Шостаковича була головним орієнтиром для багатьох композиторів 60-х років, на що вказують і багато музикознавців, і самі композитори. На його традиціях сформувалася творчість Г. Уствольської, Б. Тищенка, Б. Чайковського, Р. Буніна, К. Хачатуряна й багатьох інших композиторів. Специфічний характер лексики Шостаковича, яка, за словами Л. Мазеля, «підсилює загальнозначущі обороти», сприяє її відносно легкій інтеграції в будь-який текст. Водночас, як відзначає М. Григор'єва, «процес асиміляції музики Шостаковича в музиці його численних учнів і послідовників був досить складним і здійснювався на різних рівнях художнього мислення. Один з них охоплював драматургічні показники й з максимальною точністю проявлявся в успадкуванні симфонічної концепції майстра: майже канонічним став сам тип циклу Шостаковича з властивими йому неквапливою першою частиною, «злим» скерцо, концентрацією інтелектуального початку в повільній частині й амбівалентною моторикою фіналу. Також збереглися особливості динамічного профілю в кожній частині циклу.

Другий рівень асиміляції художніх ідей композитора стосувався сфери інтонаційно-ладових особливостей, фактурних прийомів, жанрового й ритмічного розвитку матеріалу» [55, с. 136]. У музиці композиторів, близьких до Шостаковича, дані типові знаки утворювали власну сферу «мігруючих інтонацій». Утворювалася своєрідна система «знаків стилю Шостаковича», яку Г. Григор'єва вважає «стадіальними загальними формами звучання», які «відділилися від авторського контексту й стали характерним «згустком» образної виразності музики тих років» [там же].

Вже перші роки композиторської діяльності подарували В. Губаренко стрімкий зліт його музичної кар'єри. У тридцять років його називають у числі найбільш талановитих молодих композиторів того часу, поряд з Л. Грабовським, Л. Дичко, Л. Колодубом, М. Скориком. Пройшовши через

сферу «загального» і прекрасно засвоївши уроки професійної майстерності, його авторська індивідуальність акумулювала в собі те, що сприяло її творчому росту, відповідало природним здатностям. Як вдало відзначає І. Драч, «антиномічність губаренківського світобачення відкривала зосередженому на інтенсивному внутрішньому житті композиторові перспективу «мандрів у світ», де в пошуках універсальних об'єктивних цінностей можна було врятуватися від крайнощів суб'єктивізму. Але, разом з тим, цей навколишній світ мов би давить на людину, обмежує її волю, примушує коритися своїм законам» [64, с. 38].

Ранній стиль композитора акумулював у собі ті стильові знаки композиторської творчості Губаренка, які будуть присутні в його творах середнього й пізнього періодів творчості. Питання про стильові знаки є одним з найбільш складних у теорії стилю, набуває особливої актуальності у контексті сучасної музичної практики, обумовлюючи різні теоретичні підходи до пізнання складної природи музично-стильових явищ.

Стильові знаки, будучи знаками музичними, мають системність на всіх рівнях музично-художнього цілого, а також виражають особливості стильової системи засобами музичної мови, що відповідають даній системі, у процесі творення стилю вони набувають певної інтонаційної форми та символічних властивостей. У дослідженні стильових знаків слід брати до уваги їх специфічність, на яку вказує О. Самойленко: «Стильові знаки, емансипувавшись завдяки мовній активності музики, утворюють особливу галузь музичної символіки. Представляючи собою сукупність стилістичних прийомів, стильовий знак є найбільш специфічною, «чистою» формою «музикальності», тобто «самоговоріння» музики. Ніщо в музиці не здобуває автономію, поки не досягає стильового вираження, отже, стилістичного самоговоріння, визнання в стилі» [145, с. 6].

Ранній стиль В. Губаренка характеризується опорою на трансформовані й психологічно «укрупнені» елементи української пісенності. Пройшовши через спокуси неокласицизму й створивши в цьому

напрямку невеликі Концертино й Струнний квартет ор. 12, Губаренко через оригінальний мелос особливої ладової будови розкриває сучасне сприйняття національного. Музикознавець Т. Краснопольська звертає увагу на характерне розщеплення теми на невеличкі субтеми і виникнення їх нової якості на основі подальшого об'єднання, спрямованого на образний синтез. Прагнення перенести на національний ґрунт власне гостре відчуття сучасності характеризує творчі наміри молодого композитора. При цьому «сучасність» проявляється тут не як показна ілюстративність, а як певний тип світогляду, характерний образ буття з його емоційними домінантами.

Теорія стилю, як указує І. Коханик, «сформувала певну думку в питанні про структуру й функції стильових знаків, однак її висновки ґрунтуються переважно на музичному матеріалі попередніх епох і не завжди виправдовують себе як інструмента аналізу відносно музики сучасної, багато особливостей якої було закладено в музичній практиці ХХ століття. Адже саме тоді в авангардній тенденції визначилися кардинальні зміни в музичному мисленні, що спричинили собою появу нових композиторських технік і форм. Паралельно авангардному напрямку сформувалася «ретротенденція», заснована на переосмисленні традиції: неокласицизм, необароко, неофольклоризм, неоромантизм і інші нео-стилі й стильові напрямки» [98, с. 34].

Ранні твори В. Губаренка, серед яких Симфонієтта для струнного оркестру (1960), Перша симфонія (1961), Симфонічна поема «Пам'яті Т. Шевченка» (1962), Концерт-Поема для віолончелі з оркестром (1963), відображають самобутні риси симфонічного мислення молодого композитора. Їх характеризує психологічна заостреність і підвищений емоційний тонус.

