

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ПАВЛЕНКО Андрій Михайлович

УДК 78.082.1:78.071.1(44)Госсек

**ДИСЕРТАЦІЯ
СИМФОНІЇ
У ТВОРЧОСТІ ФРАНСУА-ЖОЗЕФА ГОССЕКА:
АВТОРСЬКА ВЕРСІЯ ЖАНРУ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

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

_____ А. М. Павленко

Науковий керівник

Сакало Олена Василівна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Павленко А. М. Симфонії у творчості Франсуа-Жозефа Госсека: авторська версія жанру. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства Культури України, Київ, 2020.

Дисертація присвячена симфонічній творчості Франсуа-Жозефа Госсека у аспекті осмислення інонаціональних моделей жанру симфонії та інновації в образності, структурі, формі, композиції, які були результатом віддзеркалення неповторності французької культурно-музичної традиції.

Хоча у сучасній виконавській практиці спостерігається активне опанування інструментальних опусів французького композитора XVIII століття Франсуа-Жозефа Госсека, його творчий доробок і досі є малодослідженою ділянкою музичної історії, і навіть у наш час Ф.-Ж. Госсек утримує переважно статус визначного діяча музичної культури Франції, а не композитора, що обумовлює *актуальність* роботи.

У дисертації окреслюються панівні положення музичної естетики середини доби західноєвропейського Просвітництва та особливості її жанрової ієрархії. Акцентуючи у мистецтві його виховну функцію, філософи епохи Просвітництва вибудували у художній системі століття видову та жанрову ієрархію на чолі з театром. Інструментальна музика академічної практики зберігала прикладну функцію і залишалась у культурній ніші приватної камерної традиції. Естетичні настанови теоретиків Просвітництва скеровували відділення «абсолютної музики» від слова і створення суто музичних жанрів. Практичним результатом цього процесу є формування симфонії як вершинної форми, здатної втілити

філософські концепції людського буття інструментальними засобами. Скерованість ідеологів епохи на систематизацію досягнень у будь-яких галузях духовної діяльності призвело до ідентифікації конкретних жанрових структур та їхнього змісту з певними дефініціями. Саме у другій половині XVIII століття симфонія набула відповідності сучасним науковим уявленням про категорію жанру.

Єдина функція і соціокультурна роль симфонії не завадила їй мати певні відмінності у національних різновидах, тому у роботі простежується історичний аспект розвитку жанру симфонії у провідних національних музичних школах середини XVIII століття.

Французький композитор Ф.-Ж. Госсек у своїй суспільній і творчій діяльності втілював національну інтерпретацію просвітницьких ідей, що й вплинуло на специфічну динаміку розвитку симфонічного жанру у його спадку. Митець створював симфонії керуючись не тільки досягненнями італійців, німців та австрійців, але й враховуючи особливості французької музичної культури та власне авторське бачення жанру, інспіроване інтересом до опери. У творчій спадщині виділяється декілька етапів звернення до жанру, які переривалися періодами, коли композитор зосереджував свою увагу на опері, спершу на комічній, а потім – на *tragédie lyrique*. Створення оперних творів додатково збагатило музичний словник композитора вокальною інтонаційністю.

На відміну від решти фундаторів національних зразків симфонічного циклу, які тяжіли до створення типової моделі з усталеною концепцією, Ф.-Ж. Госсек не полишає експериментів протягом життя. Композиція його циклів нерідко визначається змістом. Імовірно, стрімкий розвиток соціально-політичного життя, який породив визначальну рису музичного театру Франції – надзвичайно швидку реакцію усіх його жанрів на зміни суспільної та духовної ситуації, у підсумку вплинув і на характер динаміки національного зразка симфонії.

Ф.-Ж. Госсек протягом усієї творчості вільно обирає між тричастинною італійською моделлю та чотиричастинним сонатно-симфонічним циклом мангаймського зразка залежно від задуму. Пошук форми, яка б відповідала композиторському задуму та наповнення симфонії був перманентним процесом від найбільш ранніх симфоній до творів пізнього періоду. Можна припустити, що перманентна змінність композиційного рішення, обумовлена концепцією твору, незважаючи на існування у західноєвропейській традиції усталених моделей сонатно-симфонічного циклу, передувала романтичній ідеї тісного взаємозв'язку композиції з унікальним задумом.

Вагомою особливістю авторського стилю є використання програмності у симфоніях Ф.-Ж. Госсека крізь призму її популярності у французькому мистецтві, у якому часто зустрічалися програмні твори як за назвою, так і за наповненням. Активна робота композитора у оперно-балетній сфері вплинула і на його мислення в інструментальних творах. Ф.-Ж. Госсека можна впевнено назвати новатором у створенні та розвитку програмних симфонічних творів.

Серед розглянутих творів конкретну програмність містить лише «Мисливська» симфонія. Створюючи наскрізний змістовний ряд, він перетворює симфонію на яскраву жанрову картину з конкретною послідовністю зображених у ній подій. Серед творчого спадку також зустрічаються й інші зразки програмних творів, зокрема, проаналізована С. Рицаревим Концертна симфонія «Mirza» (1784), у якій використовується тематичний матеріал однойменного балету (1779). Подібний твір додатково підкреслює тісний зв'язок театру та симфонічної музики у творчому мисленні композитора.

Зразком більш узагальненої програмності, яка відстежується за семантикою, є Велика симфонія до мажор (1794). Взаємодія маршового та ліричного інтонаційних комплексів з першої ж теми, а також розвиток

їхнього конфлікту у розробці та утворення динамічної репризи вказує на можливість існування прихованої програми, прив'язаної до конкретних подій Революції та значно узагальненої художнім задумом.

Унаслідок цього, в суто інструментальному жанрі відбивається неповторність традицій французької музики і культури загалом, у якій театральність та програмність були визначальними елементами.

Крізь усю творчість Ф.-Ж. Госсєка простежується пильна увага митця до можливостей оркестру. Робота композитора відбувалась одразу у двох напрямках – розширення інструментарію (звідси – тембральної палітри) і ускладнення партій та активне використання вказівок для виконавців. Інтерес слухачів до нових колористичних ефектів породжувало новації в оркеструванні, що виховувало у Ф.-Ж. Госсєка тонке відчуття тембрів з підкресленням специфіки та можливостей кожного інструмента.

Розгляд усіх періодів симфонічної спадщини Ф.-Ж. Госсєка дає можливість дійти висновку, що композитор був засновником самостійної національної традиції, у якій досягнення передових на той час симфонічних шкіл Європи (італійської та мангаймської) він підкорював актуальним власно французьким духовним, естетичним і мистецьким тенденціям. Це відбувалося шляхом формування індивідуальних комбінацій інтонаційно-образних тематичних комплексів та нетипової для європейської практики того часу моделі їхньої взаємодії. Важливим аспектом поставало композиторське бачення окремих частин або цілісних циклів як феноменів інструментальної музики із прихованою програмністю, а у окремих випадках – зашифрованою у тексті сюжетикою, що помітно впливало на композиційне, структурне та змістовне наповнення жанрового каркасу.

Ф.-Ж. Госсєк віддзеркалює у своїй творчості світ, який його оточує. Найочевиднішим втіленням цієї тенденції є «Мисливська» симфонія, у якій зображується звукова картина придворного аристократичного життя, а у Великій симфонії до мажор лунає маршовий тематизм з інструментарієм

воєнного оркестру, який був особливо актуальним під час подій Великої французької революції.

Попри те, що твори Ф.-Ж. Госсєка були забуті майже на столїття, незаперечним є значення його симфонїчного спадку для розвитку жанру. Французькі композитори наступних поколїнь чи інакше розвивали напрямки, які Ф.-Ж. Госсєк означив, насамперед, у жанрі симфонїї. Втім, можна простежити і більш глобальний вплив композитора. Є. Браудо та Л. Кирилліна відзначають, що Л. ван Бєтховен мїг бути знайомим з нотами партитур Ф.-Ж. Госсєка. Віденський класик розвивав ідеї, які простежуються крїзь усю творчість Ф.-Ж. Госсєка, у драматургїчних, інтонаційних, формотворчих та тембрових рїшеннях своїх симфонїй. Через Л. ван Бєтховєна, творчий спадок якого був зразком для композиторів романтичного напрямку, цей вплив мїг поширюватися і надалї.

Ключові слова: творчість Франсуа-Жозєфа Госсєка, французька симфонїя, класична симфонїя, інструментальна музика, моделї симфонїчного жанру.

SUMMARY

A. M. Pavlenko. Symphonies in the heritage of François-Joseph Gossec: the author's version of the genre. – Qualified academic paper. Manuscript copyright.

Thesis for a Candidate's Degree (Ph.D) in specialty 17.00.03 "Music Art". Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2020.

The research is dedicated to symphonic works of François-Joseph Gossec, a French 18th-century composer, in the aspect of comprehension of symphony's genre models in different national traditions and innovations in imagery, structure, form and composition, reflecting the influence of the unique French cultural and musical tradition.

Despite the fact that F.-J. Gossec's instrumental opuses are actively addressed in the contemporary performance practice, his creative legacy still remains an underexplored page in the history of music. As a result, F.-J. Gossec is mentioned mostly as an eminent actor of French musical culture, not as a composer. These factors explain the *motivation and relevance* of this research.

The thesis provides an overview of the dominant ideas of musical aesthetic in the middle of the Age of Enlightenment in Western Europe and peculiarities of its genre hierarchy. Emphasizing the educational role of the art, the philosophers of the Age of Enlightenment had built a hierarchy of branches of art and genres in the artistic system of the epoch, headed by the theatre. The instrumental music of academic practice kept its practical function and remained in the niche of private chamber tradition. The aesthetic guidelines set by the theorists of the Enlightenment called to separate the "absolute music" and word, creating purely musical genres. Symphony was born as a practical result of this process, becoming the highest form able to incarnate the philosophic concepts of human existence by instrumental means. The aspiration of ideologists of the Enlightenment to classify achievements in all fields of artistic creativity had

resulted in identification of particular genre structures and their content, with particular definitions. In the second part of 18th century the symphony approaches to the contemporary academic understanding of the category of genre.

Despite the common function, social and cultural role of the symphony, the genre has developed its particular national peculiarities. For this reason, this research covers the historical aspect of the development of symphony as a genre in the leading 18th-century national musical schools.

Being a French composer, F.-J. Gossec had reflected the national interpretations of ideas of the Enlightenment in his social and artistic activities, which has resulted in a specific dynamic of development of the genre of symphony in his heritage. The composer created his symphonies with reference not only to the achievements of Italian, German and Austrian colleagues, but also to particular features of French musical culture and his own vision of the genre, inspired by his interest to opera. Gossec's symphonic heritage can be divided into a number of periods, interrupted by those when he addressed to opera: at first, comic opera, then the *tragédie lyrique*. The composer's experience of writing operas had consequently added vocal intonations into his musical vocabulary.

Unlike the others founders of the national examples of symphonic cycles, tending to a typical model with a fixed concept, F.-J. Gossec continues experimenting throughout his life. Quite often the composition of his cycles is defined by the content. Apparently, the swift development of social and political life in France, which caused one of specific features of the national music theatre – a very quick reaction of all its genres to the processes in political and social situation, has consequently influenced the character of dynamics of the national model of symphony.

Throughout his artistic life, F.-J. Gossec freely selects between a three-movement Italian model of the symphony and a four-movement sonata cycle of Mannheim example, depending on the concept. His search for a form which would perfectly reflect the composer's idea was a permanent process, starting

from the earliest symphonies until the works of the late period. It is possible to assume that the permanent variation of composer's decision according to the concept of the work, despite the tradition of fixed models of sonata cycle in Western Europe, has preceded the Romantic idea of a close connection between the composition and the unique idea.

An important peculiarity of F.-J. Gossec's author style is the use of programme in symphonies because of its popularity in French art, where the program works both by title and content were rather widespread. His work in the field of opera and ballet has also influenced his approach to instrumental works. F.-J. Gossec can be confidently recognized as innovator in creation and development of program symphonic works.

Among the works analyzed in the framework of this research, only the *Symphonie de chasse* has a clearly defined program. Creating a comprehensive storyline, F.-J. Gossec transforms the symphony into a bright genre-piece with a specific sequence of depicted events. The other examples of program works in his heritage are, for instance, the Concert symphony «Mirza» (1784), analyzed by S. Rytsarev, where the composer uses the thematic material from the ballet with the same name (1779). This artwork additionally demonstrates the tight connection of theatre and symphonic music in his creative thinking.

The *Grande Symphonie en do majeur* for wind orchestra (1794) represents an example of a more comprehensive program approach, which can be followed through semantics. The interaction of march and lyric intonation complexes, starting from the very first theme, as well as evolution of their conflict in the development and creation of a dynamic recapitulation points to a possible existence of an implicit program linked to certain event of the Revolution and significantly generalized according to the artistic concept.

As a result, a purely instrumental genre reflects the unique traditions of French music and culture in general, where theatricality and program approach were predominant features.

All works by F.-J. Gossec are remarkable by the composer's close attention to the abilities of the orchestra. He worked both on enlarging the use of instruments (and therefore the timbre palette) and complication of parts and the active use of marks for performers. The audience's interest to new coloristic effects had encouraged innovations in orchestration and developed Gossec's fine sense of timbres and emphasis on the specific abilities of every instrument.

The analysis of all periods of the composer's symphonic heritage leads to the conclusion that F.-J. Gossec was a founder of an independent national tradition, where he used achievements of the leading European symphonic schools of the epoch (Italian School and Mannheim School), subjecting them to a purely French up-to-date spiritual, aesthetic and artistic trends. This was achieved through the creation of individual combinations of intonation and imagery thematic complexes, as well as a specific model of their interaction, uncommon for European practice of that time. Another important aspect is the composer's vision of certain movements or the entire cycles as phenomena of instrumental music with a hidden program, and sometimes with an implicit storyline, which had a significant impact on the composition, structure and content of genre's framework.

F.-J. Gossec reflected in his works the world around him. The most evident example of this trend is the *Symphonie de chasse*, showing the sound picture of the aristocratic life of the court, and the *Grande Symphonie en do majeur* with its march themes and an instrumental set of a military orchestra, which was particularly up-to-date during the events of the French Revolution.

