

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра композиції на інструментування

**ПЕРША СИМФОНІЯ В. ЗОЛУХІНА ТА КОНЦЕРТ-СИМФОНІЯ
В. ПТУШКІНА У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВОЇ ТРАДИЦІЇ**

Атестаційна робота
ПОЛЯКОВА ПАВЛА ЮРІЙОВИЧА

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів та
текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело.



Науковий керівник
Савченко Ганна Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри композиції та інструментування

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ШЛЯХИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ СИМФОНІЇ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ ст.	
1.1. Українська симфонія другої половини ХХ ст.: на перетині традицій і новацій	7
1.2. Жанр симфонії в творчості композиторів харківської композиторської школи у світлі наукової думки.....	13
Висновки до Розділу 1.....	20
РОЗДІЛ 2. ПЕРША СИМФОНІЯ В. ЗОЛОТУХІНА ТА КОНЦЕРТ-СИМФОНІЯ В. ПТУШКІНА: ІНДИВІДУАЛЬНА ТРАКТОВКА ЖАНРОВОЇ ТРАДИЇ	
2.1 Перша симфонія В. Золотухіна: жанровий і композиційно-драматургічний аспекти	22
2.2 Міжжанрова взаємодія в Концерті-симфонії В. Птушкіна для віолончелі, фортепіано та симфонічного оркестру.....	34
Висновки до Розділу 2.....	41
ВИСНОВКИ.....	42
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	45

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. На сьогодні симфонічна творчість композиторів харківської композиторської школи знаходиться у фокусі наукової думки, про що свідчать дослідження останніх років [10]. Проте й досі залишаються композиторські персоналії і музичні твори, які потребують пильнішої уваги з боку науковців. Постать Володимира Максевича Золотухіна (1936-2010) – відомого українського композитора, творчість якого належить харківській композиторській школі, педагога, професора, завідувача кафедри композиції Харківської державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, народного артиста України – приваблювала науковців, які присвятили свої роботи дослідженню окремих аспектів його творчого доробку [10]. Однак узагальнюючої праці, в якій були б висвітлені питання стилю, музичної мови композитора, трактування ним жанрів, особливості його симфонічного мислення та інші ключові для дослідження творчості будь-якого композитора питання, і досі не створена. Ускладнює вивчення музики В. М. Золотухіна і відсутність опублікованих партитур. У свою чергу, творчий доробок Володимира Михайловича Птушкіна (1949-2022) – добре знаного композитора, творчість якого також репрезентує харківську композиторську школу, професора, завідувача кафедри композиції Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, народного артиста України – є достатньо вивченою. Проте серед його творів все ще залишаються такі, які дослідники поки що оминули своєю увагою. До них належить Концерт-симфонія композитора. Усе вищезазначене зумовлює актуальність даної роботи, предметом дослідження якої є два твори, які представляють індивідуальну інтерпретацію жанру симфонії в руслі пошуків в українському музичному мистецтві останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.

Об'єкт дослідження – симфонічні жанри в творчості композиторів харківської композиторської школи другої половини ХХ-початку ХХІ ст.

Предмет дослідження – Перша симфонія В. Золотухіна та Концерт-симфонія В. Птушкіна в аспекті взаємодії традицій та новацій.

Матеріал дослідження – партитури Першої симфонії В. Золотухіна та Концерту-симфонії В. М. Птушкіна.

Мета дослідження – проаналізувати обрані твори в аспекті засобів оновлення жанрового канону симфонії в українському музичному мистецтві останньої третини ХХ-початку ХХІ ст.

У зв'язку з окресленою метою в роботі формулюються такі завдання:

- здійснити аналіз наукової літератури, присвяченої розвитку української симфонії в другій половині ХХ ст., зокрема, проаналізувати наукові джерела, присвячені питанням еволюції жанру симфонії в творчості композиторів харківської композиторської школи другої половини ХХ ст.;
- проаналізувати жанрові, композиційно-драматургічні та мовно-стилістичні особливості Першої симфонії В. Золотухіна як взірця композиторських пошуків оновлення жанрово-композиційної моделі в середині жанру;
- проаналізувати жанрові, композиційно-драматургічні та мовно-стилістичні особливості Концерту-симфонії В. Птушкіна – репрезентанта міжжанрової взаємодії як засоба оновлення жанру симфонії.

Наукова новизна даної роботи полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві:

- здійснений комплексний аналіз Концерту-симфонії В. Птушкіна;
- здійснений компаративний аналіз Першої симфонії В. Золотухіна і В. М. Птушкіна.

Подальшого розвитку набули:

- наукові положення О. Гусарової [10], на основі яких здійснений детальний аналіз першої частини Першої симфонії В. Золотухіна;
- положення щодо еволюції жанру симфонії в творчості композиторів харківської композиторської школи другої половини ХХ-початку ХХІ ст.

Методи дослідження:

- *стильовий*, на основі якого виявляються стильові процеси в українському музичному мистецтві другої половини ХХ ст., зокрема, на прикладі творчості композиторів харківської композиторської школи; *жанровий*, який дозволяє

розкрити особливості індивідуальної інтерпретації жанрового канону на прикладі обраних творів в контексті культурно-історичних і стильових перетворень в українському мистецтві другої половини ХХ ст.; *композиційно-драматургічний*, який дозволяє дослідити особливості композиційної будови і драматургічної логіки в обраних творах; *тематичний*, який дозволяє виявити особливості тематичного процесу в обраних творах; *компаративний*, на основі якого здійснюється порівняння засобів оновлення жанрового канону симфонії в творчості В. М. Золотухіна і В. М. Птушкіна.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження у вигляді доповіді були оприлюднені на III Міжнародній науково-творчій конференції студентів, аспірантів, докторантів, молодих викладачів «МИСТЕЦТВО ТА НАУКА В СУЧАСНОМУ ПРОСТОРИ», що проходила у дистанційному режимі у форматі *online*, 21-22 травня 2022 року.

Теоретична база дослідження базується на наукових джерелах з такої проблематики:

- історії та теорії жанру: М. Арановський [2], О. Зінкевич [14] [15] [16], Л. Алексеєва [1], І. Глебов [8], О. Гужва [9], Д. Житомирський [12], В. Іванченко [19] [20], А. Кандинський [24], Т. Попова [33].
- творчості композиторів харківської композиторської школи: О. Гусарова [10], А. Дмитрієва [11], А. Замотайло [13], І. Золотовицька [17], Г. Ігнатченко [21], П. Калашник [22], Т. Краснопільська [26], Ю. Малишев [28], Н. Очеретовська [31], О. Пономаренко [32], О. Рощенко [34] [35], Г. Савченко [37] [38] [39] [40] [41], Н. Тишко [42].
- з питань формотворення, тематизму, гармонії, фактури: Б. Асафєв [3], Д. Клебанов [25], І. Фрумїна [43], М. Черкашина [45].

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані в курсах «Історія української музики», «Сучасна музика», «Сучасні оркестрові стилі»; у подальших наукових дослідженнях.

Структура дослідження. Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів з поділом на підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел, що містить 49 позицій. Обсяг основного тексту становить 42 с., загальний обсяг 49 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ СИМФОНІЇ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XX ст.

1.1. Українська симфонія другої половини XX ст.: на перетині традицій і новацій

У другій половині XX століття жанр симфонії в українській музиці розвивається активно, проте в складному культурно-історичному контексті. Наприкінці 50-х років у зв'язку зі зміною політичної, соціальної і культурно-історичної ситуації була усвідомлена криза великих музичних жанрів (опери, симфонії), які за роки існування радянського мистецтва і панування методу соціалістичного реалізму на мертві шаблони. Оновлення потребувала концепційна складова, композиційно-драматургічний параметр, стилістика. Від кінця 50-х років починаються зрушення в цьому напрямку. Жанр симфонії перебуває в центрі цих пошуків як концептуальний жанр, від якого музичне мистецтво відмовитись не може.

Ситуація, що склалась у композиторській практиці, необхідним чином потребувала теоретичного осмислення. Значною віхою розвитку музикознавчої думки стала монографія М. Арановського [2], в якій дослідник сформулював концептуальні основи жанру і виявив його структурно-семантичний інваріант (чотиричастинний цикл, у якому втілено цілісне знання про людину і світ через послідовність певних семантичних амплуа: *Homo agens*, *Homo sapiens*, *Homo ludens*, *Homo communis*), який став своєрідною моделлю, «мірилом» пошуків і експериментів [2, с. 24]. Дослідник зазначає, що кожний жанр проходить в своєму розвитку три стадії: формування, стабілізація та дестабілізація. Якщо намагатися визначити характер процесів розвитку симфонії у другій половині XX століття, то це – дестабілізація. Про це свідчать, перш за все масова відмова від канону, явна перевага атипових рішень в різних творах, їх різноманітність, твердження права на суто індивідуалізований підхід до проблеми трактування жанру. В результаті симфонічна творчість того періоду позначена складністю і строкатістю. Композитори створювали і традиційні симфонії, і твори, які різко

відрізняються від звичайного циклу за тривалістю (наприклад, більше години і всього 10-15 хвилин), за складом (написані для великого симфонічного або камерного оркестру), чисто інструментальні або із застосуванням вокального / хорового компонента, із втіленням симфонізму або із тяжінням до концертності (ідея міжжанрового синтезу) [2]. «Враження строкатості пов'язано з різноманітністю структурних рішень, непостійністю кількості частин, індивідуалізацією їх форм і великою мірою із застосуванням існуючих систем звукоорганізації – від самих традиційних до найновіших. Усе це свідчить про те, що колись єдине русло розвитку жанру симфонії нині розгалужується на безліч великих і малих, і на зміну канону приходять переконання в праві на суто індивідуалізовану концепцію» [2, с. 5].

М. Арановський [2] наголошує, що протягом ХХ століття позиції симфонії як жанру-гегемона вже не раз піддавалися сумнівам. У 20-ті й 30-ті роки ХХ ст. вони були розхитані, з одного боку, потужною антиромантичною реакцією, що викликала нову хвилю неокласицизму (необароко), через що у композиторів виник інтерес до досимфонічних оркестрових жанрів, до різноманітних камерно-оркестрових форм (прикладом може бути творчість П. Хіндеміта, І. Стравінського), а з іншого – появою додекафонії, пізніше серіальності (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн). Надалі, у другій половині 30-х років і в наступні 40-ві роки позиції симфонії, як відомо, відновилися (згадаємо творчість Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, П. Хіндеміта, І. Стравінського, А. Онегера). Проте в 50-ті роки ХХ ст. у зв'язку з поширенням нових систем звуковисотної організації жанр симфонії знов опинився в зоні «творчої критики». М. Арановський вважає, що «саме ці складні і багатозначні процеси еволюції музичної мови інтенсивно відбувались протягом усього ХХ століття і робили становище симфонії і симфонізму настільки важким і нестійким. Заснована на тональному принципі і гомофонних формах, симфонія виявлялася «в облозі» нових видів музичного мислення. Вона змушена була пристосовуватися до них і разом з тим шукати і знаходити такі різновиди музичної мови і архітектоніки, які не суперечили б її природі» [2, с. 6].

Іншими словами, альтернативою тим видам мов і форм, які не узгоджувалися з принципами симфонії і симфонізму, був розвиток і оновлення традиційного мислення, при якому зберігалися б так чи інакше поняття лад, тональність, інтонація і основні компоненти сонатно-симфонічного циклу. Саме з подібним оновленням ми зустрічаємося у творчості видатних симфоністів ХХ століття – Шостаковича, Прокоф'єва, Онеггера» [2, с. 6].