Пріоритетні для композитора сфери музичного театру й симфонічної музики завжди еволюціонували в тісному зв'язку. Інструментальні теми можуть мати театральний початок і навпаки – споконвічний образ Симфонієтти перевтілювався в одну з головних лейттем моноопери

«Самотність»; пісня з опери «Мамаї» стала музичним першоджерелом тематизму ліричної поеми «In modo romantico» (1989) і Четвертої камерної симфонії для віолончелі й струнного оркестру (1994); конструктивна ідея одного з «Осінніх сонетів» була по-новому реалізована в Третій камерній симфонії для двох скрипок з оркестром. Губаренко активно експериментував і традиційними жанрами, внаслідок чого в його творчості з'явилися такі жанрові гібриди, як концерт-поема, опера-симфонія, опера-балет, опера-ораторія, симфонія-балет – однак усі вони осмислювалися, насамперед, як цілісні симфонічні концепції.

Одним з перших в історії української музики композитор пише симфонієту, флейтовий концерт, монооперу, камерну симфонію, симфонію-балет.

Цілісність музичних текстів творів В. Губаренка утворює свого роду Метатекст творчості, у якому І. Драч знаходить певну структуру: «у ній переплітаються п'ять самостійних парадигм, у кожній з яких можна визначити свій «сюжет» і свою внутрішню напруженість. Музична драматургія багатьох творів Губаренка має певний трикомпонентний ритм, який проявляється через послідовне втілення образів «рефлексії», «ілюзії» і «реальності», кожна з цих ліній конфліктно поляризована. Вони перетворюються в художні модуси – носії авторської індивідуальності й стилю. Разом з тим на першому етапі активно діяли показники, які формували цю індивідуальність. Маються на увазі традиції школи, у контексті яких він виріс, а також художній клімат часів його юності, включення у той культурний рух, який одержав назву «шестидесятників» [64, с. 13].

Однак проблема індивідуальності в монографії І. Драч висвітлюється як така, що відображається в зовнішніх знаках музичної мови, принципах формоутворення або специфіці образної системи. Мова йде про особливі форми «образу автора», які існують, у тому числі, і в театральних творах, проявляються через постаті авторизованих персонажів. Тому об'єктом

дослідження постає цілісність художнього світу композитора, яка фактично виступає синонімом поняття індивідуальність. Для виявлення складових цієї цілісності необхідно щоразу урахувувати всю сукупність створеного ним, навіть у тому випадку, коли мова йде всього лише про конкретний хронологічний етап, про твір або жанр.

Жанр радянської симфонічної музики вийшов на перший план у другій половині ХХ століття, що було обумовлено здатністю симфонії найбільше повно охопити й розкрити різні життєві проблеми. Українська симфонія, у контексті радянської музичної культури, також переживала свій вищий етап розвитку. Особливою увагою користувалися твори драматичного й лірико-драматичного характеру, які були спробою розкрити психологію особистості шляхом художнього осмислення.

Творчість Губаренка знайшло свій прояв у багатьох жанрах – впродовж 1960-70 рр. Він написав дві симфонії, симфонієтту, симфонічну поему, оркестрове концертино, квартет, концерти для віолончелі, скрипки й флейти з оркестром і нарешті дві опери й балет. У жанрі вокальної музики були створені два цикли: пісні на вірші Й. Уткіна й вокальні етюди на слова І. Драча. Усе це – свідчення великої творчої активності Губаренка. Ще не закінчивши роботу над клавіром і партитурою опери, Губаренко створює свою камерну симфонію для скрипки з оркестром, а працюючи над своєю музичною драмою – обмірковує план другої симфонії.

Підготовча робота включала детальний аналіз різноманітних симфонічних партитур, причому увага автора була спрямована на специфіку вирішення як загальних, так і часткових завдань, на особливості трактування симфонічної форми в Шостаковича й Вайнберга, Онеггера й Бартока. Паралельно з цим композитор знову й знову переглядає збірники українських народних пісень, фіксує цікаві інтонації, ладові обороти, ритмічні структури, вслухується у звучання різних народних наспівів. Його цікавлять і стародавні українські думи, і народні танцювальні мелодії, і фольклор Західної України, і специфіка народного багатоголосся. Він намагається вловити найбільш

самобутні риси народної музики, які сміливо розсовують загальноприйняті рамки, у яких національно характерне виступає найбільше виразно.

Композиторська індивідуальність В. Губаренка очевидна вже в його ранніх творах. Незважаючи на значну еволюцію його творчості, основні принципи, закладені в його ранніх опусах, продовжують відіграти свою основну роль. Така цілісність на всіх етапах його творчості пояснюється цілісною образною основою його індивідуального авторського стилю – від твору до твору його композиторська техніка сягає все більш індивідуальних рис, при цьому метод, знайдений ним на самому початку шляху, не змінюється у своїй основі, а лише збагачується й удосконалюється, стає більш гнучким і пластичним.

Як указує І. Драч у своїй монографії про В. Губаренко, «із самого початку творчого шляху композитор мислить структурно оформленими, тривалими темами. Їх «аналітична» пророблення – розщеплення на кілька самобутніх систем – стає причиною для утворення нової образної якості. Музичний процес, який сприймається як невинне розгортання, звичайно приходиться до образного синтезу. Гармонійна вертикаль по своїй природі гетерофонна. Сильні динамічні хвилі формує лінійна енергія, яка звичайно виникає в сольних монологіях» [64, с. 128].

«Розробляючи тематизм, необхідно залишатися на якісному рівні самого тематизму» – вважав Губаренко. Як зауважує І. Драч, «до інтонаційно рельєфного тематизму як образного й композиційного фундаменту композитор тяжів на всіх етапах своєї творчості. Робота в галузі тематизму постійно ускладнювалась й набувала все більшої ваги в його індивідуальному художньому світі. При цьому джерела тематизму могли бути найрізноманітнішими: фольклорними, побутовими, пов'язаними із широким полем музичної традиції, від бароко до сучасності. Йому вдалося об'єднати ідею «мотивне зерно – багатопланове його розростання», властиву творам Шостаковича, з характерним для Прокоф'єва сприйняттям теми як завершеного самодостатнього образу. У процесі трансформації тематичний

матеріал починає функціонувати як образна сфера всього художнього твору. Якщо в Баха й Шостаковича розвиток тримається на енергії мотивного зерна як поштовху до розвитку, у Губаренка таким енергетичним початком є цілісна індивідуалізована тема, або та, що функціонально дорівнює їй. В експозиційному тематизмі начебто б закладене те художнє завдання, розв'язання якого формує весь твір. Саме завдання є відкриттям у тій же темі більш глибоких семантичних рівнів. Так формується зв'язок на відстані різних музичних творів Губаренка, об'єднаних «загальної кровоносною системою», що дозволяє сприймати вся його творчість як єдиний Метатекст» [64, с. 192].