Despite the fact that the works of F.-J. Gossec were forgotten for more than a century, the role of his symphonic heritage in the development of the genre is undeniable. The next generations of French composers continued to develop the movements defined by F.-J. Gossec, first of all in symphony. Moreover, it is possible to track a wider influence of the composer. According to E. Braudo and L. Kirillina, Ludwig van Beethoven could have seen the sheet music of

F.-J. Gossec, because he used and developed the ideas which can be observed through all works of the French composer in dramaturgic, form and timbre decisions for his own symphonies. Through Beethoven, whose heritage became an example for Romantic composers, this influence could spread even further.

Keywords: works of François-Joseph Gossec, French symphony, classical symphony, instrumental music, models of symphonic genre.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Павленко А. М. Особливості будови циклу у симфоніях ор. 4 Франсуа-Жозефа Госсєка. *Київське музикознавство* : зб. статей. Вип. 53. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 196–205.

2. Павленко А. М. Жанрова динаміка творчості Франсуа-Жозефа Госсєка. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. Київ, 2016. №1(30). С. 45–54.

3. Павленко А. М. Симфонія ор. 6 № 6 Франсуа-Жозефа Госсєка як приклад жанрових пошуків автора. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць. №4. Харків : ХДАДМ, 2017. С. 200–208.

4. Павленко А. М. Робота з авторськими рукописами як спосіб аналізу твору (на прикладі «Мисливської симфонії» Франсуа Жозефа Госсєка). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць. №5. Харків : ХДАДМ, 2018. С. 115–119.

5. Павленко А. М. Соціокультурна зумовленість новаторства Франсуа-Жозефа Госсєка у Великій симфонії до мажор. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. 2018. №4 (41). С. 25–36.

ЗМІСТ

Вступ.....	16
Розділ 1. Жанр симфонії у естетичному, теоретичному та історичному аспектах	26
1. 1. Духовні та мистецькі тенденції періоду творчої діяльності Франсуа-Жозефа Госсєка	26
1. 2. Панівні тенденції формування і розвитку симфонічного циклу середини XVIII століття	48
Висновки до розділу 1.....	68
Розділ 2. Національне та інонаціональне у симфоніях Франсуа-Жозефа Госсєка першого і другого періодів (на прикладах Шести симфоній ор. 4 та Симфонії фа мажор ор. 8 №2).....	72
2. 1. Особистісні риси узагальнення та асиміляції практики західноєвропейських симфонічних традицій у творах Франсуа-Жозефа Госсєка раннього періоду (на прикладі Шести симфоній ор. 4)	75
2. 2. Особливості авторської інтерпретації Франсуа-Жозефом Госсєком італійської моделі симфонічного циклу (на прикладі Симфонії фа мажор ор. 8 №2)	104
Висновки до розділу 2.....	122
Розділ 3. Пошуки Франсуа-Жозефом Госсєком власної моделі симфонічного циклу.....	125
3. 1. Шоста симфонія ор. 6 Франсуа-Жозефа Госсєка як приклад жанрових пошуків автора	125
3. 2. Симфонія ре мажор «La Chasse» («Мисливська») – зразок знайденої Франсуа-Жозефом Госсєком французької домінанти у симфонічному циклі.....	145
3. 3. Велика симфонія до мажор Франсуа-Жозефа Госсєка як зразок твору пізнього періоду: модифікація симфонічного жанру внаслідок соціокультурних впливів	169
Висновки до розділу 3.....	183

Висновки.....	185
Список використаних джерел.....	195
Додатки.....	207
Додаток А. Мистецькі орієнтири Франсуа-Жозефа Госсека та жанрова динаміка його творчості.....	207
Додаток Б. Іменний покажчик.....	219
Додаток В. Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів.....	222
Додаток Г. Порівняльна таблиця тональностей, розмірів та оркестрування Шести симфоній ор. 4 Франсуа-Жозефа Госсека.....	224
Додаток Д. Гармонічна схема перших частин симфоній ор. 4 Франсуа-Жозефа Госсека.....	225
Додаток Е. Гармонічна схема других частин симфоній ор. 4 Франсуа-Жозефа Госсека.....	228
Додаток Є. Нотний матеріал (Шість симфоній ор. 4, Шоста симфонія ор. 6, «Мисливська» симфонія Франсуа-Жозефа Госсека).....	230

ВСТУП

*Настане день, коли до його могили прийдуть з повагою.
Музика буде тоді займати належне їй місце у державі, і
Госсек здобуде справедливість.*

А. Радіге

Актуальність теми дослідження. Чи не домінуючою тенденцією музичної культури початку третього тисячоліття є активне опанування явищ мистецтва минулого, які тривалий час складали так звану мистецьку периферію. На сценах оперних театрів усе частіше виконуються твори маловідомих авторів. До програм симфонічних концертів залучаються забуті партитури. Музикознавці все частіше обирають об'єктами своїх досліджень творчість майстрів, чий доробок складав тло для діяльності геніальних представників мистецтва певної епохи.

Французького композитора XVIII століття Франсуа-Жозефа Госсекса, попри популярність його творів серед сучасників та величезний авторитет у мистецькій Франції, історія не вписала до майстрів «першого ешелону». Вивчення його життя та спадщини є і в наш час актуальною проблемою не тільки вітчизняної та російськомовної музичної науки. Праці західноєвропейського музикознавства переважно належать до біографічного жанру, не містять розгорнутих аналітичних розділів, присвячених симфоніям та операм митця. Його доробок і досі є малодослідженою ділянкою музичної історії, і навіть у наш час Ф.-Ж. Госсек утримує переважно статус визначного діяча музичної культури Франції, а не композитора.

Серед доступних досліджень, у яких вміщено інформацію про життя і творчість Ф.-Ж. Госсекса, монографія Анрі Радіге «Французькі музиканти епохи Великої французької революції» [99], колективна праця московських

музикознавців «Музика французької революції XVIII століття. Бетховен» [83], навчальний посібник Валентина Фермана «Історія нової західноєвропейської музики» [114]. Але метою і характером їхніх завдань не передбачено детального дослідження творчості майстра. Лише у книзі Сергія Рицарева «Симфонія у Франції до Берліоза» [105] міститься короткий огляд: різних періодів симфонічної творчості композитора, окремих симфонічних опусів, характерних особливостей форми, оркестрування, тематизму. Однак концепцією і невеликим обсягом праці не передбачено докладного аналізу симфоній. До того ж, оскільки автор не мав можливості ознайомитися з більшістю опусів симфонічного доробку Ф.-Ж. Госсєка, ціла низка важливих питань залишилася у зоні припущень, які потребують уточнення і корегування. Дисертаційне дослідження Гленна Р. Вільямса «Практичне видання Шести симфоній ор. 12 Франсуа-Жозєфа Госсєка» (1961) зосереджується лише на біографічних відомостях про композитора та розгляді шести симфонічних циклів 12 опусу. У роботі Адама Кєля «Критичне видання і порівняльний аналіз трьох знакових творів для духового оркестру епохи Французької революції» (2014) згадується лише один твір Ф.-Ж. Госсєка – Велика симфонія до мажор. Натомість, автор зосереджується лише на зовнішніх параметрах твору та його порівняльному аспекті з опусами інших композиторів доби. Поза його увагою залишаються особливості тематизму та форми симфонії, не знайшло відбитку і порівняння з надбаннями власної симфонічної творчості майстра загалом.

Книги Михайла Гершензона «Два життя Госсєка» [29] та Миколи Карінцева «Госсєк (Картини з життя)» [45], розраховані на широкі кола любителів музики і, певною мірою, є художніми версіями його біографії.

Найоб'єктивнішою і найбагатшою за інформацією є колективна стаття Б. Брука, Д. Кємпбєлла, М. Кон та М. Фєнд – дослідників творчості композитора, опублікована у енциклопедії «The New Grove Dictionary Of Music & Musicians» 2001 року [134].

За винятком цих робіт, науковці здебільшого акцентують лише на останньому періоді діяльності композитора, пов'язаний з написанням музики для потреб Французької революції. Досі чекають на сучасне осмислення опери майстра у високому і комічному жанрах, які були популярними за його життя. Малодослідженими є симфонічні та інструментальні твори композитора раннього періоду. Більш глибокого розгляду і залучення до контексту загальномистецьких процесів західноєвропейського мистецтва другої половини XVIII століття потребують і симфонічні опуси зрілого і пізнього періодів діяльності Ф.-Ж. Госсєка.

Відомо, що змістовні акценти радянського музикознавства, з одного боку, формувалися під тиском тогочасної ідеології, а з іншого – традиційною орієнтацією на німецьких учених. Останні ж дотримувалися переважно німецькоцентристської концепції історії музичного мистецтва, тому французька музика, особливо рання симфонічна, виявилася набагато менше репрезентованою у наукових розвідках. Євгеній Браудо у «Всесвітній історії музики» слушно зазначає: «Популярність таких майстрів, як Гайдн, виявилася згубною для французької симфонії і зробила самих французів несправедливими у оцінці своїх симфоністів. Останні виявилися забутими. Навіть такий видатний талантист як Госсєк, який творив одночасно з Гайдном, був повністю витіснений останнім і тільки на початку двадцятого століття знову відновлений у своїх правах на визнання спадщини музичною історіографією» [22, с. 86].

Хоча у сучасній виконавській практиці спостерігається активне опанування інструментальних опусів французького майстра, а симфонії Ф.-Ж. Госсєка все частіше звучать у програмах європейських філармонічних концертів, різноманітні аспекти теоретичного осмислення його симфонічної творчості у європейському музикознавстві залишаються перспективним

напрямом досліджень. Усі окреслені чинники обумовлюють *актуальність* роботи.

Реалізація мети і низки завдань дослідження виявилися можливими завдяки сучасним інформаційним процесам. Протягом останніх років у мережі Інтернет стали доступними копії старовинних нотних рукописів найрідкісніших колекцій, які ніколи не публікувалися. Серед таких творів були і симфонії Ф.-Ж. Госсєка. Їх оприлюднення потребувало значного допрацювання, оскільки вони були представлені переважно у вигляді рукописних партій для окремих інструментів, що практично унеможливило музикознавчий аналіз без зведення у єдину партитуру. Ускладнювали опрацювання помилки та розбіжності між партіями.

Серед інтернет-публікацій є збірка «30 Symphonies», рукописний екземпляр якої зберігається у Королівській бібліотеці Данії у Копенгагені [137]. Власник чи переписувач її залишив лише прізвище «Kloppfert», яке вміщене один раз на сторінці партії першої скрипки. Будь-яка інша точна інформація про власника та можливі виконання за цими партіями поки залишається білою плямою історії спадщини Ф.-Ж. Госсєка.

Згідно з бібліографічним описом, приблизний час створення джерела – 1760–1775 рік (самі симфонії були написані у 1758 році). «30 Symphonies» – рукописна збірка окремих партій для струнної секції, фагота (який у симфоніях Ф.-Ж. Госсєка повністю дублює партію віолончелі), іноді двох гобоїв та однієї валторни. На жаль, партія другої валторни у всій збірці вважається втраченою і спроба її відновити для виконання симфоній буде лише композиторською реконструкцією, якщо оригінальну партію не вдасться знайти у досі непроіндексованих чи невідомих архівах. Це є ще одним стимулом до подальшого вивчення творчої спадщини Ф.-Ж. Госсєка, зокрема, особливостей оркестрування (співвідношення голосів валторн та гобоїв, які часто збігаються або будуються на одній гармонічній вертикалі),

оскільки дасть можливість максимально наблизити такі композиторські доповнення до оригінального задуму митця.

Натомість, збірка надала можливість звести окремі голоси шести симфоній ор. 4 у цілісні партитури. Це максимально наблизило партитуру до варіанту переписувача нот із мінімумом редакторських втручань. Звіряючи кінцевий результат за гармонічними вертикалями, зауважимо, що практично всі ноти були написані без помітних грубих помилок і відновити їх вдалося майже повністю. Переписувач партій вказує важливі для виконання й аналізу динамічні відтінки (зокрема, *forte*, *fortissimo*, *piano*, *pianissimo*, *rinforzando*), піцicato у другій частині Шостої симфонії ор. 4, скрипкові штрихи (легато, стакато, мелізматика — трелі та форшлаги). Там, де ліги були вказані лише у парі інструментів (наприклад, у скрипок) і їх не було в інших, за умов подібної мелодичної лінії, вони були додані для усіх інструментів. Динамічні відтінки збігаються по всій вертикалі, індивідуальна динаміка для інструментів була нехарактерною для епохи.

Зведені партитури Шести симфоній ор. 4 надали можливість їх проаналізувати, виявити й узагальнити особливості бачення симфонічного циклу Ф.-Ж. Госсеком у ранній період його симфонічної творчості.

Подібним чином з окремих рукописних партій була зведена партитура Шостої симфонії ор. 6, а також Симфонії ре мажор «Мисливської», яка є чи не найяскравішим опусом з третього періоду праці над симфоніями французького майстра. Їхня наявність дала можливість простежити динаміку розвитку жанру у творчості Ф.-Ж. Госсека.

Аналітичним матеріалом дисертації є партитури симфоній ор. 4 №1 – 6 (ре мажор, мі мажор, фа мажор, до мажор, мі мажор, ре мінор), Симфонії ор. 6 №6 (сі-бемоль мажор), Симфонії ор. 8 №2 (фа мажор), Симфонії ор. 13 №3 (ре мажор, «Мисливська») та Великої симфонії до мажор Ф.-Ж. Госсека.

Об'єкт дослідження – симфонії Ф.-Ж. Госсєка початкового, зрілого і пізнього періодів творчості.

Предмет дослідження – авторське осмислення інонаціональних моделей жанру симфонії та інновації в образності, структурі, формі, композиції, які були результатом віддзеркалення неповторності французької культурно-музичної традиції.

Мета дослідження – визначити своєрідність розвитку симфонії у творчості Ф.-Ж. Госсєка протягом його композиторської діяльності та виявити специфіку авторського бачення драматургії симфонічного циклу.

Завдання дисертації, які впливають із мети, є наступними:

– окреслити панівні положення музичної естетики середини доби західноєвропейського Просвітництва загалом і французького зокрема;

– визначити особливості жанрової ієрархії у музичному мистецтві країн Західної Європи середини і другої половини XVIII століття;

– простежити розвиток жанру симфонії у провідних національних музичних школах середини XVIII століття;

– виявити специфіку синтезу симфонічних моделей італійської, німецької, австрійської шкіл із досягненнями французької музичної традиції у симфоніях Ф.-Ж. Госсєка.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського і відповідає темі №9 «Історія світової музичної культури» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (2015 – 2020). Тема дисертації остаточно затверджена рішенням Вченої ради Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (протокол №4 від 5 жовтня 2018 року). На основі матеріалу дисертації розроблено спеціалізований навчальний курс

«Розвиток французького національного типу симфонії у другій половині XVIII століття».