Резюмуючи наукові положення, викладені у монографії М. Арановського, зазначимо таке. Стійкість жанру симфонії детермінована його концептуальністю. Симфонія є засобом філософського осмислення дійсності, вона завжди репрезентує певну онто- та антропологічну концепцію. Ось чому, попри численні «атаки» і «наступи» в її бік, вона залишається в актуальному шарі музичної культури ХХ століття, трактується як «музичний літопис епохи» [2, с. 7].

Пошуки оновлення жанру симфонії у другій половині ХХ століття набули різноспрямованого характеру. Оновлення відбувалось на різних рівнях: музичної мови, композиційно-драматургічної організації, методів розвитку і викладення матеріалу. Головне, що об'єднує всю різноманітність пошуків, – це прагнення зберегти жанр симфонії, уберегти від розпаду, знайти нові підстави для його подальшого розвитку. Однак, до цієї мети композитори йдуть різними шляхами. Основні два можна визначити як перегляд традиційного структурного канону симфонії і синтез симфонії з іншими жанрами. Ці обидва шляхи часто перетинаються.

Слід зазначити, що в у поле зору М. Арановського майже не потрапили тогочасні українські симфонії¹. Однак в українському музикознавстві у другій половині ХХ ст. складається свій науковий дискурс, який розгортається у зв'язку з комплексом питань, пов'язаних із жанром симфонії.

¹ Це: Симфонія №2 та Симфонія №3 В. Салманова, Симфонія №3 К. Караєва, Симфонія №3 М. Таджикиєва, Симфонія №4 Ю. Юзелюноса, Симфонія №6 Г. Попова, Симфонія №2 Я. Кохі, Симфонія №1 Е. Мягі, Симфонія №2 Б. Чайковського, Симфонія №15 Д. Шостаковича, Симфонія №9 Д. Шостаковича, Симфонія №2 Р. Щедрина, Симфонія №1 та Симфонія №2 А. Пярта, Симфонія №4 Р. Грінבלата, Симфонія «Рех» Ю. Юозапайтиса, Симфонія №3 Б. Тищенко, Симфонія №4 А. Маргусте, Симфонія №5 Я. Ряєса, Симфонія №2 та Симфонія №3 Г. Канчелі, Симфонія №4 І. Калніня, Симфонія №1 А. Шнітке.

Значною віхою в осмисленні української симфонії стали наукові праці О. Зінькевич «Динаміка оновлення», «Симфонічні гіперболи», статті з означеної проблематики. У центрі уваги дослідниці постає українська симфонія у всій повноті жанрових модифікацій в контексті стильових та стилістичних процесів другої половини ХХ століття. Стисло викладемо основні тези, сформульовані О. Зінькевич.

Дослідниця відзначає, що 70-ті та початок 80-их років – це період активного розвитку української симфонії, пошуків нового, осмислення та переосмислення традиційного, адже жанр симфонії потребує оновлення та переосмислення [14, с. 3]. Це було підготовлено складними процесами у попередні етапи розвитку українського симфонізму, зокрема у період другої половини 50-х та початок 60-х років, який дослідниця пов'язує із початок руху «тектонічних плит» українського симфонізму, в результаті якого цей етап музикознавці зазвичай визначають як найвищий в розвитку української радянської музики [14, с. 17]. На підтвердження цієї думки авторка апелює до творчості Б. Лятошинського як вершини еволюції української симфонії у той час [14, с. 17]. Таким чином, протягом 50-х та 60-х років українська музика вбирала, переплавляла, асимілювала на своєму національному ґрунті здобутки європейського та радянського симфонізму. «Якщо російський симфонізм переживав у 60-ті роки пору активного оновлення, «масового експерименту», дестабілізації жанру (М. Арановський), то в українському, навпаки, тривала стадія стабілізації: накопичувальний процес, у якому яскраво виділялася своєю індивідуально-стильовою своєрідністю, високим професіоналізмом та рівнем переробки сприйнятого лише постать Б. Н. Лятошинського, аналогічна за своєю значущістю творчій особі Д. Шостаковича. І це закономірно» [14, с. 20]. Це все зумовлює специфіку еволюційного вектору української симфонії.

Наступний етап проходить під знаком суттєвих зрушень. О. Зінькевич зазначає, що в результаті процесів, що відбувались у попередньому етапі, в системі жанрів української музики центральне місце посіла симфонія, тоді як в 50-ті та 60-ті рр. такою жанровою домінантою була в українській музиці опера.

[16, с. 356]. Не випадково 70-ті та початок 80-х років О. Зінькевич визначає як новий етап у розвитку української симфонії [14, с. 19]. «Українська симфонія надзвичайно розширила свою поетику, і її жанрово-стильова багатоманітність проявляється не просто в різноманітності, а навіть у полюсності художніх явищ, що виявляється як на концепційному, так і на технологічному рівнях» [14, с. 18].

Авторка називає чинники прискореного розвитку українського симфонізму 70х-80-х років, серед яких слід виокремити такі: 1) нові взаємовідносини професійної музики зі сферою фольклору, відкриття його глибинного потенціалу, що сприяло значному оновленню образності та музичної мови; 2) більш активне засвоєння українськими композиторами традицій радянського та європейського симфонізму, посилення міжнаціональних зав'язків [14, с. 35]. Це дає підстави твердити, що саме симфонія знаходиться в авангарді проривів в нову образність, нові форми, в цьому жанрі композитори прагнуть не просто до використання усталених та напрацьованих у минулому прийомів і засобів, а стрімко оновлюють її через пошуки нових прийомів та засобів [14, с. 161]. Ось чому, на думку О. Зінькевич, жанр симфонії перебував на той час на піку актуальності [14, с. 161].

Про це свідчить велика кількість творів, про що зазначає О. Зінькевич. «За 70-ті й початок 80-х років українськими композиторами було написано понад 150 симфоній. Прийшли в симфонію молоді композитори 70-х – Є. Станкович, І. Карабіць, В. Зубицький, Я. Губанов. Звертаються до неї композитори, які довго мовчали в цьому жанрі: через 28 років після Другої (1953) пише свою Третю симфонію К. Домінчен (1981), 24 роки відокремлює Другу та Третю симфонії Г. Майбороди (1952, 1976), 22 роки – П'яту та Шосту Д. Клебанова (1959, 1981), 18 років Другу та Третю Л. Колодуба (1962, 1980). Через 10 років повертається «симфонічний голос» до Б. Буєвського (Перша – 1965, Друга – 1975) та В. Сильвестрова (Третя – 1966, Четверта – 1976) тощо. Показовий і ущільнений режим симфонічної творчості композиторів. Роки

створення симфоній у В. Бібіка (з Четвертої до Сьомої): 1976, 1978, 1980, 1982. Серед створеного (особливо у старшого покоління) – твори зі стійкою орієнтацією на жанровий канон (К. Домінчен, В. Кірейко, Г. Майборода, Д. Клебанов, Г. Таранов, О. Штогаренко). Але паралельно їм (і всупереч спробам зупинити процеси) пишуться симфонії, що порушують стереотип (В. Бібік, Б. Буєвський, В. Зубицький, В. Сильвестров, Є. Станкович та ін.)» [16, с. 356].

З огляду на пошуки того періоду однією з тенденцій слід назвати прагнення свободи від раніше встановлених меж (наприклад, це стосується кількості частин), але в цій свободі не простежується зневаги до правил [14, с. 162]. Це дозволяє О. Зінькевич твердити, що майже кожна нова успішна симфонія, з точки зору жанру та драматургії є жанротворчою [14, с. 161].

Ще однією тенденцією в українській музиці названого періоду є активне виявлення «синтетичних тенденцій», що були каталізаторами руху мистецтва. Це знайшло відбиття в полістилістиці [14, с. 124].

На шляхах пошуку симфонія як жанр вбирає та концентрує у собі риси усіх симфонічних жанрів, що також можна вважати однією з тенденцій розвитку симфонії [14, с. 18].

Таким чином, як зазначає О. Зінькевич, до середини 80-х років українська симфонія стала «багатожанровим жанром» і все частіше вимагала точнішого жанрового атрибутування. Її художня структура коригувалась «методами відображення» таких жанрів, як епопея (Перша симфонія «П'ять пісень про Україну» І. Карабиця, Третя «Я стверджуюсь» Є. Станковича), памфлет (Четверта Б. Буєвського), медитація (Larga Є. Станковича, Четверта В. Сильвестрова) [16, с. 356]. «У її арсеналі – сонатна і безсонатна драматургія (найяскравіше проявила себе в ліричній симфонії), драматургія динамічної статичності та епопейна, «стилістична драматургія» (Шоста Губанова, Друга камерна Зубицького) і монтажна (симфонії Буєвського). Колодуба) та «безподійна» (П'ята Сильвестрова), «лінійна» та «параболічна» (Симфонія пасторалів Станковича). Значній внутрішній перебудові всіх типів симфонізму, що найбільш радикально проявилася в ліричній симфонії (Четверта симфонія

Станковича, Четверта і Сьома Бібіка, П'ята Сильвестрова), сприяло використання досвіду літератури, кінематографа, театру, живопису, транспонування мистецтв» [16, с. 357].

На жаль, як зазначає О. Зінькевич, «золоте століття» української симфонії було недовгим, що зумовлене, з одного боку, природною логікою художнього процесу, з іншого, об'єктивними соціально-історичними чинниками: стадія прискорення завжди змінюється стадією стабілізації або навіть гальмування. До кінця 1980-х років розквіт почав спадати, а в 1990-ті українська симфонія знову йде в тінь [16, с. 357].

1.2. Жанр симфонії в творчості композиторів Харківської композиторської школи в світлі наукової думки

У другій половині ХХ століття жанр симфонії не втрачав своєї актуальності у творчості харківських композиторів. Д. Клебанов є автором дев'яти симфоній, В. Борисов – трьох, В. Нахабін – трьох, В. Бібік – 12 нумерованих, В. Золотухін – чотирьох нумерованих, І. Ковач – трьох, В. Птушкін – Концерта-симфонії. Спираючись на тези, висловлені О. Зінькевич [14], зазначимо, що досвід композиторської практики демонструє різне трактування жанру симфонії.

Послідовно висвітлимо особливості трактування жанру в творчості яскравих представників харківської композиторської школи. Риси симфонізму Д. Клебанова висвітлені у монографії І. Золотовицької. Дослідниця акцентує велике значення Першої симфонії (1945) як початку шляху Клебанова-симфоніста, в якій закарбовані глибокі драматичні і психологічні образи (симфонія має підзаголовок «Пам'яті мучеників Бабиного Яру») [17, с. 15].

Концептуальність задуму свідчить про намагання композитора розширити образно-жанрову сферу своєї творчості. Проте, на думку І. Золотовицької, незважаючи на серйозність задуму та ряд цікавих знахідок, в цілому у творі не вистачало як драматургічної, так і стилістичної єдності. Однак значення симфонії як першої спроби створення психологічно насиченої, масштабної

композиції, освоєння симфонізму як методу мислення виявилось досить суттєвим для всієї подальшої творчості Д. Клебанова [17, с. 15].