Найбільш складним взірцем-попередником для творчості Губаренко виступає цілісний музично-історичний об'єкт, або окремі його складові. Для Першої симфонії таким зразком став пісенний симфонізм Шуберта, хоча й сприйнятий опосередковано. Подальшу еволюцію його симфонічного мислення визначили твори Шуберта й Малера – Губаренко приходять до більш суб'єктивної та індивідуалізованої концепції циклу своїх камерних симфоній.

В основі відносин Губаренка до фольклору лежить принцип органічної сполуки народнопісенного начала з елементами власної музичної мови, особливостей народної пісенної мови з сучасними стилістичними ознаками. Для композитора не характерне пасивно-споживче відношення до основ народної музики, тому національний план у його музиці не стає ретроспективним звертанням до минулого – у його Другій симфонії за допомогою національних музичних образів гостро розкривається сучасний зміст.

Втілення авторської симфонічної концепції, як і покладена в її основу ідея, цього разу виявилися повністю індивідуальними. Автор відмовляється від традиційної послідовності частин циклу, переосмислює закономірності сонатно-симфонічного розвитку. Основна дієво-конфліктна частина, яка, згідно з традицією, повинна відкривати симфонію, перебуває тут у середині і

є драматургічним центром подій симфонічної драми. Їй передує повільна частина, у якій намічені основний конфлікт і психологічна зав'язка дії, виражена у вигляді образно-сислової антитези напруженого драматичного виклику в могутньому оркестровому вигуку й одногосої імпровізації смутного й замисленого наспіву-роздуму.

Полярні начала впливають з одного імпульсу, їх розвиток і видозміна здійснюється також у середній частині. Замість традиційного підсумовуючого фіналу автор представляє в третій частині початок зовсім іншої, нової драматургічної лінії. На зміну загостреним драматичним емоціям і невирішеним напруженим психологічним конфліктам приходять умиротворений велично-плавний рух і майстерне сплетення мелодійних поспівок з витонченими інтонаційними оборотами. Коли раптом у цьому особливому образному світі проносяться драматичні образи попередніх частин, вони не мають сил перемогти стійку потужність музичної конструкції. Навпаки, їх експресія розбивається об ці підвалини. Схвильована гармонія обновляється, і в проясненому ході начебто б здійснюється остаточне примирення ворогуючих сторін.

Друга симфонія В. Губаренка відразу ж одержала численні відклики в музикознавчій літературі: М. Гордійчук у своїй монографії «Українська радянська симфонічна музика», яка саме писалася в другій половині 60-х років відзначає, що «три частини Другої симфонії В. Губаренко назвав Прелюдією, Сонатою і Фугою. І справа тут не тільки у відтворенні структурних особливостей цих форм. Важливішим є те, що їх «одвічні» філософські засади композитор впевнено спрямовує на втілення ідей та образів, які впливають з сучасного буття людини.

Як і в Першій симфонії, композитор прагне до наскрізності розвитку, до художньої й сислової цілісності циклу, і, зрештою, до синтезу образів як кінцевого результату розвитку ідеї. Проте, якщо в Першій симфонії модифікування проходило через зміну характеру, ладу, інтонаційної будови, а тема, як ціле, здебільшого залишалася недоторканою, то в Другій з одного її



розділу в інший переходять переважно найпомітніші тематичні елементи, що вільно конструюються в нові побудови й при утвердженні свого, експозиційно-автентичного образу набувають властивостей нової, нерідко дуже самобутньої якості. Спроби в даному напрямку В. Губаренка підтверджують думку про те, що відчуття ним симфонізму як методу мислення – справді природне й органічне» [54, с. 339]. Це висловлення є свідченням того, що дослідник зауважує в симфонії Губаренка наскрізний розвиток «інтонаційної фабули», тобто риси, характерні для малерівського – шостаковічеського симфонізму.

С. Павлішин у своїй статті в журналі «Радянська музика» звертає особливу увагу на «яскраву індивідуальність автора й сучасне відчуття національного» [126, с. 26].

І. Драч також приділяє значне місце симфонічній творчості композитора, указуючи, що «тричастинна композиція Другої симфонії побудована за законом відомої філософської тріади. Перша частина є позитивною тезою, друга – її запереченням, третя – синтезом як формою розв'язання заданого конфлікту». Також дослідниця звертає увагу на колосальний вплив Д. Шостаковича на симфонізм Губаренка, що виражається у втіленому в симфонії «інтонаційному словнику 60-х» [64, с. 55].

Ця симфонія характерна значною кількістю «монологічних» і «діалогічних» епізодів, де головну роль займають *солюючі інструменти (найчастіше флейта, валторна або скрипка)*. За жанром симфонію можна визначити як драматичну, що відразу ж проявляється в першій частині – Прелюдії, форма якої близька до сонатної. Перша тема носить напружений і драматичний характер мотивів-закликів, має густу фактуру з декількома горизонтальними лініями, «терпкими» гармоніями, функціональна визначеність яких залежить від руху голосів. Мелодійну й ритмічну основу утворюють драматизовані «інтонації плачу». Своєрідною є ладова структура теми, у якій повторне проведення фрази дане на півтоновому зсуві первісних

гармоній зі збереженням загальної D (e). Масивній музиці явно контрастний замислений *речитатив флейти* з народної лідійською поспівкою, яка вже стала знаменитою, завдяки частому звучанню в сучасних українських творах мелодії-веснянки «Ой весна, весниця».