Методологічна основа дослідження має комплексний характер і базується передусім на принципах порівняльно-історичного методу, який дає змогу виявити загальні процеси у західноєвропейському музичному мистецтві загалом і у французькому зокрема, характерні для другої половини XVIII ст., а також – розглянути Симфонії ор. 4 №1 – 6, Симфонію ор. 8 №2, Симфонію ор. 6 №6, Симфонію ор. 13 №3 (ре мажор, «Мисливська») та Велику симфонію до мажор Ф.-Ж. Госсекса у контексті жанрово-стильової динаміки свого часу.

Завданнями зумовлено застосування методології сучасного історичного і теоретичного музикознавства, використання методів жанрово-стильового, порівняльно-типологічного, структурного, герменевтичного, семантичного і культурологічного аналізу.

Теоретична база дослідження складається з джерел, які умовно можна розділити на кілька груп. До **першої** увійшли роботи, у яких вміщено характеристики західноєвропейського та французького Просвітництва, його загальної та музичної естетики: В. Ванслова [88], В. Вібера [113], А. Єлістратової [40], Л. Кирилліної [50, 51, 52], С. Тураєва [112], В. Ферроне [115], В. Шестакова [125, 127], І. Юдкіна-Ріпуна [131]. До **другої** групи залучено праці українських дослідників музичного театру: М. Черкашиної-Губаренко [122], І. Іванової та Г. Куколь [43], О. Сакало [107], а також зарубіжних учених Г. Аберта [1, 2, 3, 4], Ю. Бочарова [18, 19, 20], В. Брянцевої [25, 26], М. Лобанової [70], Ж. Маліньона [76], П. Луцкера та І. Сусідко [71, 72]. Праці з **третьої** групи присвячені процесам розвитку інструментальної музики XVIII століття і, зокрема, жанру симфонії. Це монографії та статті: Г. Аберта [1, 2, 3, 4], М. Арановського [7], П. Беккера [8], В. Березіна [10, 12], Ю. Бочарова [18, 19, 20, 21], С. Бородавкіна [17], Є. Браудо, В. Дарди [35, 36], О. Дворницької [37], М. Друскіна [38], А. Карса

[48], Л. Кирилліної [49, 50, 51, 52], В. Конен [56], Ю. Кремльова [63], Ж. Ларю та Ю. Вольф [175, 177], Т. Ліванової [66, 67], А. Семікозова [108, 109]. **Четверту** групу складають праці, присвячені життю і творчості Ф.-Ж. Госсєка: монографії М. Гершензона [29], Н. Карінцева [45], розділи праць Л. Рапацької [100], С. Рицарева [105, 106], В. Фермана [114] та зарубіжні дослідження Б. Брука, Д. Кемпбелла, М. Кона [134], Г. Вільямса [173], Л. Дюфрана [142], А. Келя [157], Г. Кукуеля [139, 140], А. Радіге [99], К. Рола [166, 167].

Наукова новизна роботи полягає у тому, що *вперше*:

- проаналізовано Шість симфоній ор. 4;
- симфонії ор. 4 репрезентовані у двох аспектах: порівняння шести симфонічних циклів опусу між собою і порівняння специфіки кожної з симфоній із моделями інших національних традицій;
- здійснено аналіз Симфонії Ф.-Ж. Госсєка фа мажор (ор. 8 №2), виявлено універсально-європейські та суто авторські риси драматургії твору;
- здійснено детальний аналіз Симфонії Ф.-Ж. Госсєка ре мажор («Мисливської»), виділено особливості трактування жанру, визначені специфікою французького музичного мистецтва; у тематизмі «Мисливської» симфонії віднайдено відповідники автентичних мисливських сигналів XVIII століття (а не їх авторські імітації), що дає змогу більш конкретно відтворити сюжетну програму всіх частин твору;
- проаналізовано Шосту симфонію ор. 6 як зразок авторської інтерпретації сонатно-симфонічного жанру та його змісту;
- здійснено комплексний аналіз Великої симфонії до мажор – виділено вплив соціокультурних чинників на форму, склад і тематизм сонатно-симфонічного циклу.

Набула подальшого розвитку:

– концепція розвитку західноєвропейського симфонізму другої половини XVIII століття завдяки доповненню її детальним дослідженням формування та еволюції французької гілки;

Запропоновано новий погляд:

– на місце Ф.-Ж. Госсєка у розвитку музичного мистецтва Франції, а відтак і Західної Європи; історично усталене тлумачення діяльності Ф.-Ж. Госсєка передусім як музичного діяча запропоновано розширити новим аспектом: вважати митця ще й одним із фундаторів неповторного національного французького симфонізму.

Практичне значення отриманих результатів роботи полягає у можливості використання його матеріалів у навчально-педагогічному процесі, у музикознавчій (історичній, теоретичній) та культурологічній практиці. У роботі розширено та поглиблено уявлення про Ф.-Ж. Госсєка. Традиційне уявлення про нього як видатного музичного діяча своєї епохи доповнено вперше уведеними до наукового обігу аналізами восьми симфоній, що дає змогу позиціонувати його як видатного композитора Франції. Він одним із перших створив французьку версію жанру, яка передувала відкриттям таких майстрів майбутнього як Л. ван Бетховен, Г. Берліоз та інші. Результати дослідження можуть бути залучені до курсів «Історія світової музики», «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів».

Апробація результатів дослідження. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Головні ідеї і положення роботи були викладені у доповідях на наукових конференціях: Міжнародна наукова конференція «Актуальні проблеми сучасного музикознавства» (24.11.2015, Київ); XVII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (8 – 10.01.2016, Київ); XII Міжнародна молодіжна

науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (23 – 25.03.2016, Київ); XVII Міжнародна науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Аналіз та інтерпретація як системи пізнання музичного твору» (1 – 2.04.2017, Київ); VII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2017 року» (5 – 6.12.2017, Київ).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у п'яти одноосібних статтях, кожна з яких опублікована у фахових виданнях, затверджених МОН України; дві з них – у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів (перший та другий містять два підрозділи і висновки, третій – три підрозділи і висновки), загальних висновків та семи додатків. У списку використаних джерел – 177 позицій (46 з них – іноземними мовами).

Повний обсяг дисертації складає 428 сторінки, основна частина – 179 сторінки, додатки – 222 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР СИМФОНІЇ У ЕСТЕТИЧНОМУ, ТЕОРЕТИЧНОМУ ТА ІСТОРИЧНОМУ АСПЕКТАХ

1. 1. ДУХОВНІ ТА МИСТЕЦЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ ПЕРІОДУ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ФРАНСУА-ЖОЗЕФА ГОССЕКА

Вісімнадцяте століття у численних дослідженнях з історії філософської та естетичної думки, літератури, театру, музики, живопису зазвичай визначають як «вік розуму» або «доба Просвітництва». Початком епохи Просвітництва для усіх країн Західної Європи, умовно вважається рік виходу з друку основної праці англійця Дж. Локка «Дослід про людський розум» – 1691. Характеризуючи визначальний духовний рух епохи загалом, відомий літературознавець В. С. Тураєв зазначає: «Європейське Просвітництво – історично-конкретний комплекс ідей, який породив певну естетичну систему. Так, порівняно з Відродженням, Просвітництво означає глибокий переворот не лише у думках відносно вузького кола ідеологів, а й у свідомості величезної маси читачів та глядачів, які вийшли, за словами Канта, “зі стану свого неповноліття” захоплені потоком нових ідей» [112, с. 8]. Найвиразніше цілі ідеологів Просвітництва сформулював Ж. Карпантьє в «Історії Франції»: «Великі письменники, яких називають “філософами”, хотіли змінити “темряву” фанатизму і нетерпимості “світлом”¹ розуму, щоб людство досягло найбільшого щастя» [47, с. 262].

Проте процес розвитку Просвітництва у Європі не був однорідним. Франсиско Лафарга вказує: «Як відомо, термін “Просвітництво” не означає переважання якогось єдиного засадничого принципу в усіх країнах Європи (ймовірно, більш доцільно було би говорити про різні типи Просвітництва),

¹ Примітка перекладача: lumières; зазвичай перекладається як «Просвітництво».

а процеси, які ним позначаються, далеко не завжди збігалися в цих країнах за часом» [65, с. 209].

Як філософська, соціальна та етична концепція, Просвітництво знайшло своє втілення у мистецтві, значною мірою підпорядкувавши художні системи мистецьких напрямків пізнього бароко, раннього та зрілого класицизму. Просвітницькі ідеї розвивали і видатні філософи (Дж. Локк, Г. В. Лейбніц, К. А. Гельвецій, П. А. Гольбах, Д. Дідро, І. Кант та ін.), і мислителі, які блискуче володіли художнім словом (Дж. Гравіна, Л. Мураторі, Вольтер, Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо, Ф. Шиллер, В. Гете), і представники музичного мистецтва (Ф. Альгаротті, Дж. Тартіні, Й. Маттезон, Й. Кванц, Г. Кох та б. ін.).

Як естетична система, Просвітництво вибудувало декілька принципів, за якими визначався панівний напрям її розвитку. Дослідники А. А. Єлістратова і С. В. Тураєв, виділяють серед них як основоположний активну громадянську позицію, яка була типовою для більшості просвітителів. «Усі вони – прибічники ідейного мистецтва, яке перетворює світ (хоча їхні уявлення про масштаби та методи цього перетворення були дуже різні)» [40, с. 22]. Відповідно до ще одного керівного принципу, за твердженням учених, «у концепції Просвітництва обов'язково передбачається широке коло тих, кого “просвітлюють”. При цьому, йдеться <...> про затвердження принципів гуманності, розуму та справедливості загалом у суспільному житті» [40, с. 22].

Нарешті, «тема, постійно наявна у всіх провідних дискусіях навколо культури, що точилася впродовж XVIII ст. – це тема прогресу, тема оновлення та вдосконалення культури. По суті, Просвітництво усвідомлювало себе як вдосконалення людини засобами освіти <...> Одвічна проблема модернізації та її ставлення до збереження культурних надбань, до їхньої консервації розв'язувалася у просвітницькій думці однозначно на користь переваги оновлення над збереженням» [131, с. 18].

Логічним результатом вибудованої у період затвердження Просвітництва естетичної програми є особливе місце мистецтва. Завдяки активному розвитку художньої критики, у якій, насамперед, обговорювалося питання про суспільну роль мистецтва, майже всі мислителі-просвітителі безупинно осмислювали, сперечалися та писали про нього та його виховне значення. «Просвітителі покладали всі надії на виховання. Шляхом морально-політичного та естетичного виховання вони намагаються досягнути перетворення суспільства на засадах рівності і справедливості <...> У них виникло переконання, що естетичне начало здатне пом'якшити вроджений егоїзм людей, здатне перетворити людину на “громадянина”» [88, с. 9].

Думка про те, що «кафедрою і трибуною для просвітителів був театр» [40, с. 25], стала чи не провідною ідеєю у працях мистецтвознавців. Ф. Лафарга вказує: «Уже у деяких трактатах, натхненних естетикою XVII ст. (вони виходили з-під пера таких авторів, як абат Дюбо чи Удар де ла Мотт), утверджувалася думка, що одним із завдань трагедії є пробудження глибокого почуття. Звідси неважко було перейти до ідеї чуттєвості, до уявлення про те, що театр повинен слугувати вихованню у глядачів смаку, розвитку їхнього сприйняття і, кінець кінцем, їхній освіті» [65, с. 210]. У поєднанні з положенням про особливу роль музики у вихованні зразкової парадигми раціональних та емоційних реакцій людини, а також її доброго смаку, на наочний висновок мало перетворитися визначення провідної ролі опери у соціокультурному просторі західноєвропейських країн. Л. В. Кирилліна, розглядаючи місце музики в ієрархії мистецтв, зазначає: «Більш високим, важливим і потрібним вважалося те мистецтво, яке було наповнене піднесеними всезагальними ідеями і висловлювало їх у наочній формі. Тому зазвичай перше місце в ієрархії надавалося мистецтвам, що були пов'язані зі словом (ораторське мистецтво, поезія, драма); на другому місці були образотворчі мистецтва, які втілювали ідеї у більш загальній

формі (іноді символічній, не дуже простій для сприйняття). Далі йшла музика, у якій майже не було за що ухопитися, щоб вивести конкретну і корисну ідею (якщо музика не супроводжувалася словом чи рухом)» [52, с. 75].

Оскільки опера являла собою синтез слова, музики і руху, вона виявилася жанром, який повністю вдовольняв вимоги просвітницької естетики, принаймні на етапі становлення та початкового розвитку. За твердженням українського дослідника А. А. Семікозова, панівний напрям, який «формував академічну професійну традицію, був пов'язаний з оперою, яка поступово брала на себе функцію виразника моральних і етичних світських цінностей доби. Опера перетворилася на сферу створення академічного музичного мистецтва і високого музичного професіоналізму. Протягом XVII – початку XVIII століть під її впливом виникали і закріплювалися нові музичні форми, здійснювалося становлення нової інтонаційної системи, нарешті – зміна тембрової парадигми у галузі інструменталізму. У підсумку сформувалося нове ставлення до власне інструментальної музики, її носія – оркестру, а загалом відбувався розвиток нового типу культури інструментального побутування, виконавства і сприйняття» [108, с. 71].

У Франції опера ще у XVII столітті отримує свої національні риси, спираючись на трагедії П. Корнеля і Ж. Расіна. Є. Браудо вказує: «Італійські оперні трупи кочують від Іспанії до Росії. Цей завойовницький похід найменше стосувався Франції, де вже у XVII столітті створюється свій стійкий тип оперної вистави» [23, с. 100]. *Tragédie lyrique* (жанрове визначення високої опери французького зразка) формувалася при дворі, і «пишні придворні церемонії мали свідчили про блиск і могутність королівської влади» [122, с. 102]. Одним із фундаторів цього жанру був Жан-Батіст Люллі, який з 1672 до 1687 року створив 19 музичних творів (13 з них – *tragédie lyrique*). Значну роль на придворному коні зберігав і балет,

який згодом надав поштовх для розвитку жанру французької комічної опери академічної практики (комедії-балету). Як зазначає Г. Аберт, «французи, завдяки рано досягнутій національній єдності, зуміли проявити свій національний характер <...> в опері. Завдячуючи Люллі, французький двір отримав свою національну музичну драму» [2, с. 151]. Цю думку підтверджує і М. Друскін, який вказує: «французька національна традиція, певно, одна з найстійкіших і найтриваліших серед інших музичних шкіл Західної Європи. Ця традиція, незмінно збагачуючись, схожа на повноводну річку, яка підживлюється багатьма і різними притоками, але не змінює обраного курсу державної течії» [38, с. 59].