Етапним твором творчості Д. Клебанова І. Золотовицька вважає Третю симфонію (1958). Нею, як вважає авторка, завершується період інтенсивного освоєння виразових засобів, розширення тематики та жанрових сфер. Слід відзначити також значення цього твору для розвитку українського симфонізму в цілому і лірико-драматичного, зокрема. Твір приваблює образно-емоційною яскравістю, напруженою динамікою та експресивністю розвитку, багатогранним та містким відбиттям складних життєвих процесів. Суворая логіка думки органічно поєднується тут з повнотою почуттів, наявною є суб'єктивність висловлювання [17, с. 15].

Глибоке конфліктне, драматургічно напружене розгортання Третьої симфонії відповідало настановам тогочасного музичного мистецтва. У драматургічному плані твору багато театральної сюжетності, музика емоційно відкрита, втілені яскраві і динамічні образи. Мелодика за походженням сягає народної пісні. І. Золотовицька вважає, що Третя симфонія Д. Клебанова стала яскравим свідченням зрілості, відточеності композиторської майстерності митця і водночас відчуття ним вимог сучасного мистецтва. «Великий світ симфонії, пройнятий пафосом справжнього гуманізму, спрямований до найширших мас слухачів, і в цьому також один в секретів успіху цього твору» [17, с. 16].

У статті «Опальна симфонія» О. Зінькевич відзначає, що симфонія «Пам'яті мучеників Бабиного Яру» на Першому всесоюзному з'їзді радянських композиторів у 1948 р. була охарактеризована як твір формалістичний, в якому «не вірно відображена трагедія Бабиного Яру», що трагедія постає «як пасивне прийняття смерті». Дослідниця підкреслює, що на тому самому з'їзді були суворо розкритиковані за «формалізм» та «західництво» творчість Б. Лятошинського, Ф. Козицького, М. Вериківського та М. Тіца. Так симфонія була призначено до зберігання в архіві, їй були закриті шляхи до слухачів [15, с. 13].

Авторка відзначає, що симфонія Д. Клебанова абсолютно по-своєму, не трафаретно вирішувала тему воєнної трагедії. У цьому смислі її можна вважати послідовницею Сьомої симфонії Д. Шостаковича. Д. Клебанов не зображує навал, сутичок, переможних реляцій. І хоча емоційна палітра твору природно включає фарби, характерні для більшості трагічних концепцій воєнних років: гніву та скорботи, мужності та розпачу, сумних роздумів і світлих спогадів про мирні дні, але створюють вони інший сюжет, ні в кого не запозичений [15, с. 14]. В симфонії нема «приреченості», «пасивної покірності», «стандартизованої декларативності» [15, с. 16]. Єврейський колорит своєрідно забарвлює твір, водночас цей твір належить українській культурі зважаючи на застосування української пісенності [15, с. 17].

У свою чергу, О. Рощенко у статті «Українська симфонія пам'яті мучеників Бабиного Яру» зазначає, що із Симфонією пов'язана ще одна історія. Унаслідок руйнування будівлі Національної філармонії України наприкінці 1980 — на початку 1990-х рр., за свідченням її художнього керівника — народного артиста України В. Лукашева, найбільше постраждав перший поверх, де розміщувалася бібліотека. Це призвело до втрати багатьох безцінних партитур, серед яких — Перша Симфонія Д. Клебанова разом із голосами. Авторський примірник партитури Симфонії зберігся в бібліотеці ХВНСКУ [35, с. 217].

Авторка наголошує, що значення Першої Симфонії Д. Клебанова не обмежується лише історичною роллю в українській музиці. Художнє значення твору полягає в тому, що трагедійну тему вирішено на шекспірівському рівні, інтонаційну драматургію характеризує сувора краса страждання того масштабу, що вирізняє найзначніші твори світової музики. Поєднавши традиції героїко-трагічного й лірико-епічного типів європейського симфонізму, Д. Клебанов надав Симфонії загальнолюдського значення. У цьому творі геній Клебанова-симфоніста розкрився із йому трагічною силою [35, с. 218].

На думку О. Рощенко, Симфонії Д. Клебанова притаманні оповідальність, поемний монологізм. Твір пронизують теми авторських монологів, які ланцювані

на принципі суворого відсторонення від трагічної події [35, с. 218]. «Структурна чіткість щодо формоутворення в межах Симфонії як художнього цілого й кожного етапу формування її художнього змісту засвідчують: тридцятидвохрічний композитор набув такого рівня професіоналізму, що розкриття трагічної теми не вплинуло на досконалість її структури та конструкції» [35, с. 220]. Дослідниця проводить паралель між Першою симфонією Д. Клебанова та Восьмою симфонією Д. Шостаковича [35, с. 220].

Авторка зауважує, що Симфонія Д. Клебанова — безпосередній відгук композитора на трагічну подію [35, с. 221]. Тому вокаліз для альту звучить як плач-сповідь [35, с. 221]. Дуже важливим є те, що Симфонія Д. Клебанова, за винятком запису, здійсненого в 1990 рр. І. Блажковим, й досі не має виконавської традиції [35, с. 222].

М. Черкашина у статті «Дмитро Клебанов» відзначає, що в діапазоні творчих інтересів і можливостей Д. Клебанова – майже всі музичні жанри, починаючи від масової пісні, оперети, лялькових спектаклів, творів для народних інструментів і завершуючи симфонією та оперою [45, с. 126]. Музикознавиця зазначає, що Після Першої симфонії композитор на деякий час відійшов від наміченої в ній нової лінії. Лише на межі 50-60-х років знайшли розвиток окремі знахідки симфонії. В цей період його творчість досягає художньої зрілості, в ній відчувається цільне й гармонічне світосприймання. Такі риси характерні для вокальних циклів, фортепіанного тріо, Третьої симфонії і П'ятого квартету, що позначили новий етап творчості композитора [45, с. 127]. Як зазначає М. Черкашина, основою Третьої симфонії став синтез епічного й ліричного начал [45, с. 129]. «Конфліктно-епічний симфонізм – так можна було б визначити жанрову особливість Третьої симфонії Клебанова. В чотирьох частинах-новелах симфонії розкривається її поетична ідея» [45, с. 130]. «Третя симфонія може бути віднесена до кращих досягнень української радянської музики останнього десятиріччя» [45, с. 131].

Ю. Малишев у статті «Третя симфонія Клебанова» [28] стверджує, що довгий час в українській симфонічній музиці з'являлися твори переважно

жанрово-картинні, епіко-оповідні, епіко-драматичні, близькі до традицій «кучкізму». Третя симфонія Д. Клебанова може вважатися однією з перших в українській музиці лірико-драматичних симфоній, в якій своєрідно втілились на національному ґрунті традиції П. Чайковського [28, с. 154]. Композитор назвав свою симфонію лірико-драматичною поемою. Її музика розкриває духовний світ людини, а жанрові та живописно-оповідальні епізоди є тим тлом, на якому розгортаються що почуття і переживання героя симфонії [28, с. 154]. Серед найбільш характерних її рис слід, перш за все, відзначити вільне трактування форми чотиричастинного циклу. «Крім міцних тематичних та інтонаційних зв'язків між частинами, велике значення мають своєрідні «вторгнення» цілих епізодів з однієї частини до іншої» [28, с. 154].

Тому традиції жанру, на думку дослідника, у побудові циклу вільно переосмислюються внаслідок застосування рис поемності. Великою мірою це виявляється і в характері тематизму. Майже всі теми симфонії є багатоскладовими на рівні мелодії. Вони або складаються зі самостійних мотивів, які, продовжуючи і доповнюючи один одний, створюють єдиний інтонаційний образ. Або мотиви, з яких складається мелодія, є контрастними, створюють в ній внутрішній конфлікт (головна партія I частини). «Кожна нова поява теми майже обов'язково вносить якісь зміни до її мелодичної структури (поряд із змінами тональними, гармонічними, фактурними, тембровими). Це створює майже імпровізаційну безпосередність висловлювання (авторські вказівки на початку II та IV частин – *Tempo rubato, recitativo* – підкреслюють цю особливість)» [28, с. 154].

Своєрідного колориту надають музиці ладіві та інтонаційні зв'язки з українськими джерелами [28, с. 154-155]. Як зазначає автор, гармонія Д. Клебанова своєрідна та індивідуальна. У різноманітному арсеналі гармонічних засобів симфонії визначальним є ладова змінність. Йдеться про різноманітні ладіві звороти, що розширюють і збагачують мажоро-мінор. Відбувається це за рахунок широкого використання альтерацій всіх щаблів ладу, часто сусідніх [28, с. 155].

І. Фрумiна у статті «Тематизм Третьої Симфонії Клебанова» вказує, що проблема тематизму – одна з найбільш актуальних проблем у сучасній музиці [43, с. 67]. Науковиця зазначає: «Дослідження особливостей тематизму, мабуть, дуже доцільний шлях у вивченні особливостей симфонічної драматургії. Безперечної актуальності набувають ці питання на сучасному етапі розвитку жанру симфонії, етапі складному й багато в чому суперечливому [43, с. 67]. Однією з загальних тенденцій того часу І. Фрумiна вважає все більш інтенсивний розвиток лінії драматичного симфонізму із відповідним типом тематизму. «Тут можна назвати такі твори, як Третя і Четверта симфонії Лятошинського, Перша і Третя симфонії Клебанова, Друга симфонія Штогаренка, Друга симфонія Губаренка, симфонія Шамо та інші. У цих творах поряд з плідотворним продовженням і розвитком класичних традицій слід відзначити багато новаторських прийомів використання різних способів музичної виразності, зв'язаних із своєрідністю змісту музики» [43, с. 68].

Таким чином, у центрі уваги авторки – логіка тематичного розвитку в Третій симфонії Д. Клебанова, яка проектується на закономірності розгортання форми в цілому. І. Фрумiна вважає, що у драматургічному плані симфонії багато від театральності, сюжетності, від прийомів кіномонтажу, що було характерним для симфонії того часу. Також музику Симфонії характеризують емоційна відкритість музики, динаміка розвитку образів, несподіване зіставлення й сполучення тематичного матеріалу в різних частинах. Слід звернути увагу на багатотемність окремих частин симфонії і, разом з тим, на монотематизм. Темам Симфонії притаманна інтонаційна і структурна завершеність тем. На рівні ж драматургії цілого спостерігається безперервність розвитку. При першому викладенні тематизму часто спостерігається масштабність, внутрішньо-тематична складність і контрастність матеріалу [43, с. 68]. Однак провідним типом тематичного розвитку стає принцип продовжувачого тематизму, котрий передбачає безперервне мелодичне оновлення тематичного матеріалу. Також дослідниця відзначає застосування тематики певного типу у різних образних сферах [43, с. 79].

Серед робіт, які написані останнім часом, варто назвати статтю Г. Савченко, присвячену оркестровому стилю Д. Клебанова. Авторка акцентує увагу на особливостях оркестрового складу, досліджує співвідношення оркестрових груп, функціональну будову оркестрової тканини, колористичні прийоми в оркестровці [37].

Інтерес до творчої спадщини В. Борисова останнім часом значно зростає (дисертаційне дослідження, статті, монографії М. Бевз; стаття Г. Савченко). Хоча серед існуючих праць не так багато таких, які присвячені саме симфоніям. Слід зазначити, що окремі спостереження щодо симфонічної творчості композитора містяться в роботі Н. Тишко [42]. Питання музичної мови В. Борисова (поліфонії, гармонії, мелодії, зокрема, її народно-пісенних витоків), в тому числі, на прикладі симфоній розглянуто в наукових працях П. Калашника [22] [23]. Питанням оркестрового стилю композитора присвячена стаття Г. Савченко [40]. В ній авторка коротко розглядає жанрові й композиційно-драматургічні особливості двох перших симфоній, зосереджуючись безпосередньо на специфіці оркестровки і особливостях оркестрового стилю [40].