Друга тема – *дует гобоя й валторни*, у якому обоє голоси самостійні за мелодійним й ритмічним руху, а кожний з них начебто б створює інтонаційну версію основної теми й флейтового речитативу. Розвиток образів характеризується виділенням експозиційних тез: занепокоєння й непевності. Втілюється це *тривалими монологами-соло, своєрідними інструментальними діалогами*, які перериваються вибухами несподіваної пристрасті. Уповільнене наростання приводить до великого кульмінаційного епізоду (*ritto mosso*), на вершині якого звучить основна тема частини (другий такт цифри 13, *мідні духові* на тлі вируючих фігурацій шістнадцятими скрипок і альтів і остинатного передзвону *дерев'яних духових*). Завершує першу частину замислений дует скрипок соло. Таким чином, головним у першій частині можна вважати наростання наспівності й драматизму, утворення смислового «предикту» перед чимось істотним.

Друга частина симфонії – Соната – була задумана автором як драматична кульмінація. Вона відразу починається у швидкому темпі, нервово-збудженому ритмі. Головна тема проводиться *в унісон у труб і тромбонів*, створюючи тривожний образ напруженого хвилювання. Фактура поступово згущається й на цифрі 66 знову переосмислюється головна тема першої частини з включенням окремих мотивів і попевок із другої.

*Валторнова поспівка*, що збігає з вершини, викладена в струнних як модифікований варіант другої теми першої частини, звучить як плач по втрачених надіях. Значний поліфонічний хід на цій же ліризованій мелодії позначає перехід до третьої частини симфонії – це Фуга, яка звучить могутньо й величаво *в унісоні цілого оркестру*. Це вже загальний висновок твору, філософське осмислення пройденого шляху. Форма тут – не тільки схема, але й зміст музики, її характер і важлива драматургічна функція в

цілому. Виклад теми повільний, у низькому глухому регістрі віолончелей і контрабасів. Послідовність вступу голосів така ж, як і в класичних зразках даної форми. Автор поступово, етап за етапом, показує проведення теми в різних голосах, оточує її підголосками для вираження концентрації самого принципу художності.

Друга, більш рухлива тема проходить у формі *діалогу у флейти і фагота*. Ліризована кантилена включає, за вдалим спостереженням М. Гордійчука, інтонації відомої української пісні «Ой попливи, вутко». Її активне лінеарне провадження в камерному оркестровому колориті різко порушується мотивом драматичного прориву, яке проводиться в литавр і барабана й ритмо-гармонічного остинато фортепіано з контрабасами в унісон, чому протистоїть хоральний варіант ПП першої частини. Даний прийом *«тембрового вторгнення»* утворює контрастну середину тричастинної композиції, у репризі якої перша й друга теми фуги звучать разом. Заключним акордом симфонії стає проведення *в унісоні цілого оркестру* першої теми Фуги, яку супроводжують *фанфарні сигнали* основної теми Сонати.

В. Губаренко розвертає строгу поліфонічну форму подвійної фуги як певний акт самопізнання, що в уявленні шестидесятників було вираженням основної ідеї збагнення людиною вищої істини. Як справедливо відзначає І. Драч, *проблема сучасного тлумачення Другої симфонії В. Губаренка в цілому стосується багатьох творів 60-х років і пов'язана з необхідністю враховувати їх резонанс з часом – обумовленість тим своєрідним часовим контекстом, поза яким досить повне осмислення музичного твору не уявляється можливим [64, с. 59].*

**Висновки до Розділу 3.** дозволяють 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 солюючі 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 (Фуга) 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 цілому, 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 розцінюються як знаки історичної симфонічної традиції, відповідальної за функціонування єдиного текстового поля академічної музичної творчості.

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.

## 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-смісловими 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 відзначати, 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 визначати 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 настояв у суперечці з М. Балакірєвим.

*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. Тищенко та Другої симфонії В. Губаренка, у яких здійснюються різноманітні жанрово-стилістичні перебудови, семантичні переракцентуації текстового тезаурусу симфонічної музики академічної традиції.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Аверинцев С. Архетипы // С.С. Аверинцев. София – Логос: Словарь. Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. К.: Дух і Літера, 2006. С.68–71.
2. Аверинцев С. Символ // С.С. Аверинцев. София – Логос: Словарь. Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. К.: Дух і Літера, 2006. С. 386–394.
3. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
4. Альшванг А. П.И. Чайковский. М.: Музыка, 1970. 816 с.
5. Ануфриева К. Проблема финала в русской симфонии конца XIX — первой половины XX века: автореф. дис. ...канд. искусств.; спец.:17.00.02 – музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2004. 32 с.
6. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. НМАУ им. П.И. Чайковского. К., 2006. 432 с.
7. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960 – 1975 годов. Исследовательские очерки. Ленинград,, 1979. 287 с.
8. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Ред. В.А. Ерохин; гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. М.: Композитор, 1998. 343 с.
9. Асафьев Б. О музыке Чайковского. М.,1972. 375 с.
10. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, Ленинград. отд., 1979. 341 с.
11. Асафьев Б. Симфонические этюды. Л.,1976. 264 с.
12. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. 2- изд. Л.: Музыка, 1977. 279 с.
13. Асафьев Б. Про симфонічну й камерну музику. Л., Музыка, 1981. 217 с.