За словами А. А. Семікозова, потенціал опери, саме як явища художньої системи, більше за інші здатного формувати духовну ситуацію, повною мірою усвідомлювався філософами доби Просвітництва. «Її висунення на ключові позиції художнього життя країни найбільшою активністю вирізнялося в Італії і Франції, у яких склалися самостійні розвинені оперні школи, здатні здійснювати значний вплив на процеси європейського музичного мистецтва. Але комплекс іманентних чинників економічного, політичного і культурного розвитку кожної країни визначив відмінності шляху і характеру розвитку жанру у просвітницьку добу» [108, с. 76].

В. Вібер виокремлює цікаву тенденцію: «У XVIII столітті музична і літературна критика зблизилися між собою, встановивши більш міцні, ніж будь-коли до цього, зв'язки. Наслідком цієї близькості стало суперництво і взаємна недовіра. В очах публіки опера мала куди більший соціальний престиж, аніж драматичний театр <...> Літератори всіляко заперечували драматичні достоїнства оперного мистецтва в естетичному сенсі» [113, с. 225].

«Як не парадоксально, але у Франції, в умовах “узаконеного” панування трагедії, реальний зв'язок із сучасністю здійснювався в опері, –

зазначає український музикознавець О. В. Сакало. – На відміну від канонізованої трагедії, не канонізована французька опера була готова до сприйняття, осмислення та адаптації нових ідей <...> Відкритість для експерименту у поєднанні з досягненнями ліричної трагедії Люлли відвели французькій опері особливу роль у історії жанру» [107, с. 67]. У XVIII столітті саме французька опера стала зоною жанрово-стильових перетворень революційного характеру. Нагадаємо, що славнозвісні «війни» «рамистів і люллістів», «буфонів і антибуфонів», «глюкістів і піччіністів» були своєрідними «маркерами» переходу від естетичних основ бароко до естетичних основ класицизму, а згодом і затвердження на ґрунті останнього визначальних положень просвітницької ідеології.

Приїзд сімнадцятирічного Ф.-Ж. Госсєка до Парижа у 1751 році збігся з початком нового періоду діяльності французьких просвітителів, який вчені виділяють за переходом лідерства до представників демократичного крила, найчастіше – низького соціального походження. Два десятиліття паризького культурного життя, починаючи з 1751 року, проходять «під знаком» «Енциклопедії або Тлумачного словника наук, мистецтв і ремесел» (1751–1772), головними редакторами якої були Дені Дідро (1713–1784) та Жан ле Рон д'Аламбер (1717–1783). Поява видання вважається чи не вершиною розвитку ідей Просвітництва та водночас – поштовхом для подальшого систематичного розвитку таких праць, у яких наочно втілювалася ідея універсальної освіченості людини¹. За словами Реймонда Берна, «“Енциклопедія” стала найпрославленішою збіркою знань західного світу, хоча саме вона викликала і найбільші суперечки <...> Загальна кількість передплатників досягла 25 тисяч осіб, причому половина з них проживала за

¹ Наприклад, незабаром після французької «Енциклопедії» у 1768–1771 роках починає публікуватися «Британська енциклопедія» (відома під назвою «Британніка»), яка продовжує своє існування в електронному вигляді і до наших днів.

межами Франції <...> Дідро і Даламбер адресували свою працю не тільки ерудитам і заможним аристократам-збирачам книг. Припускалося, що її бажатимуть придбати і любителі читання з невеликих міст, і освічені сім'ї середнього достатку» [13, с. 185].

В «Енциклопедії» було зібрано нові поняття і прогресивні погляди філософів на різноманітні аспекти суспільного буття, природу, мистецтво. Особливе місце у ній приділялося музичним проблемам, чимало статей було присвячено музичним поняттям та феноменам. Більшість музичних статей належала Жан-Жакові Руссо (1712–1778), який згодом вмістив їх до свого «Музичного словника». Зазначимо, що погляди впливового французького літератора відрізнялися від поглядів більшості італійських і німецьких представників Просвітництва. Він активно виступав проти вагомого просвітницького естетичного положення, відповідно до якого музика може «виховувати» людину. «На його думку, театр і видовища зовсім не сприяють вихованню моральності. Ці мистецтва швидше виступають як розвага, і як такі вони не тільки не корисні, а й шкідливі <...> Театр не здатний змінювати почуття і характер, він здатний лише йти за ними і прикрашати їх. Підсилюючи пристрасті людей, театр тільки поглиблює, але не змінює сталий характер. Тому театральні дійства сприятливі для добрих людей і шкідливі для поганих. Не здатен театр і по-аристотелівськи очищувати характер співчуттям і страхом» [127, с. 248].

Дені Дідро також висловлював свою позицію щодо музичного мистецтва. Він виступав проти класицистичної опери, написаної за сюжетами античних міфів, проти казкових героїв, міфологічних персонажів, алегорій. На противагу їй він вбачав необхідність створення нового синтетичного мистецтва, музичної драми, у якій об'єднався би пафос і зміст поезії з виразністю співу [127, с. 243].

За висловлюваннями енциклопедистів деякі дослідники вбачають більш радикальні погляди. Зокрема, Жан Маліньон пише: «На першому

плані у клані енциклопедистів з усією очевидністю стоїть боротьба проти режиму: досить Версаля і його величі, досить принців у перуках і у касках з волосяними гребнями, досить чуттєвості! Більше “простоти” і “доброчесності”! Для досягнення цього всі докази і всі засоби будуть хорошими: сьогодні будуть італійські буфони; у такому випадку хай живе Італія і хай живе буфонада! Завтра Глюк; у такому випадку хай живе цей німець і хай живе трагічність! Це зовсім не завадить післязавтра піднести до небес Гретрі. Коли дивишся на це здалека, шаленство під час руйнування порталльної арки і підпорок бокових куліс маленького оперного театру “Пале-Рояля” може здатися нам дещо наївним, а безглузді крики освідчень – дещо розв’язними. Але хіба противник не залишався увесь час одним і тим же?» [76, с. 73]. Співзвучним думці Ж. Маліньона є погляд Г. Аберта, який вважає, що музика була лише приводом для початку штурму французької культури [2, с. 166]. В. Шестаков, посилаючись на трактат Д’Аламбера «Про свободу музики» (1760), пише: «[Д’Аламбер] показав, що у суспільстві, де музика є предметом державної політики, всіляка критика музичного мистецтва стає критикою офіційної моралі, релігії, самих основ держави. Д’Аламбер розкрив логіку суджень антибуфоністів, які вбачали у свободі музики загрозу для держави. «Свободою в музиці, – писав він, – зумовлено свободу почуттів; свобода відчувати веде за собою свободу мислення, за якою йде свобода діяти, а ця остання є загибеллю для держави. Тому давайте збережемо оперу в тому вигляді, у якому вона існує, якщо ми хочемо зберегти королівство; обмежимо вільність у співі, якщо не хочемо, щоб за ними розпочалася вільність мовлення <...> Важко повірити, але чинником є те, що для деяких людей слова “буфон”, “республіканець”, “Фрондер” – я майже пропустив – “матеріаліст” – все це синоніми» [126, с. 237–238].

Другим вагомим чинником культурно-мистецького життя Парижа, який не міг не вплинути на юного Ф.-Ж. Госсєка, була полеміка про шляхи

розвитку опери, яка отримала назву «війна буфонів». Як відомо, її спричинив приїзд до Парижа у серпні 1752 року італійської трупи під керівництвом Е. Бамбіні (1697–1770), що презентувала твори у жанрі інтермецо¹. У березні 1754 року трупу виганяють з міста, внаслідок боротьби «кута короля», члени якого відстоювали права розвитку національної опери та «кута королеви», яка прославляла італійських комедіантів. Але від'їзд італійців не завадив продовженню осмислення перспектив розвитку опери загалом і національної комічної опери зокрема.

Вільям Вібер причину появи подібних дискусій пояснює так: «Під час переходу до нового стилю відбулася масштабна трансформація основ музики і музичної критики. До цього часу музика існувала на полях західної культури <...> У XVIII столітті музична література отримала новий імпульс. З'явилися різноманітні есе, словники, журнали, шкільні підручники та історичні праці, які розширювали сферу викладання музики, її вивчення і естетичного осмислення. Ці публікації привертали увагу публіки, іноді викликаючи в Англії і у Франції запеклі і принципові суперечки» [113, с. 224].

У центрі «війни буфонів» опинився Ж.-Ф. Рамо (1683–1764), провідний майстер французького музичного мистецтва, діяльність якого у сфері опери знаково для століття поєднана із розвитком інструментальної академічної практики. «Рятівником французької опери» влучно назвав його Г. Аберт [2, с. 163], адже після 46-річної перерви до французької опери прийшов композитор, який був рівним Ж.-Б. Люллі за масштабом обдарованості. Перший оперний твір п'ятдесятилітнього автора «Hippolyte et Aricie» («Іпполіт і Арісія», 1733) одразу приніс музикантові визнання.

¹ Жанр-попередник італійської опери *buffa*.

Згодом він створює три музичні трагедії та балети, як «героїчні», так і «комічні».

Ж.-Ф. Рамо став жертвою нападів енциклопедистів на чолі з Ж.-Ж. Руссо. На думку Жана Маліньона, «втягнутий до дискусії літераторів, яка розігралася, він досить незграбно борсався у цій пастці» [76, с. 16]. Проте слід зважати на помилковий погляд, який склався у радянському музикознавстві, про що пише І. Юдкін-Ріпун: «[Дискусія], відома під назвою “війни буфонів” та започаткована виставою опери-буфа “Служниця-пані” 1752 р., часто помилково вважається результатом виступу демократичних сил, нібито згуртованих навколо Ж.-Ж. Руссо. Проте докладніший аналіз аргументів дискусії дає підстави для дещо іншого висновку. Руссоїстська вимога “можливо більшого спрощення та прояснення всієї музичної тканини” означала, по суті, ні що інше як вульгаризацію театру <...> Помилково також і у “буфонній” прихильності вбачати ознаки демократизму» [131, с. 126].

Окреслимо погляди музикознавців щодо подальшої долі творчості «старої школи». Так, Г. Аберт вважає, що стара музична трагедія була відкинута, а нову спробу примирити стару і нову опери здійснено у творчості К. Глюка [2, с. 168]. На думку Л. Кирилліної, «у Франції у жертву “новому” (комічній опері і глюківській музичній драмі) було безжально принесене “застаріле” мистецтво Люллі і Рамо» [52, с. 63]. Але найдостовірнішою видається позиція Жана Маліньона, який вважає, що музична трагедія нікуди не зникла, оскільки за нею стояла активна державна підтримка: «Якщо повірити легенді, виявилось б, що Рамо помер у “війні буфонів” (і з ним уся французька музика на ціле століття) <...> Що ж стосується благородної міфологічної чи героїчної опери з її Альцестами й Армідами, то через двадцять п’ять років Глюк застав її далеко не мертвою; більше того: після нього до самої Революції Люллі і Рамо залишались у

репертуарі <...> Врешті решт, у “війні буфонів” версальська опера переживала не перше своє потрясіння» [76, с. 77].

Наступною полемікою, яка знову зосередила увагу французів на проблемах розвитку опери і яку називають «другим актом великої суперечки», була «війна глюкістів і піччіністів». Вона розпочалася у 1774 році, коли К. Глюк (після двох років підготовки) презентував на паризькій сцені свою реформаторську оперу «Іфігенія в Авліді» та нову редакцію «Орфея та Евридики», а згодом – «Альцесту» (1776), «Арміду» (1777) та «Іфігенію у Тавриді». І. Юдкін-Ріпун вказує, що глюківська музична драма, крім реформування власне італійської «серйозної» опери, увібрала в себе і буфонний досвід [131, с. 126]. В. Шестаков, згадуючи про цю дискусію, пише: «Відбувається розлом громадської думки на дві партії: прихильників італійської опери і тих, хто виступав з вимогами національної французької опери. Але тепер соціальні та естетичні акценти суттєво змінилися. Глюк очолював французьку партію. Його підтримали передові мислителі, зокрема, французькі енциклопедисти, які бачили у його творчості зразок високо громадянської музичної драми, що виражає ідеали громадянських чеснот та обов'язку. На стороні італійської партії виступають представники класицистичної естетики – Мармонтель і Лагарп» [126, с. 245]. Цього разу йшлося не стільки про заперечення французької оперної традиції, скільки про подальші шляхи розвитку традицій західноєвропейського музичного театру. «Якщо Глюк, який виступив у цій боротьбі двох оперних напрямів приблизно років через двадцять після виникнення кризи у публіці, привів цю боротьбу до розв'язки майже жартома, то лише тому, що він геніальним чином здійснив нарешті в драматургії спектаклю ту революцію, якої нова публіка потребувала вже в часи великої Суперечки. І він переміг майже без бою» [76, с. 74]. За підсумком В. Шестакова, «реформа Глюка завершила великий історичний етап у розвитку оперної музики і оперної естетики. Вона на практиці втілила ідеали просвітницького класицизму, ті вимоги та

ідеали, з якими виступала передова естетична думка у Франції, і, насамперед, просвітителі» [126, с. 246].

Вільям Вібер влучно підсумовує розвиток оперних дискусій: «Уже згадані суперечки, які розгорілися у Франції і Англії, стали важливим етапом у розвитку Просвітництва. Вплив емпіричної думки був надзвичайно глибоким і часто спричиняв просвітницьку іконоборчу риторику. Таким чином, слід визнати ключову роль Просвітництва у підвищенні інтелектуального престижу музики. Проте ми не повинні приписувати зміну музичної культури лише впливу ідей Просвітництва. Музична критика мала власну логіку і була значною мірою незалежною від літературної та естетичної думки; вона приділяла увагу переважно композиторам і їхнім творам та уникала більш загальних філософських питань» [113, с. 226].