Симфоніям В. Бібіка присвячені сторінки монографії І. Іванової та А. Мізітової [29]. Як зауважують автори, ключом до розкриття симфонічної концепції композитора є смислові константи європейської культури. Композитор тяжіє до так званих «вічних тем»: життя і смерті, добра і зла, любові і ненависті тощо. Це дозволяє дослідникам казати про своєрідний метатекст, в якому ці теми втілюються в різних варіантах. Кожна симфонія – це розворот вже знайомого, константи, яка розгортається новими смисловими гранями. Відповідно, в середині цього метатекста авторки виділяють два цикли: перший охоплює симфонії №№ 1-4, другий – симфонії №№ 5-9, де симфонія № 4 одночасно завершує перший цикл і відкриває другий (саме ці симфонії задіяні в монографії як матеріал дослідження).

У центрі художньої концепції композитора – Людина, що дозволяє провести спадкоємні зв'язки з традиціями романтичної і пізньоромантичної

музики. Не випадково композитор вільно втілює ознаки пізньоромантичного симфонізму: тяжіння до лірики різного типу, моновисловлювання, кантিলени, медитативності, поемності як принципу організації цілого, до драматургії спіралі або хвилеподібної драматургії, принцип інтонаційної фабули, зрощування тематизма з єдиного джерела, застосування романтичного принципу антитези [29].

Питанням оркестрового стилю В. Бібіка, зокрема будові оркестрової фактури, присвячена робота Г. Савченко [41], в якій надані типи оркестрової фактури і засоби її функціональної організації.

Висновки до Розділу 1. Симфонія в другій половині ХХ ст. переживала не прості часи, що зумовлено як внутрішньомузичними причинами (втомленість жанру), так і зовнішніми чинниками (соціо-культурні перетворення). Композиторська практика, починаючи від кінця 50-х років демонструвала наявність різноманітних шляхів оновлення жанру, одночасно – бажання зберегти генетичний код симфонії як жанру концептуального. Музикознавча думка у другій половині століття активно осмислює процеси, які відбувались у композиторській практиці (робота М. Арановського). Однак розвиток української симфонії мав свої особливості, пов'язані зі специфікою еволюції української професійної музики. Важливим внеском в осмислення цих процесів стали роботи О. Зінькевич, в яких дослідниця розглядає етапи розвитку української симфонії в другій половині ХХ ст., окреслює їхні стильові особливості, називає чинники піднесення жанру симфонії в системі жанрів української музики, накреслює шляхи розвитку симфонії, аналізує окремі репрезентативні твори.

В останній третині ХХ ст. з'являється низка наукових праць, в яких висвітлюється симфонічна творчість композиторів харківської композиторської школи. Окреслимо коло питань, які порушують науковці в цих роботах: еволюції симфонічної творчості (на прикладі симфоній Д. Клебанова), питання художньої концепції (симфонії Д. Клебанова, В. Борисова, В. Бібіка,), будови циклу (симфонії Д. Клебанова, В. Борисова, В. Бібіка), особливості драматургії

(в симфоніях Д. Клебанова, В. Бібіка), типи тематизму і засоби його розвитку (в симфоніях Д. Клебанова, В. Бібіка), питання оркестровки та оркестрового стилю (на прикладі симфоній Д. Клебанова, В. Борисова, В. Бібіка). Варто зауважити, що інтерес до симфоній композиторів харківської композиторської школи останнім часом помітно зростає, однак ще залишаються композиторські персоналії і окремі твори, які потребують пильнішої дослідницької уваги.

РОЗДІЛ 2

ПЕРША СИМФОНІЯ В. ЗОЛОТУХІНА ТА КОНЦЕРТ-СИМФОНІЯ В. ПТУШКІНА: ІНДИВІДУАЛЬНА ТРАКТОВКА ЖАНРОВОЇ ТРАДИЇ

2.1. Перша симфонія В. Золотухіна: жанровий і композиційно-драматургічний аспекти

Золотухін Володимир Максович (16 травня 1936 року, Харків – 04 вересня 2010 року, Харків) – видатний український композитор, музично-громадський діяч, педагог, професор (1989), Заслужений діяч мистецтв України (УРСР) (1973), народний артист України (1996), член Національної спілки композиторів України (з 1965 року), лауреат Премії імені І. Слатіна (1955), імені Б. Лятошинського (1997), імені О. Масельського (2001), лауреат Третього Всесоюзного конкурсу композиторів (Москва, 1969 рік) [36, с. 677-678].

Дитинство майбутнього композитора припало на воєнні роки. Проте становленню його творчої особистості сприяла родина. Як зазначає О. Гусарова, «незважаючи на труднощі воєнних років, сім'я Золотухіних використовувала будь-яку нагоду відвідати концерти, що давалися силами кращих колективів, евакуйованих на схід» [10, с. 6]. У результаті наполегливих занять В. Золотухін вступив одразу на другий курс Донецького музичного училища [10, с. 7].

Цікавим штрихом до портрету композитора є факт створення самодіяльного естрадного оркестру, який О. Гусарова вважає «першою школою оркестровки» [10, с. 7]. До речі, В. Золотухін належав до майстрів оркестровки харківської композиторської школи, про що ми зазначимо пізніше. Його твори оркестровані для різноманітних складів, в тому числі для естрадно-симфонічного оркестру.

1958 року В. Золотухін вступає до Харківської консерваторії на теоретико-композиторський факультет. Він почав своє навчання в класі Б. Барабашова (перші два роки), а завершив (1963 року) у класі Д. Клебанова [10, с. 8]. За свідченням О. Гусарової, В. Золотухін звертався за консультаціями до свого вчителя і по закінченню навчання, в яких Д. Клебанов ніколи не

відмовляв [10, с. 8]. Слід зазначити, що будучи завідуючим кафедри композиції, Володимир Максович не відмовляв у консультаціях ані своїм випускникам, ані колегам. На той час у Харківському інституті мистецтв навчались яскраві творчі особистості: В. Губаренко, В. Дружинін, Р. Мастеров, В. Бібік, що сприяло, як вважає О.Гусарова, формуванню художньо-естетичних уподобань В. Золотухіна [10, с. 8].

По завершенню навчання (дипломна робота - симфонічна поема «Пам'яті невідомого солдата» 1963) В. Золотухін два роки працював музичним редактором Харківської обласної студії телебачення [10, с. 11-12], де він мав змогу вдосконалювати свої знання оркестру і оркестровки. Також він починає педагогічну діяльність у Харківському інституті культури (з 1963 до 1967 рр.). Від 1967 року він працював у Харківському університеті мистецтв, викладаючи спеціальні дисципліни на кафедрі композиції та інструментування, яку очолив як завідуючий з 1993 року. Окрім викладацької діяльності В. Золотухін здійснював активну громадську як Голова правління Харківської організації Національної спілки композиторів України (від 1994 до 1999 рр.) [36, с. 677-678].

Творчість композитора охоплює різноманітні жанри. Серед симфонічних – п'ять симфоній (1970, 1982, 1993, 2000, 2009), поема «Пам'яті невідомого солдата» (1963), «Концертна увертюра» (1969), концерт «Купальські ігрища» (1997), два фортепіанні концерти (1994, 2004), для концерти для скрипки з оркестром (1965, 1994) «*Concerto grosso*» для чотирьох скрипок з оркестром (1989), поема «Автограф» (1985), Концерт-блюз для саксофона з естрадно-симфонічним оркестром (1992) та інші твори.

Серед інструментально-хорових – «Поема про велику битву» для соліста, читця, мішаного хору та симфонічного оркестру (1985); ода «Зоряні орбіти України» для соліста, мішаного хору та симфонічного оркестру (2004) тощо.

Театральні – балет «Вогонь Еліди» (1980); музична драма «І один у полі воїн» (1984) та ін.

Численні твори для фортепіано – дві сонати (1972, 1991), фортепіанний альбом «Прелюдії та новели» (1992), концертна сюїта для двох фортепіано «Американський альбом» (2000) та вокально-інструментальні твори (романси, пісні, естрадні пісні та ін.).

Наукова література, присвячена творчості композитора, на жаль, нечисленна. Осмислення складних творчих концепцій здійснюється в праці О. Рощенко-Авер'янової [34]. Скрипковому концерту композитора присвячена робота А. Замотайло [13], Фортепіанному – праця О. Пономаренко [32]. Риси оркестрового стилю досліджено в статті Г. Савченко [38]. Соната для фортепіано ставала предметом дослідження в статті М. Чернявської [46]. На сьогодні однією з масштабних праць, в якій висвітлена еволюція стилю композитора, етапи становлення його творчої індивідуальності, порушені питання музичної мови, проаналізовані окремі твори, є робота О. Гусарової [10]. Однак вона була написана ще за життя композитора і в ній не відображена повнота його творчого доробку, особливості пізнього етапу творчості. Це зумовлює нагальну необхідність написання ґрунтовної праці, що була б присвячена творчості композитора як цілісному явищу в контексті української музики другої половини ХХ-початку ХХІ століть.

Для музики В. Золотухіна є характерним звернення до глибоких філософських ідей і образів, вона відзначена концептуальністю. Багато творів композитора мають програмний задум. Образна палітра дуже широка – філософське зосередження, широко трактована лірика, скерцозність, наступальні образи, драматизм. Композитор завжди прагнув до яскравого, рельєфного, самобутнього матеріалу, відзначеного авторською індивідуальністю. Композитор тяжіє до виразної мелодії. На це вказує О. Гусарова: «...Мелодичний дар – одна з найяскравіших граней музики В. Золотухіна, що зумовлює соковитість і повнокровність його музичних образів. Мелодичність покладена в основу драматургії, імпульсивної ритміки, поліфонічних прийомів» [10]. Композитор мислить тонально, проте трактує тональність розширено, застосовує складні модуляційні плани, ускладнену

акордику. У фактурі велике значення мають поліфонічні прийоми, нашарування пластів в оркестровій фактурі, хоча основу фактурної організації становить гомофонно-гармонічна фактура. Як відзначає О. Гусарова, від ранніх творів композитора характерні потяг до повнокровної фактури, захоплення вільним поліфонічним багатоголоссям [10]. Композитор мислить на рівні формотворення ясно і логічно, хоча в деяких випадках переосмислює звичні схеми. Так само і на рівні трактування жанрів – композитор спирається на жанрову традицію, вільно її переосмислюючи відповідно до художнього задуму. В оркеструванні В. Золотухін – майстер і колорист, тонко відчуває темброву палітру, вміло застосовує технічні і виразові можливості інструментів. Як зазначає О. Гусарова, прикмети оркестрового мислення молодого композитора були відзначені його учителем Д. Клебановим [10].

Композитор завжди був вимогливим до себе. Ця риса примушувала його ретельно обмірковувати, шліфувати свої твори.