14. Афанасенко Т. Темброкolorистична палітра у фортепіанних творах Олів'є Мессіана: автореф. дис. ... канд. мист-ва; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2015. 16 с.
15. Барсова И. Симфонии Г. Малера. М.: Советский композитор, 1975. 496 с.
16. Барт Р. Риторика образа // Р. Барт. Избранные работы: Семиотика; Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 297–318.
17. Басин Е., Крутоус В. Философская эстетика и психология искусства: учеб. пособие. М.: Гардарики, 2007. 287 с.
18. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 506 с.
19. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. Сост. С. Бочаров. Прим. С. Бочарова и С. Аверинцева. М.: Искусство, 1986. С.9–191.
20. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Сост. С. Бочаров. Прим. С. Аверинцева и С. Бочарова. 2-ое изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
21. Бердяев Н. Судьба России. М.: Советский писатель, 1990. 346 с.
22. Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма Дис. ...канд. искусств.; спец.:17.00.02 – музыкальное искусство. М., 2000. 390 с.
23. Берлянд-Черная Е. Пушкин и Чайковский. М., 1950. 142 с.
24. Бекетова Н. Восхождение к Чайковскому: истоки и смысл трагедийного мироощущения // Спадщина П.І.Чайковського на шляху ХХІ століття. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць. Вип. 14. Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2004. С.21–41.
25. Бобровский В. Музыкальное мышление Шостаковича и основы его инструментального тематизма // Современное искусство музыкальной композиции: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. М., 1985. Вып. 79. С. 88–95.

26. Бобровский В. Статьи. Исследования. Сост. Е.Р. Скурко. М.: Советский композитор, 1990. 296 с.
27. Бонецкая Н. "Образ автора" как эстетическая категория // Литературно-теоретические исследования. М., 1986. С. 241–269.
28. Бонецкая Н. Проблемы методологии анализа образа автора // Методология анализа литературного произведения. М., 1988. С.60 – 85.
29. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление. Опыт системного анализа музыкального искусства. Монография. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2009. 648 с.
30. Борев Ю. Эстетика: Учебник. М.: Высш. шк., 2002. 511с.
31. Борисова С. Проблема образа в музыкальном искусстве. Дис. ...канд. философских наук; спец.: 09.00.01 – Онтология и теория познания. Тюмень, 1999. 181 с.
32. Валгина Н. Авторская модальность. Образ автора. URL: <http://evartist.narod.ru/text14/15.htm>
33. Валитова М. Стиль поздних симфоний С. М. Слонимского: автореф. дис. ...канд. искусств.; спец.:17.00.02 – музыкальное искусство. М., 2019, 28 с.
34. Валькова В. Александринская эпоха и XX век // Музыкальная академия. 2007. № 3. С. 149–156.
35. Ваулина С., Девина О. Авторская модальность как текстообразующая категория (к постановке проблемы). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/avtorskaya-modalnost-kak-tekstoobrazuyuschaya-kategoriya-k-postanovke-problemy>
36. Веселовский А. Историческая поэтика. Л.: Художественная литература, 1940. 601 с.
37. Виноградов Г. Индивидуальный стиль як «образ автора» // Музыка. К.,1977. №2. С. 13–14.
38. Виноградов В. История слов. URL: <http://wordhist.narod.ru/>

39. Вискова И. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века: автореф. ...канд. искусств.; спец.:17.00.02 – музыкальное искусство. М., 2009. 26 с.
40. Вишинський В. Симфонізм Д. Шостаковича і Г. Малера: рух як структуруючий та музично-драматургічний фактор: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства; спец.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2012. 16 с.
41. Владимирова О. Формирование творческого метода в ранних симфониях А.К.Глазунова: автореф. дис. ...канд. искусств.; спец.:17.00.02 – музыкальное искусство. М., 2004. 32 с.
42. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
43. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.
44. Галкин А. Топос природы в симфониях Густава Малера: автореф. ...канд. искусств.; спец.:17.00.02 – музыкальное искусство. Нижний Новгород. 2019. 23 с.
45. Ганзбург Г. Образ автора в музыкальном произведении // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 38. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків: Вид-во ТОВ «С. А. М», 2013. С. 191–201.
46. Ганзбург Г. Фатум-аккорд в музыке Чайковского и его предшественников. URL: <http://hansburg.narod.ru/Fatum.htm>
47. Гальперин И. Текст как объект лингвистического исследования. М.: КомКнига, 2006. 144 с.
48. Гегель Г. Лекции по эстетике. Сочинения. М.: Государственное социально-экономическое изд-во, 1958. Т. XIV; кн. III. 440 с.
49. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. статей. Сост. И.А. Котляревский, Д.Г. Терентьев. К.: Музична Україна, 1988. С. 27–34.

50. Гинзбург Л. О лирике: изд второе, дополн. Л.: Советский писатель, 1974. 374 с.
51. Головинский Г. Мусоргский и Чайковский. Опыт сравнительной характеристики. М.: «Индрик»; «Летний сад», 2001. 144 с.
52. Гольдшмидт Г. Музыкальный образ и интонация // Интонация и музыкальный образ. М., 1965. С.134–147.
53. Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. М., 1970. 519 с.
54. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ: Музична Україна, 1969. 426 с.
55. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. Москва: Советский композитор, 1989. 206 с.
56. Грузенберг С. Психология творчества. URL: <http://books.e-heritage.ru/book/10076099>
57. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ; отв. ред. М.Ф. Овсянников, В.В. Целищев. Новосибирск: Наука, Сибир. отд., 1982. 256 с., ил.
58. Данилкина И., Ромах Н. Образ как продукт визуального воображения. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-kak-produkt-vizualnogo-voobrazheniya>
59. Давиденкова В. Тембр как категория современного искусствознания и его значение в практике музыкальной звукорежиссуры: автореф. дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Специальность 17.00.09 – Теория и история искусства. Санкт-Петербург, 2011. 24 с.
60. Демидова А. Оркестровое письмо раннего Гайдна (на материале симфоний 1757-1774 годов): автореф. дис. ...канд. искусств.; спец.:17.00.02 – музыкальное искусство. М., 2015. 31 с.
61. Демьянков В. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. 172 с.