Однією з важливих подій, які стосуються музичного Просвітництва, є стилістична зміна, яка відбулася у 1730-х роках під час переходу від пізнього бароко до «галантного» стилю. У цій зміні вбачається не стильове новаторство, а поява нового напрямку в естетиці. «Збільшення кількості оперних майданчиків і концертних залів спонукало композиторів до створення творів для більш широкої і менш вибагливої публіки. Порівняно з художніми традиціями XVII століття, “галантний” стиль надавав перевагу більш легким і менш контрапунктичним композиціям, плавнішим мелодіям з половинними і четвертними розмірами музичних фраз, доступнішими для аматорського виконання і розуміння, ніж попередні складні структури <...> Коріння нового стилю (який використовувався як у церковній, так і у світській музиці) слід шукати насамперед в Італії, де ідеї Просвітництва не викликали таких суперечок, як у Англії чи Франції» [113, с. 223].

В. Вібер також вказує: «Зовсім не означає, що зміна стилю була зумовлена Просвітництвом. Слід говорити радше про те, що еволюція суспільного життя стимулювала перегляд культурних практик у багатьох галузях. Якщо ми хочемо осмислити відносини, які існували між

культурною течією, яка називається Просвітництвом, і “галантним” стилем у музиці, то краще міркувати про них як про паралельні явища» [113, с. 224].

Одночасно з оперними процесами протягом XVIII століття у західноєвропейському музичному мистецтві загалом і у французькому зокрема, під впливом просвітницьких поглядів відбувалися активні зміни в інструментальній галузі. На початку епохи Просвітництва остання залишалася у сфері приватних зацікавлень, «зберігала камерний статус і переважно прикладну функцію» [108, с. 76]. Інструментальна музика не була у центрі уваги гострих дискусій енциклопедистів та філософів. Беатріс Дідьє у своїй книзі «Музика Просвітництва» пояснює це тим, що усі просвітителі, крім Ж.-Ж. Руссо, не знали музику зсередини і ніколи не виходили за рамки її словесного опису. Вони зовсім не розбиралися у деяких матеріях, наприклад, у контрапункті, а інструментальна музика здавалася їм безглуздою [113, с. 229].

Сучасні дослідники, спираючись на результати історичних досліджень та інформацію мемуаристів минулого, майже одностайні у визначенні соціокультурної ролі інструментальної музики. Вона розглядалася як функціональна прикраса побутових ситуацій, зазвичай створювалася «на випадок» та «на замовлення» [1, с. 338]. Порівнюючи умови і характер співіснування оперного та інструментального мистецтва, А. А. Семікозов зауважує, що «на відміну від опери, де метою аудиторії було *слухання музики*, виконання інструментальних творів не передбачало першочергової концентрації уваги публіки на звучанні музики, вона існувала як необхідне тло для різноманітних подій приватного або громадського побуту» [108, с. 76]. О. Дворницька відзначає: «Академії¹ були призначені, насамперед, для високоповажних гостей <...> музичні академії, як в

¹ Словом «академія» у той час називали будь-яку форму концерту.

Мангаймі, так і в Празі, насамперед, були розвагою двору, створювали приємну атмосферу товариства. Проте в Мангаймі на стоячі місця у залі допускались ще друзі і любителі мистецтв поза двором, тобто фактично публіка була змішаною» [37, с. 52].

Натомість, саме для інструментальної музики добу Просвітництва можна визначити як «епоху формування принципово нової жанрової системи, яка передбачала чітку диференціацію і дефініцію жанрів» [108, с. 92]. Перетворення інструментальної музики на самостійну галузь академічної традиції було зумовлене кількома чинниками.

По-перше, розвиток інструментального музичного мистецтва визначався загальними філософсько-естетичними поглядами просвітителів, які були націлені на упорядкування результатів людської діяльності. «Істинна мета мистецтв та наук – приносити користь людству, – писав у трактаті «Міркування про істинну ціль мистецтв та наук» (Неаполь, 1757) італієць Антоніо Дженовезі (1712–1769). – Розум є даремним, якщо він не перетворився на практику і реальність» [143, с. 969; цит. за: 94, с. 368]. Практикою і реальністю академічного музичного мистецтва був розвиток у напрямку звільнення власне музики від безпосередньої залежності від поетичного слова та рух до реалізації концепції «абсолютної музики». Унаслідок її розвитку в інструментальній галузі, на думку російської дослідниці М. Лобанової, було вироблено строгу систему «уявлень про жанр», яка передбачала певну чистоту, замкненість жанрів, їхню відокремленість, інколи – жорсткість, підпорядкованість ієрархії» [70, с. 152].

По-друге, поява оркестру нового типу, який склався у практиці італійської опери, сприяла формуванню ставлення до інструментальної музики як до самостійного самоцінного концертного явища.

По-третє, заборона виконання оперної музики поза приміщенням Оперы сприяла появі у Парижі з третього десятиліття XVIII століття

приватних та публічних концертів з інструментальною музикою та музикою на латинські тексти.

На найуспішніші і найсистематичніші перетворилися «Concert Spirituel» («Духовні концерти»), які почали проводитися з 1725 року у Швейцарській залі палацу Тюїльрі. Завдяки ним жителі французької столиці ознайомилися з новинками французької, італійської та німецької музики. Засновник «Концертів» Андре Данікан Філідор Старший¹ отримав дозвіл на проведення концертів духовної музики (але не музики на французькі тексти чи оперу). У грудні 1727 року він здобув права на виконання французької світської музики і з січня 1728 року вона з'являється у програмах і виконується двічі на тиждень на регулярній основі. Отож, хоча спеціальний дозвіл спершу надавав права на виконання релігійної музики, згодом акцент змістився на світські та інструментальні роботи [158, с. 29].

Станом на 1774 рік «Духовні концерти» мали у своєму розпорядженні оркестр із 58 музикантів і хор з 44 хористів та 11 солістів, всього – 113 виконавців [164, с. 78]. Загалом з 1725 до 1790 року було проведено 1280 концертів, на яких прозвучала вокальна та інструментальна музика більш ніж 450 композиторів. З середини століття також виконувались інструментальні твори німецьких та австрійських композиторів. Музика мангаймських композиторів, наприклад, вперше стала відомою для французької аудиторії у 1751 році, коли було виконано симфонію Яна Стаміца. Зазначається, що інструментальні роботи особливо часто виконувалися під час керівництва П. Гавіньє², С. ле Дюком³ та Ф.-Ж. Госсеком (з 1773 до 1777 року). Симфонії Й. Гайдна виконувалися з 1777 року, а у 1778 році відбулась прем'єра Паризької симфонії В. Моцарта.

¹ André Danican Philidor (1652 – 1730).

² Pierre Gaviniès (1728 – 1800).

³ Simon Le Duc (1742 – 1777).

З 1777 року і до самої Революції «Духовні концерти» сприяли виконанню музики французьких композиторів разом із кращими роботами іноземців. У цей період латинські мотети були замінені французькими, а інструментальна музика, особливо симфонічна, стала домінуючою у концертних програмах. Симфонічні твори добре сприймалися і схвалювалися публікою [158, с. 29–30; 164, с. 260].

Поширеною була також практика приватних концертних організацій, зокрема, згадуються концерти Антуана Кроза у *Salle du Louvre* з 1715 до 1724 року, які згодом були реорганізовані у «Італійські концерти» у 1725 році маркізою де Прі¹. Вони проводилися двічі на тиждень за абонементною системою для 60 слухачів [164, с. 114–115].

Чи не найзнанішими були приватні концерти у салоні Александра Жана Жозефа ле Ріш де ла Пупліньєра з 1731 по 1762 рік. Штат оркестру складався з близько двадцяти музикантів. На концертах переважала інструментальна музика. Відомими музикантами, які працювали керівниками цього закладу, був Жан-Філіпп Рамо, Ян Стаміц та Ф.-Ж. Госсек [158, с. 31]. Георг Кукуель відзначав особливу роль цього концертного закладу: «Концерти у Пассі не тільки наслідували смаки епохи; вони передбачали і формували їх; вони засновували структури, які одного дня стануть головними у творах Моцарта і Бетховена» [140, с. 376 – 377].

Іншим видатним паризьким музичним покровителем був Луї Франсуа де Бурбон, Принц Конті. Він оживив інтелектуальне життя *Hôtel du Temple* і зробив його центром для письменників, політиків, філософів, артистів і музикантів з 1761 до 1771 року. Де Бурбон також був музичним аматором і мав чудовий оркестр, у якому грали видатні музиканти епохи [158, с. 31].

¹ З 1726 року концерти проводилися у Палаці Тюїльрі.

Нарешті, серія абонементних концертів «Concert des Amateurs» («Концерти аматорів») була заснована у 1769 році і щотижнево давала концерти між груднем і березнем у *Hôtel de Soubise* під керівництвом Ф.-Ж. Госсєка. Вони також швидко здобули найвищу репутацію у паризьких любителів музики. Тут грали великі французькі та іноземні солісти, а В. Моцарт згадував організацію у своїх листах із Парижа. Однією з найважливіших рис оркестру була його особлива увага до інструментальної музики. Публіка «Концертів аматорів» мала нагоду чути симфонії Ф.-Ж. Госсєка і К. Стаміца-молодшого у 1771 році, а оркестр, який практично повністю складався з аматорів, навіть називався кращим симфонічним оркестром Парижа. Згодом «Концерти аматорів» перейменували в «Concert de la Loge Olympique», яким займався [Клод-Франсуа-Марі Ріголі] граф д'Орні. Він же замовив Й. Гайдну написання симфоній, які були виконані у 1787 році і отримали назву «Паризьких» [158, с. 32].

Активний розвиток концертного життя зробив Париж одним з найпрогресивніших міст та активно впливав на розвиток інструментальної музики. Борис Асаф'єв відзначав: «Поки музикування не перейшло у великі концертні приміщення – симфонія бетховенського типу була неможлива. Можна сказати, що межі симфонії розросталися зі збільшенням архітектурних просторів, які вони охоплювали» [6, с. 187].

Втім, Т. Ліванова відзначає важливу проблему інструментальної музики: «концертне життя Парижа не було тією ж мірою суспільним життям, як оперне, не викликало настільки жвавих обговорень і суперечок, не хвилювало розуми і серця слухачів» [68, с. 309].

Безумовно, інерція поглядів минулих століть на соціокультурне місце інструментальної музики долалася вельми повільно і поступово. О. Шушкова зазначає: «Інструментальна музика розглядалася музичною естетикою XVIII століття у контексті традицій “подвійного мімізису”

(“подвійного наслідування”): вокальна музика “наслідує природу”, інструментальна музика наслідує вокальну музику. Інструментальна музика має більш пізніє, порівняно з вокальною музикою, походження і на початку нерозривно пов’язана з нею» [130, с. 247]. Підтвердженням такої думки ученої може бути «крилатий» вислів Й. Маттезона з трактату «Досконалий капельмейстер»: «вокальна музика є матір’ю, а інструментальна музика – її дочкою» [161, с. 22; цит. за: 130, с. 247]. У низці досліджень, зокрема у монографії «Театр і симфонія» В. Д. Конен [56], в окремих розділах монографії Л. В. Кирилліної «Класичний стиль у музиці XVIII – початку XIX століття» [50, 51, 52] докладно розглядаються образно-інтонаційні, стильові і формотворчі, структурні та композиційні аспекти впливу оперних досягнень і відкриттів на інструментальну практику.

Натомість інтонаційна, структурна, композиційна залежність інструментальної музики від оперної поступово слабшала. Значною мірою це було наслідком «нового антропоцентризму», який Л. В. Кирилліна бачить у переакцентуванні мистецтва на «мистецтво про людину і для людини» [52, с. 37–38]. Сутність «нового антропоцентризму» вчена вбачає у спрямованості «не від людини до героя і бога, а навпаки, до людини» [52, с. 38]. Нові естетичні завдання привели до оновленого позиціонування музики як «мови почуттів». На підтвердження такого погляду Л. К. Кирилліна наводить низку красномовних цитат [52, с. 82–83]. «Музика – вчена наука, яка, поряд з дослідженням звуків, вказує, як складена з них хороша мелодія і гармонія виражає та пробуджує людські афекти» (І. А. Шайбе, 1736). «Її мета – приносити задоволення і збуджувати у нас різноманітні пристрасті» (Ж.-Ф. Рамо, 1837). «Саме до душі повинна промовляти музика»; «Істинна музика – мова серця»; «Висловлення думок, почуттів, пристрастей – ось що повинно бути справжньою метою музики» (Ж. -Ф. Рамо, 1860). Жан ле Рон д’Аламбер вважав, що «музика є меншою мірою наслідувальним мистецтвом, аніж інші види мистецтва, він визнає її

радше “видом мовлення чи навіть мови, за допомогою якої виражаються різні почуття душі, точніше, її різноманітні пристрасті”» [126, с. 239].

За твердженням О. Шушкової, «Усі зусилля прикладної музичної естетики XVIII століття були спрямовані на обґрунтування можливості інструментальної музики говорити “без слів” і передавати “душевні хвилювання” людини» [130, с. 248]. Наочним наслідком цього процесу стало формування і розвиток суто інструментальних великомасштабних жанрів: концерту для соліста з оркестром і симфонії.

Якщо ж говорити про естетичний ідеал зв'язку з природою, то Л. Кирилліна вважає, що «класична інструментальна музика як сфера вільної, але, при цьому, закономірної структуротворчості була найчистішим висловленням мрії XVIII століття про мистецтво, таке ж природне і прекрасне, як сама природа», оскільки «у ній теж діє принцип наслідування природі: розвиток музичної думки повинен нагадувати органічний процес, у якому немає нічого випадкового і безцільного; музична форма підкорюється тим же законам, що діють у світобудові – симетрії, циклічності, стадіальності, різноманітності у єдності і т. ін.» [52, с. 36].

Окреме місце в інструментальному мистецтві посідає програмна музика. На відміну від непрограмних творів, у програмних комплексом засобів виразності були прийоми звукопису, імітацій. Але саме тут виникла необхідність відчувати тонку межу між звукописом, імітацією та зовнішніми ефектами, які створювалися для здивування публіки. Надмірне захоплення сюжетною програмністю навіть засуджувалося музичними майстрами епохи. Л. Кирилліна, розмірковуючи про ставлення до жанрів інструментальної музики, висновку: «У ієрархії жанрів вільні симфонії з їхнім узагальнено-величним характером стояли вище за програмні, і чим конкретнішою була сюжетність і звукозображальність, тим більше такий твір наближався до небезпечної межі “несмаку”, оскільки вона не “висловлювала почуття”, а “живописала предмети”» [52, с. 107].