Як зауважує О. Гусарова, індивідуальні риси стилю розкриваються у великих симфонічних творах В. Золотухіна. Першим з них став Фортепіанний концерт у трьох частинах (1962), в якому виявились енергійні образи, світлий колорит та свіжі виразальні засоби [10]. Свої власні засоби музичного висловлювання композитор знаходить у Скрипковому концерті (1965): «По-перше, це повнокровне і яскраве відображення життєвих явищ у героїчному та ліричному аспекті, піднесений, благородний тон «розмови» з слухачем. По-друге, на час закінчення Концерту для скрипки кристалізується властивий творам В. Золотухіна тип драматургії, заснований на послідовному співставленні драматичних та ліричних образів. Конфліктність відсутня» [10, с. 16].

Помітною віхою у творчій біографії В. Золотухіна стала Перша симфонія, написана 1970 років. Слід зазначити, що цей період 1960-1970-х років в українській музиці позначений інтенсивним розвитком жанру симфонії [10, с. 17]. У цей час, як зазначає О. Гусарова, створює свої видатні опуси Б. Лятошинський, виникають нові симфонії А. Штогаренка, Д. Клебанова,

Г. Майбороди. Окреслюються стилістичні ознаки, характерні для симфонічного доробку митців молодшого покоління, а саме М. Скорика, В. Губаренка, Л. Колодуба, Є. Станковича, І. Карабиця, Ю. Іщенко, В. Золотухіна та ін [10, с. 17].

Задум Першої симфонії В. Золотухіна кристалізувався поступово. О. Гусарова пише, що спочатку вона була задумана композитором як чотиричастинний цикл. Але, невдоволений драматургічним планом, композитор цілком відкинув три частини і замінив їх двома новими. Від початкового задуму залишилася тільки перша частина. [10, с. 17]. Таким чином, симфонія №1 В. Золотухіна має тричастинну будову: I частина – специфічно трактоване сонатне Allegro, друга частина – повільна (форма), третя- фінал. У Симфонії втілений конфліктний тип драматургії. На думку О. Гусарової, цілісність твору досягається завдяки лейтінтонаційній організації музики, драматургічній єдності ритмічних тез, тембровій драматургії [10, с. 19]. Про лейтінтонацію і її значення будемо вести розмову далі. Тут зацентруємо увагу на стилістичних особливостях твору, які визначила О. Гусарова. Авторка відзначила яскравий мелодизм, його насичену емоційну забарвленість, безперервне оновлення. Звідси - міцність і цілеспрямованість драматургічного стрижня, широта дихання, чітка логіка у зміні розділів, у пластичних переходах від монологу до діалогічності висловлення, у співвідношенні поліфонічних шарів, які розгортаються одночасно [10 с. 19].

«У стилістиці Симфонії відбивається інтонаційний стрій радянської музики, переосмислений автором... При значному ускладненні діатоніки функціональну чіткість тональних центрів Симфонії не порушено. При тому у модуляційних планах переважають малосекундові зіставлення. Скільки б не йшлося про композиторські прийоми, суттєвим лишається основний висновок: всюди вони є не самоціллю, а дійовими засобами, які служать художній меті. Дев'ять тактів алеаторичного глісандо цілого оркестру після величезної драматично і кульмінації першої частини є зразком вдалого вирішення майже миттєвого спаду звучності, слід було якомога менше часу витратити на нівелювання

індивідуалізації музичного матеріалу. Цей прийом у композитора - один з невід'ємних засобів побудови лаконічної сонатної форми й створення вражаючого образу» [10, с. 18-19]

Склад оркестру потрібний з використанням видових інструментів (флейта пікколо, анлійський ріжок, бас-кларнет, контрафагот). Розширена група ударних: *Timpani, Triangolo, Legno, Tamburo I, Tamburo II, Frusta, Piatti, Cassa, Tam-tam*

Додані також челеста і фортепіано. О. Гусарова відзначає, що «велику роль у Симфонії відведено дерев'яним духовим інструментам .У тому, що їм доручено перші «введення» основних тем, виявляється прагнення досягти найбільшої емоційної їх забарвленості, подібності до вокального дихання і фразування. Лише у процесі розвитку, як допоміжні, з'являються мелодичні лінії струнних. Розгортання лейттембрів можна простежити також по винахідливій партитурі ударних інструментів» [10, с. 18]. Таким чином, в оркеструванні виявляється тенденція до рівноправ'я чотирьох тембрових груп. Про це зазначає Г. Савченко.

Звернемось до детального аналізу Симфонії. І частина починається зі вступу (*Largo*). Тема звучить у литавр, вона зіткана з декількох мотивів: перший побудований на низхідній кварти до опорного тону «ре»; другий - це висхідна кварта до опорного тону «ре».

Далі названі вище мотиви повторюються. Мотив кварти стає лейтінтонацією всієї симфонії. Інтонія кварти надає темі стриманості та суворості, об'єктивованості висловлювання. Невипадково О. Гусарова трактує цю тему як носія фатального початку. А сама тема вступу буде грати важливу композиційно-драматургійну роль.

Вступ першої частини - доволі розгорнутий. Після проведення теми у литавр, вступають низькі дерев'яні інструменти (фаготи, контрафаготи), віолончелі і контрабаси, які продовжують основну тему, висловлену у литавр. Тема у низьких інструментів починається з мотиву пунктирного ритму на низхідних інтонаціях (терції, секунди велика і мала) з включенням квартового

мотиву у пунктирному ритмі (лейтінтонація) у середині побудови. Таким чином, відповідь-продовження (у тактах 6-8) є своєрідним пророщенням основного мотиву.

Далі думку підхоплюють другі скрипки і альти (такти 8-10) у яких звучить ще один варіант продовження, у котрий вплітається квартовий мотив. У такті 10 знов вступають литаври з основним мотивом (лейтінтонацією) низхідної кварта у пунктирному та тріольному варіантах. Від головної тези відсікається висхідна кварта. Тим самим теза згортається до ядра, єдиної інтонаційної клітини.

Відповіддю литаврам є мале *tutti* з ще одним варіантом продовження думки. На цьому перший етап вступу завершено. У ц. 1 вступає кларнет з темою, яка є близькою до головної тези симфонії. З головною темою цю тему зближує суворий тон висловлювання, пунктирний ритм та похмурий тембровий колорит, адже тема звучить у найнижчому регістрі інструменту. В її ритмічній будові відіграє велику роль пунктирний ритм, інтонації квінти (інверсія кварта) інтонації секунди і сексти. Мелодія у кларнета звучить на тлі ходів *pizzicato* у контрабасів, які накреслюють свою лінію. В ній важливе значення має остинатний ритм (рух чвертями), який має важливе значення в подальшому розвитку. Тим самим з функціональної точки зору між мелодією і басом встановлюються відносини мелодії й контрапункту.

У ц. 2 тему кларнета підхоплюють перші і другі скрипки в унісон. Композитор зберігає інтонаційне ядро теми, подальше її розгортання варіантно змінює. Вона звучить на тлі остинатних ходів віолончелей і контрабасів. А контрапунктом до неї є лінія, яка виростає з мотиву шістнадцятими. Слідом за віолончелями та контрабасами остинатний рух підхоплюють валторни та тромбони з тубою. Далі у кларнетів звучить тема соло на *piano*, на фоні педальних звуків у перших скрипок, альтів, віолончелей та контрабасів, з невеликими акцентами на *forte* у фортепіано, *Frusta* і перших скрипок. Хід на *pizzicato* у струнних підводить нас до головної партії.

У ц. 3 змінюється темп (*Allegro*) із цим змінюється характер музичного викладення, що позначає початок теми головної партії. Вона не має яскраво вираженого мелодичного тематизму, а сприймається як фактурний комплекс. Гострі акценти у фортепіано на фоні тремоло у там-тама створюють активний характер руху. Дещо схоже на квартову (чотири квартали і одна квінта) тему звучить у фаготів на фоні педального звуку у контрафаготів.

Вже у ц. 4 цей рух переходить у партію тромбонів і туби, а тим часом басовий кларнет, фаготи і контрафаготи приєднуються до акцентованого остинато у фортепіано. Цей рух супроводжується тремолоючими педальними звуками у альтів, віолончелей і контрабасів. Після декількох проведень пасажів у струнних і дерев'яних духових звучить тутті у ц. 5. На фоні пасажів шістнадцятими у струнних знов звучить ритмізована тема у дерев'яних і мідних духових інструментів.

У головній партії домінує фактурний, а не мелодичний тип тематизму. Велике значення в розвитку головної партії має остинатний ритм, котрий пронизує увесь тематизм головної партії і супроводжує її до останніх тактів, що надає їй напруженості, яка сприймається як динаміка агресивної сили, що протипоставлена людині. Музика за своїм характером дуже стрімка та наполеглива. Створює відчуття натиску. В оркестровці спостерігаємо переклички тембрових груп, що підсилює динамізм образу.

Тема побічної партії контрастує темі головної партії за всіма параметрам. Композитор досягає динаміки *pianissimo* від цифри 8 і далі, а тему побічної партії вибудовує як мелодію, що звучить у англійського ріжка на тлі ходів *pizzicato* низьких струнних (віолончелей і контрабасів). Розділ побічної партії замикає експозиції і переходить в невеликий завершаючий розділ, який замикає експозицію на *pianissimo*.

Зміною музичного матеріалу, характеру викладення та фактурою починається розробка (ц.10). Початок розробки повертає характер головної партії: ритмізований чвертями рух викладений в партії фортепіано і який підкреслюється флажолетами у арфи. Цей рух також підкреслюється акцентами

стаккато в партії дерев'яних духових. Але на відміну від головної партії відрізняються динаміка – розробка починається на *pianissimo*. В цей час в партії перший скрипок звучить мелодична лінія, яка має в своїй інтонаційній побудові хід висхідної квінти та низхідної квати. Цей хід заповнюється поступовим низхідним рухом шістнадцятих. З подальшим розвитком ритмізованих рух ускладнюється, мелодія поступово переходить до других скрипок, альтів, віолончелей. Далі віолончелі і контрабаси на фоні мелодії у скрипок і альтів приєднуються до ритмізованого руху чвертями і виконують роль гармонічного, ритмізованого басу на *pizzicat.* (ц. 11). В цей час партія дерев'яних духових виходить за межі крокового руху та починає набувати значення мелодичної лінії. Це висхідні фрази секстами та октавами та їхній рух то висхідними то нисхідними хвилями. Також нарощується і динаміка. Поступово вступають мідні духові. Вони виконують роль акцентування, ритмічного підкреслення.

Зміна темпу на *Allegro* в ц. 12 розпочинає епізод з ударними. Це сольний епізод групи ударних, який виконує важливу драматургічну функцію накопичення напруги, енергії, це картина наступу. На динаміці *forte* звучать переклички шістнадцятими між Tamburo I та Tamburo II. Тим часом Cassa акцентує ці переклички рухом чвертями, створюючи ритмічний пульс. В епізоді з не ударних інструментів задіяні лише контрабаси, далі, з розвитком музичної думки, оркестрова фактура ущільнюється за рахунок додавання фортепіано, яке трактується в ударній функції. Слід зазначити, що вагома роль і розширення функцій інструментів ударної групи – одна з важливих ознак оркестрового стилю В. Золотухіна, про що зазначає Г. Савченко [38]. У свою чергу, це є свідченням впливу магістральних тенденцій оркестрування ХХ ст., зокрема, тенденції функціонального зрівняння чотирьох темброво-оркестрових груп. Інструменти ударної групи в епізоді трактовані як носії тематичної функції. Нагадаємо, що лейттема симфонії викладена у литавр – ударних інструментів.