62. Должанский А. Музыка Чайковского. Симфонические произведения. Л., 1960. 240 с.
63. Дорфман Л. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. М.: Смысл, 1997. 424 с.
64. Драч І. Композитор В. Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми, 2002. 226 с.
65. Драч І. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву: навчальний посібник. Харків: Тимченко, 2010. 106 с.
66. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952. 344 с.
67. Емельяненко М. Интерстилевые черты симфонической музыки XX столетия (на примере творческого диалога Д. Шостаковича – Г. Малера) // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової: зб. наук. статей. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. № 12. С. 284–295.
68. Есаулов И. «Место» автора в художественном целом произведения. URL: [http://www.jesaulov.narod.ru/Code/articles\\_avtor.html](http://www.jesaulov.narod.ru/Code/articles_avtor.html)
69. Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения // Музичний твір як процес: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковского: зб. ст. К., 2002. Вип. 21. С. 270–277.
70. Задерацкий В.В. Музыкальная форма: в 2-х вып.: учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. М.: Музыка, 1995. Вып. 1. 1995. 544 с.
71. Зейфас Н. Симфонии Г. Канчели // Композиторы союзных республик: сб. статей. М.: Советский композитор, 1980. Вып. 3. С. 49–93.
72. Зинькевич Е. Пути обновления украинской симфонии // Новая жизнь традиций в советской музыке: сб. статей: сост. Шахназарова Н., Головинский Г. М.: Советский композитор, 1989. С. 52–115.
73. Зинькевич Е. Значение генетико–психологического аспекта в анализе современной музыки // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: [сб. статей]. К.: Музична Україна, 1988. С. 96–101.

74. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Ужгород: Лира, 2002. 208 с.
75. Зинькевич Е. *Mundus Musicae*. Тексты и контексты: избранные статьи. К.: ТОВ Задруга, 2007. 616 с.
76. Зорин А. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 568 с.
77. Зубчевська Т. До питання про зміст поняття «ліричне» в сучасній українській музиці (симфонія «Ligica» Е. Станковича) // Українське музикознавство: зб. наук. статей. Київ: Музична Україна, 1989. № 24. С. 35–47.
78. Іванченко В. Українська симфонія XX століття: чинники та носії змісту. Харків: ПП Видавництво Оріяна, 2002. 275 с.
79. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов): автореф. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 – музыкальное искусство. К, 1984. 25 с.
80. История русской музыки в 10 томах. М.: Музыка, 1994. Т. 8 70-80е годы XIX века. Ч.2. Авт. кол. Ю.В. Келдыш, Л.З. Корабельникова, О.Е. Левашева, М.П. Рахманова, А.М. Соколова. 534 с.
81. Ищенко Ю. Тембровая драматургия в симфониях Б. Н. Лятошинского : автореф. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. К, 1977. 23 с.
82. Кантор В. Русская эстетика второй половины XIX века и общественная борьба . М.: Искусство, 1978. 174 с.
83. Казанцева Л. Образ автора как критерий «адекватной» слушательской интерпретации музыки. URL: <http://www.tversu.ru/Science/Hermeneutics/1999-1/1999-1-21.pdf>
84. Казанцева Л. Автор в музыкальном содержании. М., 1998. 248 с.

85. Кадубина М. Биографический автор в системе категорий авторства М.М. Бахтина. URL: <http://uapryal.com.ua/training/biograficheskiy-avtor-v-sisteme-kategoriy-avtorstva-m-m-bahtina/>
86. Караманова М. Жанровые и стилевые взаимодействия в сочинениях Гии Канчели: автореф. ...канд. искусств.; спец.:17.00.02 – музыкальное искусство. Ростов-на Дону, 2015. 25 с.
87. Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования. Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1986. 166 с.
88. Келдыш Ю. Симфонии Чайковского и эволюция симфонического мышления в XIX веке // Советская музыка. 1990. № 12.
89. Кирнарская Д. Психологические механизмы информационного обмена на примере музыкального искусства URL: <http://conf.cpic.ru/upload/echolot2004/reports/Kirnarskaya-echo.pdf>.
90. Китаева Е.О. Оперы П.И. Чайковского 1880-х годов: поэтика трагического: автореф. дис. ...канд. искусств.; спец.:17.00.02 – музыкальное искусство. М., 2010. 32 с.
91. Климовицкий А. Отзвуки русского сентиментализма в пушкинских операх Чайковского // Музыкальная академия. 1995. №1. С.167–177.
92. Козак А. Функции конфликта в структуре симфонической концепции П.И. Чайковского // «Спадщина П.І. Чайковського на шляху ХХІ століття». Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць. Вип.14. Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2004. С. 286–297.
93. Конен В. Театр и симфония. М. : Музыка, 1975. 376 с.
94. Копица М. Симфонии Б. Лятошинского: эпоха, коллизии, драматургия: исследование. Киев: Музична Україна, 1990. 134 с.
95. Коробецька С. Ю. Темброва драматургія як інтонаційне явище (на прикладі симфонічних творів П. І. Чайковського) : автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.02 – музичне мистецтво. К., 1994. 16 с.

96. Косенко Г. Тембровое амплуа инструмента как категория музыкальной органологии: аспекты методологических подходов. Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Вип. 5. Харків, 2016. С. 79–84.
97. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. М.:Музыка, 1979. 208 с.
98. Коханик И. Стилевой знак и его функция в современной музыке / И. Коханик // Музичне мистецтво і культура : науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2006. Вип. 7, кн. 2. С. 59–69.
99. Кремлев Ю. Симфонии Чайковского. М.,1955. 303 с.
100. Кремлев Ю. Интонация и образ в музыке // Интонация и музыкальный образ. М., 1965. С. 35–52.
101. Круль П. Ф. Наукове дослідження і навчальний посібник для учнів духових класів музичних навчальних закладів (Апатский В. Н. Актуальные проблемы духового музыкально-исполнительского искусства. К.: Задруга, 2013. 588 с.) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. № 2. С. 141–142. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2014\\_2\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2014_2_24).
102. Круль П. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу: Малодосліджені сторінки історії. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2000. 324 с.
103. Круль П. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України: Дис... д-ра мистецтвознавства; спец.: 17.00.01 – музичне мистецтво. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. К., 2001. 449 с.
104. Культурология. XX век. Словарь. Санкт-Петербург. Университетская книга, 1997. 640 с.
105. Леонтьев А. Образ мира: избранные психол. произведения. М.: Педагогика, 1983. С. 251–261.
106. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т.2. XVIII век. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Музыка,