З іншого боку, деякі музикознавці (зокрема, Г. Аберт) вважають, що така музика, незважаючи на можливе засудження професіоналів, була дуже популярною серед простих слухачів, а кількість звернень до програмних творів навіть серед класиків є колосальною: «Завдяки французьким просвітницьким ідеалам програмну музику саме у ті часи обожнювала публіка і митці <...> Пізніше, не кажучи вже про постійно створювані “Полювання” та “Морські бурі”, і молодий Й. Гайдн також почав свою діяльність зі схожих програмних творів» [1, с. 57].

Зрештою, естетичні погляди слухачів змінювалися не так швидко, як того потребувала оновлена інструментальна музика, а опера і вокально-інструментальна музика ще тривалий час залишалися домінуючими в ієрархії музичних жанрів. «У класичну епоху, – зазначає Л. Кирилліна, – інструментальна музика вперше отримала настільки високий статус, що зрівнялася у правах із вокальною, а у низці випадків і перевершила її. Але усталені погляди на ієрархію жанрів змінювалися значно повільніше, ніж реальна практика, і тому вокальну музику продовжували вважати первісною і сутнісною, інструментальну ж – другосортною і похідною від неї, і відповідно, у чомусь менш значущою. В італійській і французькій культурі таке становище зберігалось аж до ХХ століття. В Австрії і Німеччині ситуація була дещо іншою, але і там ціннісний пріоритет великих вокальних жанрів відчувався майже до часів Бетховена» [51, с. 126].

Панівним жанром, який втілював усі ідеали інструментальної музики епохи Просвітництва, стала симфонія. М. Арановський вважає, що такий акцент виник завдяки тому, що саме цей феномен академічної музичної практики відповідав декільком визначальним умовам: 1) симфонія зверталася до масового слухача (завдяки активному розвитку публічних концертів); 2) являла собою крупну циклічну форму (що здійснювало тривалий акустичний вплив на слухача); 3) легко піддавалася структурній канонізації; 4) ця канонізація охоплювала не лише цикл, але й окремі

частини – їхні темпові зони, жанрові «амплуа» і характер; 5) і, головне – містила в собі канонізовану, гуманістичну концепцію Людини [7, с. 16 – 17].

Спираючись на дослідження П. Беккера, М. Арановський зазначає: «симфонія епізувала індивідуальне світовідчуття, надаючи йому характер всезагальності й універсальності <...> через специфіку музичного мистецтва, [симфонія] видобувала з емпірики реальності абстраговану систему відношень і подавала її як узагальнену концепцію людського буття» [7, с. 15]. Розглянувши концепцію класичної симфонії, М. Арановський доходить висновку, що «симфонія цікавить велику аудиторію саме як філософський твір, який трактує вічні проблеми людського буття» [7, с. 26].

Схожою є думка Л. Казанцевої, яка, аналізуючи параметри жанрів, відзначає наступне місце симфонії: «Жанру підвладний і просторовий параметр музичного образу. Художній простір симфонії всеохоплюючий – він узагальнює думки людського суспільства <...> Симфонія – великомасштабне полотно, яке слугує для висловлення думок про найсутнісніші проблеми людського буття (етичні, релігійні, філософські)» [44, с. 92]. Цю тезу вона доповнює тим, що музичний жанр надає можливість заявити про власну особистість, хоча одні жанри більш схильні до цього, а в інших (концертах, симфоніях, ораторіях) «загальнозначуще, об'єктивне значною мірою закриває собою суб'єкт» [44, с. 93].

М. Друскін, аналізуючи варіативність жанру симфонії, її активні міжжанрові зв'язки та динамічність складу оркестру, доходить висновку: «Єдиним естетичним критерієм оцінки симфонії як вищої узагальненої форми музичного мистецтва – незважаючи на мутації жанру – залишається цілісність індивідуальної концепції “картини світу”, яка відповідає ідеологічним, духовним запитам сучасності» [38, с. 232].

Г. Аберт вказує, що значний розвиток симфонії відбувся у 40-х роках XVIII століття, коли симфонія відділилася від опери: «До “симфоній для академій” одразу були більші духовні вимоги, що було найтісніше пов'язано

з тією великою “революцією розумів” (Revolution der Geister), яка охопила всю освічену Європу і головним глашатаєм якої став Руссо <...> Симфонія, яка відтіснила стару сюїту і яка стала головною формою оркестрової музики, виявилася головною ареною, на якій відбувався великий стилістичний злам» [1, с. 343 – 344].

В Ольги Гумерової виникає порівняння ідей письменників епохи «Бурі та натиску» з результатами напрацювань однієї з найвидатніших ранніх симфонічних шкіл – мангаймської: «перспективними виявилися пошуки композиторів-мангаймців у симфонії – вже тоді найвагомшого жанру інструментальної музики. У їхній творчості вона проходить шлях від чуттєвої оперної *sinfonia* у дусі Н. Йомеллі до самостійного твору з ефектними драматургічними контрастами, масштабною композицією і різнохарактерними образами» [34, с. 56].

П. Беккер відзначає важливу комунікативну роль симфонії: «Істинна причина, яка змусила Бетховена застосувати для вираження своїх думок такий громіздкий організм, як його симфонічний оркестр, може бути висловлена так: він хотів говорити засобом своєї інструментальної музики з масами» [8, с. 18].

На високу роль симфонії в ієрархії жанрів вказує і Л. Кирилліна: «В ієрархії інструментальних жанрів були свої градації. Симфонія, генетично пов'язана з театром, знаходилася на найвищій сходинці» [52, с. 104].

Вагоме місце симфонії у музичній культурі доби Просвітництва обумовлює необхідність докладного огляду історії розвитку симфонічного жанру у європейській музичній культурі. Необхідність такого підходу підкреслюється А. Коробовою: «зміщуючи ракурс вивчення того чи іншого конкретного жанру в царину його історії, найактуальнішим є *історико-типологічний підхід* сучасної теорії, оскільки процеси жанрової ідентифікації визначаються як синтагматичними, так і парадигматичними аспектами функціонування жанру. Історико-типологічний підхід акцентує

увагу на перемінності “конфігурації” ознак жанру у його діахронічному існуванні і у контексті історичних змін жанрових систем загалом, що диктує необхідність включення в теоретичний розгляд жанру його історії» [60, с. 236].

1. 2. ПАНІВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТКУ СИМФОНІЧНОГО ЦИКЛУ СЕРЕДИНИ XVIII СТОЛІТТЯ

Однією з проблем дослідження історії симфонічного жанру є складність та багатогранність самого терміну «симфонія»¹ [129, 135, 177]. Він міг вказувати на явища музично-теоретичних систем, згодом – на інструментальні твори найрізноманітніших варіантів форми та змісту. Проте, навіть будучи використаним у назві твору, на ранньому етапі слово «симфонія» не надавало прив’язки до жанру, форми, виконавського складу або призначення. Ця проблема не раз порушується у дослідженнях, присвячених стилю та жанру добарокової та барокої доби. Лише у середині XVIII століття термін отримав сучасне значення (інструментальний твір з чітко визначеною формою та змістом). До цього виділяють декілька етапів побутування терміну.

Перший умовний період існування терміну відзначається вільним використанням від Античності до кінця Середньовіччя у різних сферах. Наприклад, Говард Браун у своїй статті «Значення терміна симфонія» [135] зазначає, що у Греції та ранньому Середньовіччі термін був близький до сучасного розуміння «консонансу», згодом «симфонія» означала інструменти, які здатні були видобувати кілька звуків одночасно (колісна ліра, волинка, деякі види ударних), у XVII столітті М. Преторіус у трактаті «*Syntagma musicum*» називав «симфонією» всі струнно-клавішні

¹ Як відомо, саме слово «симфонія» походить від грецького «συμφωνία» – співзвуччя.

інструменти (спінет, верджісел, клавесин, клавикорд). Крім таких віддалених для нас значень слова, у Середньовіччі під «симфонією» розуміли світську інструментальну музику, а іноді і музику загалом.

Починаючи з епохи Ренесансу, термін використовувався для визначення жанру у збірках мадригалів та інструментальних композицій [129, с. 40]. Наприклад, у багатьох роботах у цьому контексті часто згадується твір Джованні Габріелі «*Sacrae symphoniae*» (Священні симфонії), створені у 1597 та 1615 роках.

За спостереженням Марини Лобанової, «До кінця XVI – початку XVII століття більшість жанрів втрачає типологічну стійкість. Відбувається активний взаємовплив старих і нових родів музики. У музичній культурі бароко виникає багато жанрових гібридів, які замінюють цілісні, нормовані і розмежовані роди музики <...> У епоху бароко втрачається уява про жанр як певне самостійне, відділене від інших родів композиції явище <...> Замкнений жанр замінюється гібридом» [70, с. 153].

Наступний етап розпочинається з XVII століття з появою *dramma per musica*. Тепер термін «симфонія» міг означати багатоголосний інструментальний вступний розділ чи інтермедію у вокальних творах. Валентина Конен відзначає, що вже у перших *dramma per musica* використовувалися суто оркестрові епізоди, які називалися «*sinfonia*», наприклад, у «*Orfeo*» К. Монтеверді. Згодом інструментальний вступ на початку опери став збільшуватися за своїми масштабами. Саме вступний розділ, за яким у процесі історичного розвитку закріпився французький термін «увертюра», був важливим, проте далеко не єдиним джерелом формування сучасної симфонії.

Протягом усього XVII століття симфонія у сучасному розумінні формується під різноманітними назвами не як самостійний твір, а як вступний номер у операх, ораторіях та багаточастинних сюїтах, або виступає інструментальною інтродукцією до арій, ритурунелів, ансамблів. У

такому контексті жанри «симфонія» та «увертюра» є синонімами. Симфонія як вступний, залежний номер залишається таким майже до 1730-х років, коли вона від'єднується і поступово до середини XVIII століття починає сприйматися як окремий твір¹.

Розглядаючи типові програми концертів XVIII століття, можна побачити, що, незважаючи навіть на самостійність жанру, її формальна роль як вступного номеру залишається, оскільки симфонія нерідко розпочинала або закінчувала концерти: «вокальна музика (переважно арії) і сольні інструментальні п'єси склали основну частину. Але симфонії, у яких був задіяний оркестр у повному складі, займали у програмах все міцніше та вагомніше місце, хоча до початку XIX століття виконувалися переважно на початку і наприкінці вечора. Така практика відповідала загальному становищу симфонії як прикладного жанру. Тільки після виступів Йозефа Гайдна у Лондоні (1791 і 1794 роки) симфонія стала, нарешті, займати центральне місце у програмі» [37, с. 53–54].

Жанром, який вплинув на формування багаточастинної симфонії, вважають італійський вступний розділ *sinfonia*². В. Конен вказує: «ані сонатна форма, ані симфонічний цикл не збігаються з основними принципами оркестрової сюїти чи *concerto grosso*» [56, с. 325], а безпосередній зв'язок вбачає саме з італійською оперною *sinfonia*. Замість венеціанської інструментальної прелюдії з повільним вступом і танцювальною, швидкою частиною (нерідко тридольною) з'являється характерне темпове співвідношення розділів «швидко-повільно-швидко». Одним із найвідоміших випадків використання такої *sinfonia* є опери Алессандро Скарлатті «*Dal male il bene*» («Від зла – добро», 1687 рік), «*Gli*

¹ Традиція називати вступну частину опери *sinfonia* (яка виконує роль увертюри) зберігається навіть до середини XIX століття, зокрема, у творчості Дж. Верді.

² Часто можна зустріти назву цього розділу як «італійська увертюра», хоча це є сучасною традицією його найменування.

equivoci in amore, o vero La Rosaura» («Примхи любові, або Розаура», 1690) та «La caduta de' Decemviri» («Падіння Децимвірів», 1697).

Є. Браудо вказує: «В одній із ранніх опер Скарлатті “Rosaura”, яка розпочата у Римі і закінчена у Неаполі, ми зустрічаємо його важливе нововведення – “симфонію”, вступний розділ, побудований на зіставленні двох фугованих швидких частин і середньої повільної. Цей тип увертюри зустрічається вже у його попередника Алессандро Страделла. Але тільки Скарлатті надав їй значення цілком самостійної концертної п’єси. Побудована на контрасті неаполітанська увертюра отримала велике значення для формування симфонічного алегро» [23, с. 101–102].

У музичній практиці є і більш ранні випадки використання аналогічного темпового співвідношення в увертюрах (наприклад, у 1685 році в Г. А. Петрі до опери «Oreste in Argo»), тому питання про роль А. Скарлатті як винахідника моделі «італійської увертюри» є дискусійним¹. Беззаперечним є те, що саме він популяризує цю модель у своїй оперній творчості.

Зв’язок опери та симфонії не обмежувався лише генезою форми симфонії від вступного інструментального розділу. В. Конен, досліджуючи взаємозв’язок театру (зокрема, опери) із жанром симфонії, її інтонаційним та формоутворюючим комплексом, пропонує концепцію впливу музичного театру як «творчої лабораторії» нового стилю і організаційного центру музичного професіоналізму [56, с. 54]. Сучасними дослідниками доведено, що саме під впливом опери розвивалися жанри оркестрової сюїти, concerto grosso, скрипкового концерту, увертюри. Вона буда джерелом, з якого черпали ідеї фундатори нового жанру симфонії.

¹ Попередня редакція «Dal male il bene» під назвою «Tutto il mal non per nuocere» була створена в 1681 році, але не мала увертюри італійського типу.

У кожному з названих жанрів риси сонатності перепліталися з оперним началом, яке у яскраво індивідуальній формі втілювало особливості театрального мислення [56, с. 92].

У монографії В. Конен окрема увага приділяється взаємозв'язкам театру та формоутворюючим принципам симфонії. В. Конен вводить теорію переходу форми з *aria da capo* до інструментальної музики після реформи К. Глюка і Ф. Кальцабіджі, які звільнили оперну музику від «деспотизму замкнених, відсторонених форм арій»: «поступово місце арії *da capo* зайняли двочастинні арії, розгорнуті арії-сцени, аріозні акомпановані речитативи, драматичні “діалоги” (тобто, ансамблі) і т. п. Натомість узагальнена виразність арії *da capo*, яка відкинула свої програмні аксесуари (слово і сценічний фон), перейшла з музичної драми до царини інструментальної музики, ставши однією з найважливіших ознак сонатного *алLEGRO*» [56, с. 325]. Дослідниця відзначає, що, безсумнівно, симфонія має набагато складнішу структуру, більші масштаби, ускладнену форму, пов'язану з біцентричним конфліктом, та мотивний розвиток. Водночас, спільними рисами виступає тричастинність сонатного *allegro* та *aria da capo*, тональна нестійкість і мелодична фрагментарність у розробці та середньому розділі *aria da capo*, характерна зупинка на домінантсептакордовій гармонії перед репризою (наприклад, у Й. Гайдна).