У ц. 14 вступають й інші групи оркестру. В групі дерев'яних духових інструменти грають короткими фразами, що створює ефект хвилі, нарощення напруги. Мідні духові інструменти посилюють звучання педальними звуками і

короткими фігурами шістнадцятих. Інтенсивність розробкового розвитку виявляється в мотивній роботі з музичним матеріалом, що супроводжується нарощуванням динаміки, ущільненням фактури.

У ц. 18 на хвилі розвитку повертається мотив теми головної партії, яка зазнає масштабного розвитку. А вже в ц. 22 звучить новий матеріал з ремаркою *Con spirito* у струнних на *p*, в унісон, на тлі якого звучать дерев'яні духові шістнадцятими в перекличках, мідні інструменти створюють акценти. Тема розвивається, поступово виходить в зону кульмінації, яка настає в ц. 24. В ц. 25 після *tutti* оркестру, в партії струнних звучать висхідні пасажі шістнадцятими, що створюють ефект бурхливого підйому до нової хвилі кульмінації в ц. 27. Починаючи від ц. 28 починається драматургічне згасання, яке позначає перехід до заключного розділу першої частини. В ньому проводиться тема, яка відсилає до теми побічної партії – ліричної, котра виконує семантичну функцію філософського роздуму, реакції на активні події попереднього музичного процесу – експозиції та розробки з репризою. Короткий розділ зосередженості підводить підсумок першій частині. «У цьому виразному заключному епізоді – підсумок боротьби, тимчасова перемога обставин, долі над волею і почуттями людини» [10, с. 18]

Особливістю будови сонатної форми першої частини є відсутність чітко окресленої повноцінної репризи як третього розділу форми. Реприза і розробка злиті в єдиний масштабний розділ форми, пронизаний ідеєю безперервної розробковості; він складається з багатьох етапів розвитку, має хвилеподібну драматургію. В зоні уявної репризи відсутнє повернення тематичного матеріалу в стійкому варіанті, який би нагадував експозицію, натомість продовжується розробкова робота з матеріалом головної партії. Лише невеликий за розміром заключний розділ позначений стійкістю викладення, він змінює бурхливий характер репризи спокійним завершенням.

О. Гусарова відмічає, що художній задум симфонії виростав з початкового мотиву, зловісного і жорстокого. Він пронизує першу частину, у другій модифікуються в ліричну сферу, а в фіналі перевтілюються у вольовий,

героїчний образ, що символізує нестримне поривання до життя та світла. Провідна драматургічна лінія становить процес інтонаційного перетворення початкового мотиву [10, с. 17]

Друга частина симфонії, як відмічає О. Гусарова, це поступове, спочатку майже неусвідомлене і механічне «втягуванню» в життя. Багатством і тонкістю емоційних нюансів друга частина становить цілковиту протилежність «фресковості» першої частини та фіналу. Це ліричне інтермецо між вольовими, героїчними картинами, які його обрамлюють [10, с. 17]

Дослідниця відмічає, що третя частина симфонії позбавлена зовнішніх «фінальних» рис та сприймається як психологічний висновок з образного розвитку, як процес утвердження особи і перемоги героїчного начала [10, с. 17] Це торжество світлих почуттів і, по суті, перший у Симфонії цілковитий, нічим не затьмарений відкритий прояв ліричного настрою. Між першою і третьою частинами утворюється драматургічна арка. «Ідейно-художній задум зумовив незвичність композиції циклу. Понад усе він нагадує грандіозну симфонічну поему з чітким функціонально-драматургічним співвідношенням трьох основних розділів: експозиції, інтермецо та динамічної репризи з висновком і апофеозом» [10, с. 17]

Друга та третя частини продовжуються і розвивають драматургічну концепцію. О. Гусарова трактує її як три контрастних епізоди, завершені стислою синтетичною репризою, що визначають динамічну контрастно-складову форму другої частини. Сонатний принцип покладено в основу фіналу. Двічі повторюється співвідношення контрастних тем - наспівної, задумливої, і фанфарної, вольової. Дослідниця відмічає, що з повторенням поєднується активний їх розвиток, як це буває у сонатах без розробки. І як підсумок руху до героїчного утвердження людської волі звучить кода фіналу, де сполучаються риси репризи та коди [10, с. 18]

«Композитор використовує такі засоби виразності як яскравий мелодизм, його насичена емоційна забарвленість, безперервне оновлення. Звідси - міцність і цілеспрямованість драматургічного стрижня, широта дихання, чітка

логіка у зміні розділів, у пластичних переходах від монологу до діалогічності висловлення, у співвідношенні поліфонічних шарів, які розгортаються одночасно» [10, с. 18]

Також дослідниця звертає увагу, що цілісність твору досягається завдяки лейтінтонаційній організації музики, драматургічній єдності ритмічних тез, тембровій драматургії [10, с. 18]

О. Гусарова вважає, що концепція Симфонії вирішена через гармонійне поєднання суб'єктивного і об'єктивного начал. Попри високий рівень узагальнення змісту, думки і почуття, втілені у Симфонії, хвилюють глибокою людяністю. Дослідниця вважає, що у В. Золотухіна гуманізм ідей супроводжується любов'ю і повагою до людей, яким він адресує свою музику [10, с. 19]

Перша симфонія прозвучала у 1970 році на Пленумі молодих композиторів України, а згодом - у концертних залах Харкова, Донецька, Львова. Вона була видана та записана на грамплатівку.

Підсумовуючи, зазначимо таке. В Першій симфонії В. Золотухіна перетинаються традиції і новації. Традиційним можна вважати трактування симфонії як концептуального жанру, що здатний втілити масштабні, філософські концепції. У симфонії втілюється актуальна для мистецтва ХХ ст. ідея протистояння особистості і зовнішніх, агресивних сил. Для реалізації задуму композитор використовує логіку конфліктної драматургії; застосовує принцип лейттематизму і вибудування музичної тканини на основі образного перетворення основної теми; звертається до прийому лейттембру, тобто користується різноманітним арсеналом побудови масштабного симфонічного цілого, який був вироблений в музиці ХІХ-ХХ ст. З іншого боку, композитор активно переосмислює структурний канон жанру. Симфонія тричастинна, що свідчить про можливість збереження семантичного канону в різних композиційно-структурних умовах. Функція злого скерцо немов би розчиняється в активно-наступальній розробці першої частини, про що свідчить епізод ударних. Суттєво переосмислена структура сонатної форми першої

частини, в якій розробка і реприза утиснуті до одного масштабного розділу. Таким чином, тенденція до утискання простежується на рівні циклу в цілому і окремої (першої) частини. До новацій слід віднести і розширення складу оркестру за рахунок інструментів ударної групи, надання ударним інструментам тематичної функції.

2.2. Міжжанрова взаємодія у Концерті-симфонії В. Птушкіна для віолончелі, фортепіано та симфонічного оркестру

За словами композитора, ідея написання цього твору належить відомому віолончелісту Ігорю Гавришу. Прем'єра твору відбулася дванадцятого листопада 2007 року. І хоча Концерт-симфонія належить початку ХХІ ст., в ньому виявляються актуальними ті засоби оновлення жанру, які композитори відшукали у другій половині ХХ ст., у цьому випадку – міжжанрова взаємодія.

Слід зауважити, що у творчому доробку композитора відсутній жанр симфонії, проте велике значення має жанр концерту, до якого композитор звертався на різних етапах творчості. Композитором написані два віолончельні концерти, Скрипковий, Фортепіанний, *Concerto-buffo* для скрипки, фортепіано з оркестром, Концерт для оркестру. Постійний інтерес до концертного жанру і концертності можна пояснити особливостями мислення композитора, який тяжів до виявлення ігрового начала, ігрової логіки, діалогічності на різних рівнях (тематичному, фактурному, на рівні оркестрування), до репрезентативності матеріалу, що є характерним для жанру концерту в цілому [39]. Підтвердження цієї думки знаходимо в статті Г. Савченко, яка тяжіння до концертності і концерту пояснює світоглядними настановами композитора [39, с. 80].

Специфіку мислення композитора визначає втілення контрастних образних сфер з різними варіантами реалізації. Перший образний полюс становить лірика, широко трактоване ліричне висловлювання. Другий – скерцозність, яка теж розуміється доволі широко – від ігрових, легких образів до наступальних, злих. Між ними, зазвичай, виникає конфлікт, який, однак, знімається у вищій гармонії. «...Для композитора гра в жанрі концерту стає засобом гармонізації

Універсуму» [39, с. 81]. Композитор не тяжів до багатостадіальної драматургії, в основі його драматургії є сюїтний принцип, співставлення, контраст.

Концерт-симфонія складається з чотирьох частин: I –є Квазіфантазія, II – Скерцо, III – Ноктюрн, IV – фінал, Токата з каденцією.

Перша частина має драматичний характер. Твір відкриває сольний вступ фортепіано, який за образною характеристикою є напруженим, в ньому закладається майбутній тематичний матеріал. Тема вступу будується на мінорних акордах в низькому регістрі, які повільно рухаються полутонами поступово верх, на фоні мелодичного руху секундами в високому регістрі. Це створює ефект повзучого наступу, відбувається поступове нарощування динаміки. Тема розвивається, досягаючи місцевої вершини, де фактурні елементи «обмінюються» регістрами. Рух акордами викладений в високому регістрі, а мелодичний рух навпаки – в низькому. Чуйне ставлення до регістровки і тембрового колориту фортепіано вирізняє композиторське мислення В. Птушкіна.

Саме на цьому зламі вступає партія віолончелі, проводячи тему в діалозі з фортепіано. Діалог призводить до нарощення динаміки і вступу всього оркестру. В партії оркестру звучить тема у валторн, яка побудована на малотерцієвих інтонаціях; за образною характеристикою вона відсилає до кличних тем. Секундові ходи, переклички з ударними – все це створює характер напруженого, активного швидкого руху.

Далі настає різкий злам. Він позначений сповільненням руху, протяжним висловлюванням віолончелі, яке супроводжується звучанням трикутника. Музичний процес модулює в ліричну сферу. Прояснюється гармонія, більш наявною є опора на тональність. За темою в партії віолончелі вступає партія фортепіано, продовжуючи розвивати ліричну лінію. Інтенсивність розвитку переводить музичний процес у драматичну сферу, сповнену напруження, емоційного підйому.

За принципом контрастного протиставлення у партії фортепіано з'являється скерцозно-ігрова тема. Вона вступає у діалог з партією віолончелі, і

знов цей діалог супроводжують ударні інструменти. І знов скерцозна сфера модулює в сферу драматичного висловлювання, що підводить до кульмінації: це супроводжується розширення діапазону звучання солюючих інструментів і оркестру, ущільненням фактури, виходом на туттійне звучання. На кульмінації звучить епізод з ударними, тоді як тема викладена в партії фортепіано, віолончель виконує другорядну роль з контрапунктом.

Діалог змінюється сольним оркестровим фрагментом. Після чого – викладення ліричної, широкого дихання теми у віолончелі. Лірика напружена, має трагічне забарвлення. Тема звучить у супроводі струнної групи оркестру, в умовах діалогу. Цей фрагмент підхоплює фортепіано та проводить свою версію ліричної теми, забарвлюючи її новими тембровими і смисловими відтінками. Ясною є опора на тональність, домінує мажорний колорит. Настає просвітлений пасторальний епізод.