1982. 622 с.
107. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 360 с.
108. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. Композитор, 1990. 312 с.
109. Лотман Ю. Семиосфера, Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968-1972). С-П.: Искусство, 2000. 704 с.
110. Мазель Л. О мелодии. М.: Музгиз, 1952. 300 с.
111. Манафова М. Темброкolorистические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова): автореф. ...канд. искусств.; спец.:17.00.02 – музыкальное искусство. СПб., 2011. 22 с.
112. Мартышева М. Тембровое поле как целостный выразительно-кolorистический компонент скрипичного звучания: автореф. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. СПб., 2011. 25 с.
113. Мёдова А. Теория модальности. GmbH & Co.KG, Saarbrucken: Lambert Academic Publishing, 2011. 270 с.
114. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В.В. Медушевский // Советская музыка. М., 1979. № 3. С. 30–39.
115. Медушевский В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.
116. Мерещаков Б., Зинченко В. Большой психологический словарь. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Psihol/dict/14.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/dict/14.php)
117. Модальность.: URL: <http://www.musdic.ru/html/m/modal5nost5.html>
118. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
119. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
120. Николаев А. О музыкальном воплощении пушкинских образов // Музыкальная академия. 1999. №2. С.31–41.

121. Николаева Н. Симфонии П.И. Чайковского от «Зимних грез» к «Патетической». М., 1958. 296 с.
122. Образ музыкальный. URL: <http://www.classic-music.ru/obraz.html>
123. Орлова Е. Лекции по истории русской музыки: Учеб. пособие. 2-е изд. М.: Музыка, 1979. 383 с.
124. Орлов В. Вступительная статья к сборнику М. Цветаевой «Избранные произведения». М. – Л., 1965. 115 с.
125. Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер. Русская опера. 3-е изд. М.: Музыка, 1971. Т. 1. 591 с.
126. Павлишин С. Харьковчане выходят вперед // Советская музыка. 1967. № 5. С. 26–29.
127. Панкевич Г. Звучащие образы. М., 1977. 112 с.
128. Пономарев С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении: автореф. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. М., 2011. 31 с.
129. Понькина А. Эволюция академической музыки для саксофоновой половины XIX – начала XXI века: автореф. ...докт. искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Ростов-на –Дону, 2020. 37 с.
130. Попов С. Инструментоведение. СПб: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. 380 с.
131. Протопопов В., Туманина Н. Оперное творчество Чайковского. М., 1957. 371 с.
132. Психологический словарь. URL: <http://psychology.net.ru/dictionaries/psy.html?word=574>
133. Рагс Ю. Тембр // Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 488–489.
134. Раппопорт С. Художественное представление и художественный образ // Эстетические очерки. М., 1973. С. 45–94.
135. Резак Р. Инструментоведение. Борисоглебск, 2015. 119 с.

136. Ренанский Дм. Теодор Курентзис записал Шестую симфонию Чайковского URL:  
<https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/10/30/739806-kurentzis-shestuyu-simfoniyu>
137. Рима́н Х. Полные инструменты // Музыкальный словарь. Том 3. Москва-Лейпциг: П. Юргенсон, 1904. 1531 с.
138. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки с партитурными образцами. Под ред. М. Штейнберга. СПб.: Российское музыкальное издательство. 1913. В 2 томах
139. Рогаль-Левицкий Д. Р. Медные духовые инструменты // Беседы об оркестре. М.: МузГиз, 1961. 287 с.
140. Ручьевская Е. О музыке поэзии и поэзии музыки // Советская музыка. 1982. № 9. С. 79–83.
141. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания: сб. статей. М., 1976. С. 146–206.
142. Рыцарева М. Г. Амплуа. URL:: <http://www.classic-music.ru/amplua.html>.
143. Сабинина М. Шостакович – симфонист. М.: Музыка, 1976. 477 с.
144. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
145. Самойленко А. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М.М. Бахтина // Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Стиль муз. творчості: естетика, теорія, виконавство: зб. статей. К.: Київське державне вище музичне училище ім. Р.М. Глієра, 2004. Вип. 37. С. 3–13.
146. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского. Киев: Музична Україна, 1977. 168 с.
147. Серкина А. Проблема образа автора в художественном тексте. URL:  
[school100.centerstart.ru/sites/default/files/u16/jbraz\\_avtora.doc](http://school100.centerstart.ru/sites/default/files/u16/jbraz_avtora.doc)

148. Се Тин. Художественный образ как ведущий компонент музыкальной-исполнительской деятельности. Дис. ...канд. педагогических наук; спец.: 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования». М., 2009. 167 с.
149. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
150. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. М.: Музыка. 1985. 285 с.
151. Словарь литературоведческих терминов. URL: <http://slovar.lib.ru/dictionary/obraz.htm>
152. Спорыхина О. Интекст как компонент стилевой системы Чайковского: автореф. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 2000. 36 с.
153. Сыров В. Стиль композитора в связи с идейной концепцией творчества (на примере музыки Б. Тищенко) // Сов. музыка 70 – 80-х годов. Стиль и стилевые диалоги. М.: Советский композитор, 1985. Вып. 82. С. 123–143.
154. Сыров В. Борис Тищенко и его симфонии // Композиторы союзных республик: сб. статей. Ред.-сост. М. Нестьева. М.: Советский композитор, 1976. С. 3–47
155. Сыров В. О стиле Б. Тищенко // Проблемы музыки XX века: сб. статей. Горький: Волго-Вятское издательство, 1977. С. 158–178.
156. Тамарченко Н. Образ автора и автор–творец // Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т.1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 242–248.
157. Танцов О. Новые приемы игры на флейте. М., 2011. 80 с.