Другий рівень виникає під час порівняння структури *aria da capo* та сонатно-симфонічного циклу загалом, у якому лише менше пізнього походження, порушує структуру «швидко-повільно-швидко» і введення якого свого часу викликало протести композиторів південнонімецької школи.

Особливу роль у впливі опери на процеси розвитку інструментальної музики зарубіжні музикознавці відводять Ж.-Б. Люллі. У більшості досліджень акцентується введення ним жанрів та конструктивних елементів світської музики (перш за все танцювальної) до музично-театральних

партитур, які, асимілюючись у балетах та оперних увертюрах, згодом переходили до симфонічних творів. Вагомим було також введення до партитур опер великих балетних сцен, завдяки чому «інструментальна музика в опері починає виконувати роль, невідому досі оперному театрові <...> Значення оркестру в операх Люллі особливо велике, оскільки саме від балетно-інструментального начала походить головний принцип впорядкованості форми, яку він розробив для своєї музики загалом» [56, с. 302].

Симфонія зазнала значного впливу не тільки увертюри до вокальних творів, а й старовинної сонати та концерту. Серед жанрів музикознавці називають барокову *sonata da chiesa* (чотиричастинна композиція з темповими контрастами) та *sonata da camera* (сюїтного типу з подвійною формою деяких частин). Є. Браудо вказує: «Принцип сонатного алегро, який був напрацьований італійцями у сонатах-тріо і сольних сонатах, переноситься на оркестрову музику» [23, с. 129].

Жанр концерту також сильно вплинув на формування симфонії. Інструментальний концерт розвивається наприкінці XVII століття. На ранньому етапі Майкл Тальбот відзначає існування двох моделей – римської та північно-італійської. Перша відрізнялась складом (дві скрипки, віолончель та *continuo*), на відміну від струнного квартету, іноді з додаванням солюючої скрипки у другій. Ранні зразки інструментального концерту належать А. Кореллі (1653–1713), зокрема *Concerti Grossi* op. 6 (1714), проте наявні і більш ранні зразки концерту, які нерідко мають іншу назву. Наприклад, Є. Браудо відзначає, що перші концерти для скрипки з оркестровим супроводом опублікував Джузеппе Тореллі в 1690 році, майже одночасно з ним Томазо Альбіноні і Джузеппе Яккіні (концерт для віолончелі, 1701). Також Є. Браудо вказує, що на початку XVIII століття виокремлювали три типи концерту: «*concerto grosso*», сольний концерт і

«концертна симфонія, відділена від опери, як самостійне художнє ціле, симфонія без солюючих інструментів» [23, с. 114].

Венеціанець Томазо Альбіноні (1671–1750/51) презентує у 1700 році «*Sinfonie e concerti a cinque*» оп. 2. У них відзначається використання тричастинної форми та певних ознак оперної *sinfonia* (увертюри). У «*Concerti a cinque*» оп. 5 (1707) відзначається фугована у крайніх та нерідко акордова фактура у середніх частинах. Водночас, партія солюючої скрипки стає все більш самостійною.

«Революційний» (за визначенням П. Ріома, М. Тальбота, Ч. Вайта та ін.) переворот у розвитку жанру концерту здійснює Антоніо Вівальді (1678 – 1741), який у збірці «*L'estro armonico*» оп. 3 1711 року вперше починає використовувати як усталене правило для швидких крайніх частин ритурнельну форму (зокрема, активно приживається ідея чергування рефрену, який виконує весь оркестр та соло інструмента з легким супроводом) [51, с. 194]. Окремим феноменом є його концерти оп. 8 («Чотири пори року»), створений у 1720-х роках. Вони репрезентують в інструментальній практиці інноваційну програмність зображального типу, яка довгий час була притаманною лише оперному жанру.

Л. Кирилліна, характеризуючи скрипковий концерт класичної епохи, відзначає: «Дуже емоційно сприймалися і концерти, які стояли у ієрархії жанрів між симфоніями і сонатами, оскільки поєднували у собі і оркестрово-колективне, і сольо-особистісне начало» [52, с. 108]. Узагальнюючи ставлення до жанру, науковиця зазначає, що «концерт був найтеатральнішим, найдраматичнішим і найвидовищнішим з усіх інструментальних жанрів класичної епохи» [52, с. 108]¹.

¹ Втім, далі вона відзначає, що у ієрархії жанрів концерт знаходився нижче симфонії, бо у них допускалися атрибути «легких» жанрів – зовнішня розважальність і бравурність, а самі концерти нерідко писалися зорієнтацією на аматорів.

Ще одним жанром, який вплинув на становлення симфонії як незалежного твору, був *concerto ripieno*. Його особливістю було колективне концертування, це був «концерт для всіх інструментів одночасно». Такі твори писалися для струнного квартету (іноді з додаванням другої віоли) та «вкладалися» у типову тричастинну композицію «швидко-повільно-швидко». Перші симфонічні опуси створювалися саме для такого інструментального складу, інколи із залученням окремих духових інструментів, які були доступні в конкретному оркестрі (найчастіше валторни та гобої).

Останній крок до формування симфонії як самостійного жанру залишається відкритим питанням. Імовірно, окремі, найвдаліші увертюри ставали надзвичайно популярними і з'явилася практика окремого їх виконання, проте в доступній літературі відомостей про виконавців чи місця виконання симфоній обмаль.

Симфонія як самостійний жанр, а не увертюра, відділена від опери, виникає в Італії. Пройшовши там початковий етап формування, жанр «розповсюджується» по всій Європі, а у кожній національній школі спостерігаються особливості трактування жанру. Головними симфонічними школами на її ранньому етапі є італійська, австро-німецька (з окремими центрами у Відні, Мангаймі, Берліні) та французька. Водночас, процес подальшого розвитку симфонії був дуже динамічним. Національні школи не консервували свої досягнення, а активно впливали одна на одну. Вдалі ідеї починали широко використовуватися в усіх школах, а інколи приходили до композиторів практично одночасно. Крім того, ім'я менш відомого або забутого першовідкривача, яке було знайдене відносно недавно, нерідко не збігається з ім'ям того, хто популяризував жанр чи вважався винахідником того чи іншого прийому або моделі симфонічного циклу.

Центром, де симфонія вперше перетворюється на самостійний жанр та проявляє свої неповторні типологічні риси, є Ломбардія зі столицею

Міланом. Серед композиторів, які створюють перші симфонії, називають Джованні Батіста Саммартіні, Джузеппе Тартіні, Антоніо Бріоскі, Фердінандо Галімберті, Джованні Батіста Лампуньяні та інші.

Одними з перших опусів, у яких започатковується симфонія як самостійний інструментальний твір, вважають шість *symphonie da camera* op.2 ломбардця Андреа Зані (1729). Жанрове визначення ще не сформувалося остаточно і навіть до 1740-х років твори, які можна ідентифікувати як ранні симфонії, нерідко називалися увертюрами, сонатами або концертами.

Композитор, який чи не найактивніше розвивав жанр симфонії за часів її раннього періоду розвитку, був **Дж. Саммартіні** (1700-1775). Перший твір симфонічного зразка у його творчості з'являється у 1732 році. Увертюру до опери «Мемет» за бажанням автора виконували і окремо у концертному вигляді. До 1740-го року, який виступає межею між раннім і середнім періодом творчості композитора, він створив 18–20 симфоній.

Батія Черджін поділяє творчість Дж. Саммартіні на три періоди:

- ранній (1724–1739), у якому поєднуються барокові та класичні риси;
- середній (1740–1758), ранньокласичний, найхарактерніший для творчості Дж. Саммартіні;
- пізній (1759–1774), класичний стиль.

Ранній період його симфонічної творчості відзначається характерними ознаками жанру, зокрема, тричастинною структурою з темпами швидко-повільно-швидко. Лише одна симфонія без дати, яку раніше вважали написаною до 1734 року, мала чотиричастинний цикл, проте у ній ще не використовувалася класична структура (менуєт у ній стоїть наприкінці циклу). Перша частина зазвичай написана у сонатній формі, друга та третя – у простій двочастинній. Відзначається велика роль тональних, тематичних контрастів, великі розробки та репризи, які найчастіше розпочиналися з теми в основній тональності. Нерідко у сонатній формі з'являється кілька

тем (що є ваговою умовою для утворення біцентричного сонатного конфлікту), проте в окремих випадках вона бувала і монотемною.

Герман Аберт окремо відзначає наспівність тем симфоній, які за інтонаційним складом нагадують *aria da capo* (характерні для неї кадансові звороти та поступовий рух до більш гомофонної фактури шляхом очищення від поліфонізованого складу). Щодо форми, він вказує на те, що у ній немає значної тематичної роботи у розробці, яка нерідко виступає перехідним епізодом, а також на появу інколи скороченої головної партії у репризі. У більш пізній період у симфоніях Дж. Саммартіні з'являються фінали у формі рондо. Інструментовку симфоній музикознавець вважає чи не найпрогресивнішою для усієї Італії того часу, відзначаючи самостійність альтів та колористичну роль труб, які підкреслювали окремі фрагменти симфоній [1, с. 345].

До більш пізнього покоління італійських композиторів належить Луїджі Боккеріні (1743-1805), який зазнавав суттєвого впливу мангаймської школи та Йозефа Гайдна зокрема [1, с. 347]. Згодом на території Італії жанр розвивали і композитори-іноземці, зокрема, Йоганн Крістіан Бах (у Італії з 1754 до 1762 року), чех Вацлав Пїхль (у Мілані з 1777 до 1796 року) та інші.

Незважаючи на значні досягнення у розвитку симфонії, на той час вона не стала домінуючим жанром у Італії. Увага більшості передових композиторів та музичної спільноти країни була зосереджена на опері: «Музична естетика у Італії у XVIII столітті розвивалася навколо проблем оперної естетики» [126, с. 219]. На противагу оперній країні на рупор передових ідей розвитку симфонічного мистецтва перетворилася Німеччина. Центрами інструменталізму нової доби стали Дрезден, Берлін, Відень та Мангайм.

Чи не найпередовішою школою, яка суттєво вплинула на формування класичної симфонії виступає мангаймська, яка сформувалася на ґрунті капели курфюрста Карла Теодора на чолі з Яном Стаміцем. Саме тут

знаходився передовий європейський оркестр віртуозів, який і дав можливість реалізувати всі задуми щодо розвитку симфонічного жанру загалом. Дослідниця феномену мангаймської школи О. Дворницька відзначає: «Якщо в 1750-ті мангаймський оркестр був співрозмірним з іншими придворними оркестрами, то в 1770-ті і наступні роки правління Карла Теодора рівень його був практично недосяжним» [37, с. 58]. Великий розмір оркестру та наявність повної групи дерев'яних духових з чи не кращими музикантами епохи, значно вплинули на здобуття цими інструментами все самостійніших партій у симфонічній творчості.

О. Дворницька вказує, що зразком для мангаймців була італійська оперна симфонія 1720 – 1755-х років [37, с. 67]. За баченням В. Дарди: «В дусі світогляду епохи засновник школи Ян Стаміц «переплавив» у своїй творчості попередній досвід італійських, німецьких, австрійських композиторів, оригінальні риси слов'янських (чеських) музикантів. Народні побутові і вторинні (наприклад, оперні) жанрові джерела вільно вплелися у драматургію його симфоній і концертів» [36, с. 128]. Розглянувши творчість мангаймців, вона стверджує: «У творчості композиторів Мангаймської школи прийоми стилістики, які виражені семантичними знаками і створюють специфіку авторського музичного мислення, переростають у **характеристику стилю**» [36, с. 130].

Г. Аберт вказує, що Я. Стаміц здійснив революцію у переході від замкненого «старого» мистецтва, у якому переважав принцип зображення у темі одного афекту¹, до «нового» мистецтва, яке перебувало у постійному русі, показувало і розвиток настрою, і активні почуття з різкими змінами напружень і розрядками, яскраві контрасти, які могли зіштовхуватися навіть у одній темі [1, с. 347–348]. На спадкоємця цієї «революції» (за Г. Абертом)

¹ До якого відносить Й. С. Баха, Г. Генделя, А. Кореллі, частково Й. Гайдна.

перетворюється мангаймська школа загалом та частково В. Моцарт, який, щоправда, згодом віддалився від мангаймців і пішов у власному напрямку.

Важливим здобутком цієї школи є стабілізація чотиричастинного циклу. Менует у ньому закріплюється як третя частина, розташована між повільною другою та фіналом. Як вже було зазначено, цей принцип використовувався Г. Монном ще у 1740-му році, але він не перетворився на типологічний у віденців, і лише мангаймці, розвиваючи ідеї Я. Стаміца, популяризували використання менуету у середині циклу. За думкою В. Конен: «З позиції замкненої тричастинності, менует справді порушує внутрішню логіку симфонічного циклу. Вклинюючись між “ліричним центром” та фіналом, який був своєрідною репрізою відносно сонатного *allegro*, він послаблює ефект цілеспрямованості руху до розв’язання конфлікту, до закриваючої стійкості. Цей “прибулець” з балетно-оркестрової сюїти не відповідає драматичному началу у його чистому логічному переломленні, натомість він привносить із собою яскраво виражений елемент театральності-постановочної виразності» [56, с. 363].

Проте застосування чотиричастинного циклу не набуло усталеності, незважаючи на його часте використання, оскільки вже наступне покоління мангаймських композиторів у 1760-х роках повернуло у практику симфонічні цикли тричастинної будови.

Важлива реформа відбулася у сонатному *allegro* симфонії. Чи не на панівне правило побудови першої частини перетворилося її написання у повній сонатній формі з репрізою. Експозиція та розробка чітко розрізнялися між собою. Водночас Я. Стаміц нерідко уникав репріз між гранями форми, що, ймовірно, пояснюється прагненням композитора до більшої динаміки розвитку та швидшого досягнення розділу розробки, яка також сильно динамізувалася.