Наприкінці частини різким контрастом – емоційний злам, модуляція до драматичної, навіть трагічної сфери. Партія фортепіано і віолончелі не змагаються, вони доповнюють один одного, немов би розповідаючи одну історію в дуеті згоди. Темп уповільнюється, рух майже замирає. Так завершується перша частина.

Активним оркестровим вступом починається друга частина – Скерцо. На фоні партій струнно-смичкових інструментів у рівномірному гострому русі звучить тема у солюючого фагота. Тема має таємничий та ігровий характер. З віртуозним тематичним матеріалом вступає віолончель, з якою з оркестру діалогізує гобой. З активними, динамічними фразами вступає партія фортепіано. До викладення теми долучається ударний інструмент (тамбурин), котрий підкреслюють пружність руху, активний характер висловлювання. Віолончель, яка давала можливість експонувати тематизм у фортепіано, теж долучається до музичного процесу, у супроводі легких акцентів у трикутника. У процесі розвитку, композитор використовує й інші ударні інструменти. У розвитку тематизму композитор застосовує прийоми розробковості, нарощує динаміку. Використовує прийом діалогу між фортепіано і віолончеллю, між солюючими

інструментами і оркестром, між окремими оркестровими групами, реалізуючи принцип концертності, «змагання». Усе це сприяє стрімкому і наскрізному розвитку тематизму.

Динамічний музичний процес призводить до короткого кульмінаційного злету, після чого звучить нова тема в партії фортепіано. Віолончель контрапунктує фортепіано, проте згодом вона висувається на перший план, у свою чергу фортепіано здійснює акордовий супровід. Постійна зміна фокусу, який акцентує увагу на одному з двох солістів, свідчить про реалізацію концертності. Цей фрагмент оснований на постійній зміні тональних опор, у висхідному напрямку. Загальний гармонічний колорит – мажорний, активно задіюється ударна група (яскраво звучить малий барабан), вступають фанфарні заклики труб, що надає музичному процесу піднесеності, активності, рішучості.

Після невеликої кульмінації рух сповільнюється, динаміка затихає. Якщо до цього моменту розвиток музичного матеріалу постійно, стрімко рухався вперед, то тепер музичний процес модулює в ліричну сферу, напруга вщухає. Звучить протяжна лірична тема у повільному темпі з чіткою тональною опорою в партії фортепіано. Партія віолончелі у високому регістрі повторює інтонацію великої секунди, яку супроводжують акценти трикутника та низькі ходи гобоя. Композитор підкреслює оркестровий обшир тембральними і регістровими засобами, демонструючи майстерне володіння засобами оркестрового колориту.

У цілому в другій частині порушується баланс між двома солістами, який був заявлений в першій частині. Партія фортепіано в Скерцо висувається на перший план, головує завдяки яскравості тематизму і віртуозності. Швидкий темп та постійна зміна матеріалу за контрастно-сюїтним, мозаїчним принципом свідчить про реалізацію ігрової логіки, притаманної як жанру концерту в цілому, так і композиторському мисленню В. Птушкіна.

Третя частина, на відміну від двох попередніх, написана в дуже повільному темпі. Це ліричний Ноктюрн, який розпочинається оркестровим вступом. Музика має чітку тональну (мажорну) опору. Насичені, «стигли»

гармонії в партії оркестру охоплюють широкий діапазон оркестрової тканини. На цьому тлі вступає віолончель, яка виконує м'яку, протяжну мелодію. Лінію віолончелі продовжує кантиленна партія фортепіано з темою широкого дихання. Тема розвивається варіантно-варіаційно. Також розвиток відбувається за рахунок ладогармонічних змін, відхилень у мінорну ладо-тональну сферу.

У третій частині знов встановлюється баланс між двома солюючими інструментами, які, як це було в першій частині, ведуть дует згоди, злагоджений ансамбль. Поступово тон висловлювання змінюється: з пасторальної, просвітленої теплої лірики вона набуває рис світлої журби, суму. Музична образність набуває рис драматизму, навіть трагізму, що відсилає до першої частини.

Затьмарення образу триває не довго, і музичний процес повертається до первісної просвітленої ніжної лірики. Звучання теми набуває масштабності, більш «сильного почуття». Динаміка нарощується та стихає за принципом хвилі. В кінці Третьої частини музика наче сходить нанівець, поступово розширюється та затихає, до поки повністю не перетворюється на тишу.

Фінал Концерту-симфонії – Токата с каденцією. Вона починається активним, навіть «агресивним» вступом двох солістів. Тема віртуозна, моторна, втілює ідею невинного руху, що цілком відповідає жанровій назві. В ритміці теми реалізована нерівномірна акцентність, в регістровці переважає низький регістр. Слід зазначити, що застосування постійної зміни акцентів, перемінного розміру відзначає матеріал всієї частини. З фанфарними закликами в партії мідних духових інструментів вступає оркестр. Тим самим розширюється діапазон звучання, зростає і динаміка. Тема активно розвивається до туттійного викладення.

Тематичну ініціативу перехоплює оркестр, в партії якого проводиться епізод скерцозного характеру. Потім тема передається в партії солістів. Подальший музичний процес будується на діалогічній взаємодії солістів і оркестру, до якого активно залучається група ударних інструментів.

Слід зазначити, що контрастно-сюїтний принцип організації тематичного матеріалу передбачає включення в музичний процес нових тем – близьких за образною характеристикою, проте інших за жанром. Так в тематичний процес вплітається нова скерцозна тема, яка нагадує сатиричний вальс. Вона викладена у солістів: в партії віолончелі звучить мелодична лінія, а фортепіано супроводжує її фактурою «бас-акорд», що притаманне саме вальсу. І знов, як і в багатьох випадках в оркестрі цю тему супроводжує група ударних: трикутник, малий барабан, коробочка.

«Острівок» вальсовості зникає, і знов у солістів звучить токатна тема у невпинному русі, що підводить до невеликої кульмінації, після чого яскраво, потужно і динамічно, з акцентуваннями, оркестр звучить *tutti*.

Музичний процес динамізується, про що свідчить швидка, калейдоскопічна зміна тематизму, посилення діалогічності між солістами, солістами і оркестром, зростання динаміки. У цьому вихорі в партії фортепіано звучить тема, яка нагадує попередній тематичний матеріал: вона активна, динамічна. Після цього – новий танцювальний епізод, вальс. Тема проводиться в партії фортепіано, потім викладена в партії віолончелі з короткими перекличками між солістами. Вона мажорна, спокійна, динамічно приглушена, встановлює жанрову арку до попереднього вальсу. Поступово тон висловлювання все більше пом'якшується, теплішає.

Цей епізод змінюється активним тематизмом токатно-моторного типу. Наступає каденційне завершення. Партія фортепіано *solo* повторює на *fortissimo* акцентовані акорди. Ідея сольного емоційного висловлювання перехоплюється віолончеллю, яка повторює майже одну ноту, а в партії фортепіано звучать акорди в умовах атональності. Поступово в напруженому дуєті солістів змінюється динаміка, все більше стухаючи, інструменти звучать в низькому регістрі.

Рух завмирає на одну мить, і знов партія фортепіано з тиші виривається вихором токатного моторного руху. Тему підхоплюють віолончель та оркестр.

Дуже швидко нарощується динаміка до кульмінаційної точки, де з різкими акцентами, ефектно і яскраво, закінчується твір.

Закцентуємо увагу на специфіці жанрового рішення твору В. Птушкіна. Твір має авторське жанрове визначення «концерт-симфонія», він народжений на перетині двох жанрів, належить до так званих жанрів-мікстів, які набули важливого значення в процесі оновлення жанрової традиції в другій половині ХХ-початку ХХІ ст. і виявились актуальними в музичному мистецтві початку ХХІ ст.

Риси симфонії проявляються у чотиричастинній будові циклу, де представлені всі семантичні амплуа, які, згідно з М. Арановським, містить жанровий канон. Слід зазначити, що в інструментальних концертах В. Птушкін, як правило, звертався до одночастинної композиції, побудованої за контрастно-сюїтним принципом (Скрипковий концерт, Віолончельний концерт № 2). Також про генетичний зв'язок з жанром симфонії свідчить масштабність і концептуальність задуму, наявність ліричної, скерцозної, драматичної, навіть трагічної образних сфер, які не тільки контрастують (що типово для концертного жанру), але і вступають в конфлікт, в результаті чого вибудовується складна драматургія. Велика роль оркестру (діалоги із солістами, самостійні оркестрові епізоди) теж свідчить про симфонічність задуму, про крупний штрих подачі матеріалу.

Риси жанру концерту проявляються в оперуванні яскравим, репрезентативним, ефектним тематизмом, що, взагалі, притаманне композиторському стилю В. Птушкіна. Концертність реалізується через діалогічність, ігрову логіку, яка виявляється на різних рівнях: в діалогах, перекличках солістів, солістів і оркестру; в зміні фокусу уваги між двома солістами; в паритетному розподіленні тематичного матеріалу між партіями солістів, між солістами і оркестром; в контрастних співставленнях різних образних сфер, передусім, скерцозної і ліричної; в яскравому оркеструванні, де великого значення набувають сольні фрази інструментів оркестру, які

супроводжують фортепіано або віолончель; у застосуванні контрастно-сюїтної логіки в чергуванні тематичного матеріалу.

Висновки до Розділу 2.

Здійснений аналіз обраних творів продемонстрував, що обидва репрезентують різні шляхи оновлення жанру симфонії. В Першій симфонії В. Золотухіна зберігається трактування симфонії як концептуального жанру, що здатний втілити масштабні, філософські концепції. Однак, композитор активно переосмислює структурний канон жанру. Симфонія тричастинна, що свідчить про можливість збереження семантичного ядра в різних композиційно-структурних умовах. Функція злого скерцо немов би розчиняється в активно-наступальній розробці першої частини, про що свідчить епізод ударних. Суттєво переосмислена структура сонатної форми першої частини, в якій розробка і реприза утиснуті до одного масштабного розділу.

Концерт-симфонія В. Птушкіна репрезентує шлях міжжанрової взаємодії, результатом якого постає жанр-мікст, в якому наявними є риси і симфонії, і концерту. Про генетичний зв'язок з жанром симфонії свідчить масштабність і концептуальність задуму, складність драматургії, конфліктність образів, велика роль оркестру. Риса жанру концерту проявляються в оперуванні ефектним тематизмом, в реалізації ідеї діалогу, ігрової логіки на різних рівнях художнього цілого.

ВИСНОВКИ

Симфонія в другій половині ХХ ст. переживала не прості часи, що зумовлено як внутрішньомузичними причинами (втомленість жанру), так і зовнішніми чинниками (соціо-культурні перетворення). Композиторська практика, починаючи від кінця 50-х років демонструвала наявність різноманітних шляхів оновлення жанру, одночасно – бажання зберегти генетичний код симфонії як жанру концептуального. Музикознавча думка у другій половині століття активно осмислює процеси, які відбувались у композиторській практиці (робота М. Арановського). Однак розвиток української симфонії мав свої особливості, пов'язані зі специфікою еволюції української професійної музики. Важливим внеском в осмислення цих процесів стали роботи О. Зінкевич, в яких дослідниця розглядає етапи розвитку української симфонії в другій половині ХХ ст., окреслює їхні стильові особливості, називає чинники піднесення жанру симфонії в системі жанрів української музики, накреслює шляхи розвитку симфонії, аналізує окремі репрезентативні твори.