158. Танцов О. Новые приёмы игры на кларнете. Хрестоматия. МГК им. П. И. Чайковского. Кафедра современной музыки. На правах рукописи, 2004. 44 с.
159. Тараева Г. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации. Дис. ...докт искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2013. 42 с.
160. Тихомирова А. Функциональные аспекты оркестрового тембра (на материале симфоний Авета Тертеряна; автореф. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Санкт-Петербург, 2019. 31 с.
161. Тихомирова О. Лейтмотив в русской симфонии: автореф. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2006. 24 с.
162. Ткаченко В. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880-1990 років: автореф. ...канд. мист-ва; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2013. 16 с.
163. Туманина Н. Чайковский. Путь к мастерству 1840–1877. М., 1962. 580 с.
164. Туманина Н. Чайковский. Великий мастер 1878–1893. М.: Наука, 1968. 485 с.
165. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский–Корсаков: Исследование. К.: ЭП «Музинформ», 1993. 120 с.
166. Ульянов В. Тембр тромбона в оркестре М. И. Глинки: Полифункциональность и колористика: автореф. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. М., 1999. 31 с.
167. Фаустов А. К вопросу о концепции автора в работах Бахтина. URL: <http://www.philology.ru/literature1/faustov-86.htm>

168. Фаустов А. «О «первичном» и «вторичном» авторах в понимании Бахтина. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/o-pervichnom-i-vtorichnom-avtorah-v-ponimanii-m-m-bahtina>
169. Федотов Г. Трагедия русской интеллигенции. URL: [http://gondolier.ru/154/154fedotov\\_1.html](http://gondolier.ru/154/154fedotov_1.html)
170. Философская энциклопедия: гл. ред. Ф.Б. Константинов. М.: Советская энциклопедия, 1967. Т. 4. 592 с.
171. Фортунатов Ю. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове. М., 2004. 382 с.
172. Фромм Э. Иметь или быть? Пер. с англ., общ. ред. и посл. В.И. Добренев; 2-е издание, доп. М.: Прогресс, 1990. 336 с.
173. Фундаментальная электронная библиотека русская литература и фольклор. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le8/le8-1751.htm>
174. Холопова В. Музыка как вид искусства. 2-е изд. М.: Научно-творческий центр «Консерватория», 1994. 260 с.
175. Хохловкина А. Берлиоз. Монография. М., 1960. 590 с.
176. Хруст Н. Новые инструментальные техники: опыт классификации: автореф. ...канд. искусств.; спец.:17.00.02 – музыкальное искусство. М., 2017. 29 с.
177. 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.
178. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. 245 с.
179. Цукер А. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. М.: Издательство «Композитор», 2010. 281 с.
180. Цытович В. И. О специфике тембрового мышления Белы Бартока : автореф. ...канд. искусств.; спец.:17.00.02 – музыкальное искусство. ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Л., 1973. 25 с.

181. Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского: в 3-х тт. М.: Лейпциг, издание П. Юргенсона. 1900-1902. 1922 с.
182. Чайковский П. Чайковский П.И. Танеев С.И. Письма. М., 1951. 556 с.
183. Чжу Лу. Лирический герой как музыкально-смысловая парадигма русской оперы XIX века. Дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 – Музыкальное искусство. Одесса, 2012. 186 с.
184. Черняева А. Проблемы жанра современной симфонии на примере творчества Ю.В. Воронцова и А.В. Чайковского: автореф. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Саратов, 2010. 29 с.
185. Чулаки М. Медные духовые инструменты // Инструменты симфонического оркестра. М.: Музыка, 1972. 177 с.
186. Шабунова И. О функциях тембра в современной музыке. Дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. М., 1987. 207 с.
187. Шамахан М. О специфике музыкального образа. URL: [http://lraber.asj-oa.am/4752/1/1987-6\(27\).pdf](http://lraber.asj-oa.am/4752/1/1987-6(27).pdf)
188. Широкова И.А. Образ автора в художественном произведении: отражение отражаемого. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-avtora-v-hudozhestvennom-proizvedenii-otrazhenie-otrazhaemogo>
189. Шмакова О. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930-1950-е гг.): автореф. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Новосибирск, 2008. 27 с.
190. Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Шостаковича // Д.Шостакович: Сб. ст. М.: Сов. композитор, 1967. С. 98–116.
191. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию; пер. А.Г. Погоняйло и В.Г. Резник. СПб.: ТОО ТК Петрополис, 1998. 432 с.
192. Энциклопедия культурологии. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_culture/](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/)

193. \_Энциклопедия литературная. URL:  
<http://window.edu.ru/resource/144/44144>
194. \_Энциклопедический музыкальный словарь. Ред. Г. В. Келдыш, сост. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский. М.: БСЭ, 1959. С. 10.
195. Яковлев В. Пушкин и музыка. М., 1957. 264 с.
196. Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. М. Л.: Гос. муз. издат, 1947. 242 с.
197. Bartolozzi V. Neue Klänge für Holzblasinstrumente. Mainz, 1971. 78 p.
198. Bukotzer M., Musikanalyse und Musikdeutung // Schweizerische Musikzeitung, 1985. P. 97–115.
199. Schubart Ch. F. D. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (1806). 1. Aufl. Leipzig: Reclam, 1977. 322 s.
200. Sluchin. B. Practical Introduction to Contemporary Trombone Techniques. 20th Century Trombone Excerpts. Paris, 1995.
201. Tarasti E. Music as sign and process // Analytica: Studies in the description and analysis of music. Uppsala, 1985. P. 97–115.

## ДОДАТОК А

### 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. Р. 18–23.

### 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.).