В останній третині ХХ ст. з'являється низка наукових праць, в яких висвітлюється симфонічна творчість композиторів харківської композиторської школи. Окреслимо коло питань, які порушують науковці в цих роботах: еволюції симфонічної творчості (на прикладі симфоній Д. Клебанова), питання художньої концепції (симфонії Д. Клебанова, В. Борисова, В. Бібіка), будови циклу (симфонії Д. Клебанова, В. Борисова, В. Бібіка), особливості драматургії (в симфоніях Д. Клебанова, В. Бібіка), типи тематизму і засоби його розвитку (в симфоніях Д. Клебанова, В. Бібіка), питання оркестровки та оркестрового стилю (на прикладі симфоній Д. Клебанова, В. Борисова, В. Бібіка). Варто зауважити, що інтерес до симфоній композиторів харківської композиторської школи останнім часом помітно зростає, однак ще залишаються композиторські персоналії і окремі твори, які потребують пильнішої дослідницької уваги.

Два обраних для аналізу зразка демонструють різні варіанти оновлення традиції: з середини і на основі міжжанрової взаємодії. Перший варіант

репрезентований Симфонією В. Золотухіна № 1. В ній традиційним можна вважати трактування симфонії як концептуального жанру, що здатний втілити масштабні, філософські концепції. У симфонії втілюється актуальна для мистецтва ХХ ст. ідея протистояння особистості і зовнішніх, агресивних сил. Для реалізації задуму композитор використовує логіку конфліктної драматургії; застосовує принцип лейттематизму і вибудування музичної тканини на основі образного перетворення основної теми; звертається до прийому лейттембру, тобто користується різноманітним арсеналом побудови масштабного симфонічного цілого, який був вироблений в музиці ХІХ-ХХ ст. З іншого боку, композитор активно переосмислює структурний канон жанру. Симфонія тричастинна, що свідчить про можливість збереження семантичного канону в різних композиційно-структурних умовах. Функція злого скерцо немов би розчиняється в активно-наступальній розробці першої частини, про що свідчить епізод ударних. Суттєво переосмислена структура сонатної форми першої частини, в якій розробка і реприза утиснуті до одного масштабного розділу. Таким чином, тенденція до утискання простежується на рівні циклу в цілому і окремої (першої) частини. До новацій слід віднести і розширення складу оркестру за рахунок інструментів ударної групи, надання ударним інструментам тематичної функції.

«Концерт-симфонія» В. Птушкіна демонструє інший варіант оновлення жанру: твір народжений на перетині двох жанрів, належить до так званих жанрів-мікстів, які набули важливого значення в процесі оновлення жанрової традиції в другій половині ХХ-початку ХХІ ст. і виявились актуальними в музичному мистецтві початку ХХІ ст. Риси симфонії тут проявляються у чотиричастинній будові циклу, де представлені всі семантичні амплуа, які, згідно з М. Арановським, містить жанровий канон. Слід зазначити, що в інструментальних концертах В. Птушкін, як правило, звертався до одночастинної композиції, побудованої за контрастно-сюїтним принципом (Скрипковий концерт, Віолончельний концерт № 2). Також про генетичний зв'язок з жанром симфонії свідчить масштабність і концептуальність задуму,

наявність ліричної, скерцозної, драматичної, навіть трагічної образних сфер, які не тільки контрастують (що типово для концертного жанру), але і вступають в конфлікт, в результаті чого вибудовується складна драматургія. Велика роль оркестру (діалоги із солістами, самостійні оркестрові епізоди) теж свідчить про симфонічність задуму, про крупний штрих подачі матеріалу.

Риси жанру концерту проявляються в оперуванні яскравим, репрезентативним, ефектним тематизмом, що, взагалі, притаманне композиторському стилю В. Птушкіна. Концертність реалізується через діалогічність, ігрову логіку, яка виявляється на різних рівнях: в діалогах, переключках солістів, солістів і оркестру; в зміні фокусу уваги між двома солістами; в паритетному розподіленні тематичного матеріалу між партіями солістів, між солістами і оркестром; в контрастних співставленнях різних образних сфер, передусім, скерцозної і ліричної; в яскравому оркеструванні, де великого значення набувають сольні фрази інструментів оркестру, які супроводжують фортепіано або віолончель; у застосуванні контрастно-сюїтної логіки в чергуванні тематичного матеріалу.

Перспективами дослідження є подальше вивчення творів композиторів харківської композиторської школи в контексті стильових і жанрових процесів української музики ХХ-ХХІ століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева Л. *Страницы зарубежной музыки XIX века*. Москва : Знание, 1983. 112 с.
2. Арановский М. *Симфонические искания*. Ленинград : Советский композитор, 1979. 286 с.
3. Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация*. Ленинград : Музыка, 1947. 376 с.
4. Бевз М. Валентин Борисов як свідок часу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць*. Харків : ХДУМ, 2011. Вип. 33. С. 66-72.
5. Бевз М. *Етюди оптимізму з Валентином Борисовим: Монографія*. Харків : Факт, 2017. 224 с.
6. Бевз М. Жанрово-стильові особливості фортепіанної творчості Валентина Борисова: автореф. дис. ...канд. мист. 17.00.03 Муз. Мистецтво. Харків, 2009. 18 с.
7. Бевз М. Творча постать В. Борисова у соціокультурному контексті України 30-х років ХХ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць*. Харків : ХДУМ, 2008. Вип. 22. С. 168-176.
8. Глебов И. *55 советских симфоний*. Ленинград, 1961.
9. Гужва О. Українська симфонія у часі-просторі культури. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2007. № 4. С. 19-35.
10. Гусарова О. *Володимир Золотухін*. Київ : Музична Україна, 1988. 39 с.
11. Дмитриева А. Оркестровка Дмитрия Клебанова: теория и практика. Харьков, 2016. 62 с.
12. Житомирский Д. К истории музыкального «классицизма» ХХ века. *Западное искусство. ХХ век*. Москва : Наука, 1978. С. 251-291.

13. Замотайло А. *Специфика работы над скрипичными концертами украинских композиторов на примере Концерта В. Золотухина*. Харьков, 2001.
14. Зинькевич Е. *Динамика обновления*. Киев : Музыкальная Украина, 1986. 162 с.
15. Зинькевич Е. *Опальная симфония. Память об исчезающем времени*. Страницы музыкальной летописи. Киев : Нора-принт, 2005. С. 73-76.
16. Зинькевич Е. *Время «Х» украинской симфонии. Mundus Musicae. Украинская музыка в пространстве своей истории*. Киев : Критика, 2008. 523 с.
17. Золотовицька І. *Дмитро Клебанов*. Київ : Музична Україна, 1980. 44 с.
18. Іванова І., Мізітова А. *Інструментальний концерт 80-х років : деякі тенденції розвитку жанру (на прикладі творів композиторів харківської школи)*. *Музична Харківщина : зб. наук. праць*. Харків, 1992. С. 50–61.
19. Іванченко В. *Чинники та носії змісту симфонії як жанрово-видового феномена (досвід аналізу на прикладах українських симфоній)*. Київ, 2004.
20. Іванченко В. *Українська симфонія ХХ століття: чинники та носії змісту*. Донецьк, 2002. 276 с.
21. Ігнатченко Г. *Парадигми творчості композитора: До 70-річчя творчості композитора*. Москва : Музика. 2006.
22. Калашник П. *Народно-песенные основы творчества В. Т. Борисова : автореф. дис. ...канд. искусств. 17.00.02 Музыкальное искусство*. Киев, 1973. 23 с.
23. Калашник П. *Риси стилю творчості В. Борисова*. Київ : Музична Україна, 1979. 112 с.
24. Кандинский А. *Из истории русского симфонизма конца XIX — начала XX века. Из истории русской и советской музыки (сборник статей)*. Москва : Музыка, 1971. С. 3-28.

25. Клебанов Д. *Искусство инструментовки*. Київ : Музична Україна, 1972. 219 с.
26. Краснопольська Т. *Третя симфонія Д. Клебанова*. Київ : Мистецтво, 1964. 19 с.
27. Куперман Г. Особенности исполнительских приемов солирующей скрипки в «Concerto-buffo» В. Птушкина. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Київ, 2002. Вип. 8. С. 245–250.
28. Малышев Ю. Клебанов Д. Третья симфония. *Советская симфония за 50 лет*. Киев, 1967. С. 154-158.
29. Мизитова А., Иванова И. *Фрагменты творчества Валентина Бибика*. Харьков : Б. И., 2006. 136 с.
30. Некрасова Н. *Легенда і сучасність*. Москва : Музика. 1980.
31. Очеретовська Н. *Дмитро Львович Клебанов (до 100-річчя від дня народження)*. Харків : Ліхтар, 2007. 28 с.
32. Пономаренко Е. Концерт для фортепиано с оркестром В. Золотухина (к вопросу о типологических особенностях). *Музичне мистецтво*. Донецьк : Юго-Восток, 2005. Вип. 5. С. 64-72.
33. Попова Т. *Симфония*. Ленинград : Музыка, 1951.
34. Рощенко-Аверьянова Е. Преодоление апокалипсиса: (художественный мир Concerto grosso В. Золотухина). *С. Рахманинов: на переломе столетий*. Харків, 2005. Вып. 2. С. 158-162.
35. Рощенко О. Українська симфонія пам'яті мучеників бабиного яру: доля автора та його твору. *Культура України*. Серія : Мистецтвознавство. 2017. Вип. 56. С. 215-224.
36. Рощенко-Авер'янова О. Золотухін Володимир Максевич. *Енциклопедія Сучасної України*: електронна версія / гл. ред. І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2010. URL:

https://esu.com.ua/search_articles.php?id=17019 (дата звернення: 09.04.2022)

37. Савченко Г. Риси оркестрового стилю Д. Л. Клебанова. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2018 Вип. 12. С. 90-100.
38. Савченко Г. Оркестровка Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна: Компаративний Аналіз. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2021 Вип. 23. С. 65-77.
39. Савченко Г. Жанр інструментального концерту у творчості Володимира Михайловича Птушкіна. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2018. Вип. 1. С. 79-83.
40. Савченко Г. Гармонія і міра: оркестровий стиль В. Т. Борисова (на прикладі Перої й Другої симфоній). *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. Вип. 9. С. 80-92.
41. Савченко А. Некоторые особенности оркестрового письма В. Бибика. *Cultural Studies and Art Criticism: Things In Common And Development Prospects: International Scientific And Practical Conference, November 27-28, 2020, Venice, Italy*, 111-113.
42. Тишко Н. *Валентин Борисов*. Київ : Музична Україна, 1972. 44 с.
43. Фрумiна І. Про тематизм Третьої симфонії Д. Клебанова. *Українське музикознавство*. Київ : Муз. Україна, 1969. Вип. 5. С. 67–80.
44. Хмельницька Т. *Лицар високого мистецтва*. Губернія. 2004.
45. Черкашина М. Дмитро Клебанов. *Українське музикознавство*. Київ : Муз. Україна, 1968. Вип. 3. С. 126–131.
46. Чернявская М. Украинский советский романтизм. В. Золотухин. Соната для фортепиано. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма*. Харків : ХДУМ, 1995. С. 164-166.
47. Штейнпресс Б. Симфония. *Музыкальная энциклопедия* : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыша. Москва : Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 21-26.

48. Brown H. Symphonia (II). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. New York: Grove, 2001. P. 165-173.
49. Horton J. *The Cambridge Companion to the Symphony*. Cambridge and New York : Cambridge University Press, 2013.