Головна тема експозиції інколи набувала широкого розмаху, хоча і залишалася у межах однієї тональності. Крім того, нерідко всередині теми

з'являлися контрастні побудови. Між головною та побічною темою нерідко вводилася ще одна, третя тема, яка більше тяжіла до сфери другої теми. Г. Аберт вказує, що нерідко виникав подвійний контраст – між головною та побічною темою та всередині самої побічної. Існує два варіанти – перший, у якому основна побічна тема безпосередньо закінчує експозицію, загострюючи контраст між переходом від побічної до початкової сфери почуттів, та другий, коли виникає ще одна – завершальна тема. Таким чином, сонатне *allegro* нерідко складалося одразу з 3-4 тем, які містили в собі кілька підрозділів. О. Дворницька відзначає: «У мангаймській симфонії, як і у симфоніях ранніх віденців, для головних партій характерні тематичні ядра з підкресленими інструментальними “жестами”, віртуозними фігурами, у той час, як в основі побічних лежать ядра лінійно-мелодичні (пісенні та кантиленні)» [37, с. 80].

Розробки найчастіше тематичні, у них рідко з'являється новий матеріал. Г. Аберт відзначає дві головні риси у розробці: вона розпочинається зі скороченої, а не повної головної теми, у якій змінюються співвідношення контрастів та відбувається відмова від фугованого викладу матеріалу та контрапунктичних прийомів (вільних імітацій), остинатні баси та остинатні ритми. У зв'язку зі значним розвитком головної теми у розробці, нерідко у репризі композитор міг повертатися одразу у побічну тему, а для балансування міг додавати *quasi*-ритурнель вступного матеріалу або поступове зростання гучності на певному мотиві. На скорочення репризи також вказує О. Дворницька: «У репризі ранніх мангаймських симфоній, як правило, композитори відмовляються від повторення матеріалу головної партії, що вирізняє твори мангаймців від італійських увертюр, для яких, навпаки, була характерною тяга до повних реприз» [37, с. 88].

Друга частина симфонії нерідко мала структуру сонатної форми. Репризи значно скорочувалися. Г. Аберт поділяє їх на дві групи – «ідилічні» (*Andante*) та «елегічні» (ще повільніші темпи).

Фінали писалися у сонатній формі, найчастіше – *prestissimo*.

Головною рисою мангаймського стилю є активне використання різноманітних динамічних ефектів. У партитурах з'являються фермати та G.P. (General Pause), зіставлення *forte* та *piano*, *sforzati*, хвилі наростання та раптове *piano* після них. О. Дворницька вказує: «Найважливішою властивістю, яка характеризувала інструментальне письмо мангаймців, був контраст <...> Особливо приваблювали динамічні контрасти *f* і *p*, які нерідко посилювали тематичне зіставлення» [37, с. 78]. Чи не найзгадуванішим є прийом «мангаймського *crescendo*» – поступове збільшення гучності та підключення нових інструментів, після якого наступала повна розрядка. О. Гумерова вказує: «Мангаймці не були, попри стереотипне переконання, винахідниками динамічних ефектів наростання і спаду гучності. Ці виконавські прийоми з'явилися задовго до них, але вони першими зробили їх залежними від ступеню гармонічної напруги і логіки форми, охоплюючи динамічними хвилями цілі розділи» [34, с. 59].

Музична мова черпає багато ідей з італійської вокальної орнаментики, наприклад, характерні інтонації зітхання-затримання, специфічні форшлагги, які виписувалися до нотного тексту повністю [1, с. 351]. Використання таких елементів лише підкреслює тісний зв'язок симфонії з музично-театральними жанрами (зокрема, італійською оперою). О. Дворницька відзначає: «мангаймські манери, по суті, були мелодичними кліше, які використовувались у музиці композиторів різних національностей. Домінуюча роль у створенні манер належить, безсумнівно, італійцям. Проте, запозичуючи елементи з італійських увертюр, мангаймські симфоністи відпрацьовували і доводили їх до досконалості на великій кількості своїх творів. Саме тому манери є найважливішим розпізнавальним знаком

оркестрової музики Мангайма» [37, с. 105]. О. Гумерова вказує, що оновленій образності інструментальної музики відповідали й інші складові стилю. Невід'ємним проявом «оригінального» мислення стає «мелодія, яка говорить» (*Klangrede*), внутрішньоконтрастні теми і пружна ритміка, яка часто уникала квадратності. Далі дослідниця перераховує специфічні мотиви, які стали засобом для концентрованого втілення нових образних граней і отримали назву «мангаймські манери»: «“Raketen” (стрімки злети по звуках акорду чи гами), “Schleifer” (“ковзання”, або стріли, більш відомі за італійською назвою “tirata”), “Bebungen” (“тремтіння” – тремоло на звуках акорду), “Seufzer” (зітхання), “Funken” (акценти на слабких долях такту при остинатному ритмічному русі), “Walze” (оспівування). Усі ці нові лексеми перетворилися на легко впізнавані знаки “штюрмерської” стилістики» [34, с. 59]. Нарешті, В. Дарда говорить про те, що значення фігур стосувалося не лише мелодики: «“мангаймські манери” служили проявом, з одного боку, емоційної виразності, характерної для людської природи, з іншого боку, вони являлись семантичними знаками, які дозволяли вибудовувати чітко регульовані композицію і драматургію сонатного циклу» [35, с. 38].

Відзначається, що роль мангаймців не обмежувалася лише «технічними сторонами» композиції, а й набувала більшого значення: «Створення певного канону побудови інструментального сонатно-симфонічного циклу у творчості мангаймців забезпечувалось послідовним і міцним закріпленням вироблених норм написання і виконання музичних опусів. Комунікативна спрямованість концертної діяльності впливала на формування у жанрі типізованих принципів емоційної взаємодії на слухача» [36, с. 130].

Отож, чи не найважливішими ознаками мангаймського стилю можна назвати формування класичного чотиричастинного циклу, розширення та перевтілення тематизму, збільшення динамічних ефектів та введення

яскравих контрастів як між самими темами, так і всередині них. О. Дворницька доходить висновку, що багато в чому твори мангаймців можна вважати «ранньокласичними симфоніями», але у них явно простежуються риси класичного стилю (у синтаксисі, характері тематизму, трактуванні форми) [37, с. 90]. Фактичне існування мангаймської школи припинилося у 1778 році у зв'язку з переїздом княжого двору до Мюнхена, але, як відзначає О. Гумерова, «вплив її традицій не зменшився. Він радіально розповсюдився по усій Європі: у Франції, Австрії (насамперед, у творчості віденських класиків), Італії і навіть Росії, куди роз'їхалися її майстри. Сміливі нововведення мангаймців, які втілили у собі атмосферу “бурхливої” епохи, ще довго зберігали своє значення, розчинившись у інших музично-історичних явищах» [34, с. 60].

Віденська симфонічна школа підхопила естафету у процесі створення симфоній, хоча на ранньому етапі перебувала під особливо відчутним впливом італійської практики. Іншими джерелами, які вплинули на формування жанру у віденських композиторів, була церковна соната і партита.

Важливою ознакою симфонії у віденських симфоністів стала поява повільного вступу до тричастинної симфонії у 1750-х роках, а після 1760-го – навіть у чотиричастинних. В середину циклу нерідко вставлялися окремі танцювальні частини, що було першим поштовхом до утворення чотиричастинної симфонії з менуетом. Саме Георг Маттіас Монн у симфонії D-dur, створеній у 1740-му році, вперше ввів менует як третю частину. Проте знадобився певний час, перш ніж така практика стала нормативною.

Найяскравішими представниками ранньої віденської симфонічної школи називають Г. Монна, Г. Вагензайля та Й. Штарцера. З ім'ям Георга Крістофа Вагензайля (1715–1777) пов'язують подальшу еволюцію симфонії після італійців. Головними жанровими джерелами, які вплинули на його трактування, називають оперну симфонію, тріо-сонату, дивертисмент,

концерт для соліста з оркестром, *concerto grosso*, сюїту та оперу *buffa*. Він зупиняється на тричастинному циклі, в окремих випадках – чотиричастинному. Значну роль у подальшому формуванні симфонії відіграють: перетворення на усталену типологічну ознаку використання завершальної партії та стабілізація використання повної репризи в *Allegro* (інколи – розпочинаючи з субдомінанти).

Чи не найвідомішою постаттю серед віденських симфоністів є Йозеф Гайдн (1732–1809). В. Конен вказує, що Й. Гайдн «першим зібрав багатообразні елементи, “розкидані” по інших оркестрових жанрах, напрямках, школах у єдину, вражаюче струнку і цілісну систему, у якій жоден елемент не існує незалежно від решти <...> Але за усіма цими різноманітними джерелами проступає одна найважливіша тенденція. Розробляючи свій симфонічний стиль, Гайдн відбирав і акцентував ті елементи музики попередників, що втілювали театральну-драматичне начало» [56, с. 93].

Його рання діяльність є етапом творчих пошуків та поступового формування симфонії класичного зразка. Наприклад, у перших прикладах звернення до жанру зустрічаються три-, чотири- і навіть п'ятичастинні симфонії. Натомість вже з Дев'ятої симфонії він уникає п'ятичастинності, а після 31 симфонії, створеної у 1765 році, принцип використання чотиричастинного циклу стає усталеним.

Уже з перших симфоній (за спостереженням Ю. Кремльова) у творчості Й. Гайдна відчутний вплив мангаймських композиторів у зв'язку з використанням прийому мангаймського *crescendo*, специфічних ритмових синкоп, а у другій симфонії (1760 рік) – у відмові від репризного проведення експозиції. Водночас, у симфоніях можна знайти фуговані фінали (наприклад, у 3-й та 5-й), а у 5-й симфонії з'являється менует. Важливою є і поява трьох програмних симфоній, створених у 1761 році – «Ранок»,

«Південь», «Вечір» (Шоста, Сьома, Восьма симфонії відповідно), що є першим зразком програмності у Й. Гайдна.

Оркестр ранніх симфоній маестро повністю відповідає італійській та мангаймській традиції – струнна група, два гобої, дві валторни. Тривалий час роль супроводжуючого інструменту виконував клавесин, який заповнював гармонічну вертикаль. Лише в окремих випадках, наприклад, у Шостій симфонії, композитор додавав флейту та фагот, але про введення їх до постійного складу оркестру ще не йшлося.

Загалом, важливою рисою інструментальної спадщини віденських композиторів називають введення до інтонаційного словника симфонії танцювальних, фольклорних, вокальних мотивів, нерідко – яскраво вираженого танцювального фіналу. Характерним є часте використання класичних прийомів контрасту динаміки, фактури, структури, зіставлення мажору та мінору.

Французькі композитори розпочинають формувати власні традиції симфонічного жанру лише в 1740-х роках, тому зазнають значного впливу тенденцій, що сформувалися в італійській інструментальній традиції, а пізніше і мангаймській. У 1744 році з'являються друковані ноти симфонічних опусів співзасновника мангаймської симфонічної школи Франтішека Ксавера Ріхтера (1709–1789), а у 1745 році до Парижа приїздить сам Я. Стаміц. Є. Браудо відзначає: «Жвавий музичний обмін між Німеччиною і Францією продовжував існувати і в післябахівську епоху: Париж навчився цінувати твори Стаміца, Шоберта та інших мангаймців раніше, ніж їхні співвітчизники» [23, с. 131].

Для ширшого розуміння специфіки формування французької симфонії не слід забувати і про великий пласт суто національної інструментальної сюїти. Є. Браудо пише: «Незважаючи на раннє застосування скрипки як оркестрового інструменту, Франція до середини XVIII століття дотримувалася форми оркестрової сюїти» [23, с. 117]. У

іншій роботі Є. Браудо вказує: «Наприкінці регентства Луї XIV був запроваджений звичай влаштовувати напередодні дня св. Людовика у саду Тюільрі феєрверк. При цьому оркестр королівської академії музики грав для народу, який зібрався, увертюри і танці з опер Люллі. Цей звичай зберігався протягом ста років. Для різних придворних свят композитори створювали серенади, сюїти <...> З подібними творами, які називалися “п’єси”, “концерти”, “симфонії” виступили і інші автори – Б. Ане, А. Дорнел, Ж. Ребел, Ж. Обер, А. Детуш. Сюїти ці зазвичай були строкатою сумішшю танців, співучих і фугованих частин» [22, с. 86–87]. Ця інформація про виконання увертюр і танців окремо від опери дає змогу частково закрити білу пляму у відповіді на запитання: «де і коли симфонія відділилася від опери та стала самостійним жанром на французькому ґрунті?».

Далі Є. Браудо уточнює взаємозв’язок симфонії та сюїти: «Історія французької симфонії тісно пов’язана з тими сюїтами “приємної, розважальної музики”, які використовувалися ще в XVII столітті. Сюїти ці являли собою барвисту суміш танців, співучих та фугованих частин» [23, с. 131].

На особливості французької музики вказує Т. Ліванова: «У французьких композиторів, авторів інструментальних творів, переважали інші художні інтереси: до сюїти, програмної мініатюри, до камерних масштабів <...> Це не означає якоїсь затримки творчих сил чи обмеженості французького інструменталізму: просто національна школа рухалася своїм шляхом, природнім і органічним для неї» [68, с. 309].

У більш ранніх дослідженнях роль першовідкривача симфонії на теренах Франції приписувалася Ф.-Ж. Госсеку, проте з появою нових даних та постійним відкриттям забутих партитур, виявилось, що процес створення симфонічних партитур розпочався вже у 1740-х роках. Чи не першим прикладом власне паризької симфонії є «VI symphonies dans le goût italien en trio» ор.6 Луї-Габрієля Гійємена, створені у 1740 році. Вже у назві

відзначається італійський стиль симфонії, що додатково підкреслюється тричастинною будовою циклу.

М. Друскін зауважує, що для французької традиції характерне тяжіння до тричастинної структури симфонії. Причину цього він вбачає у тому, що «у французькій музиці сильно виражена формоутворююча роль ритмічного начала. Таким чином, у симфонічному циклі елімінувалася потреба у спеціальній танцювальній частині» [38, с. 228]. Є. Браудо також відзначає роль використання тричастинності у французькій симфонії: «У той час, коли у Німеччині розвивається форма чотиричастинної симфонії, у Парижі в концертному побуті з'являється італійська симфонія» [23, с. 131].

Окремо слід звернути увагу на «Symphonies et ouvertures» op. 4 Франсуа Мартена (1727–1757), які були написані у 1751 році. Ю. Вольф вказує, що у них є чітка диференціація між увертюрою (яка, за французьким зразком, має повільний вступ та фуговане *allegro*) та симфонією (побудовану за італійською моделлю). У зв'язку з цим дослідниця піддає сумніву ідею про те, що повільний вступ симфоній походить напряду від французької увертюри. Вона зазначає, що оскільки Ф. Мартен та його сучасники чітко відчували різницю між увертюрою та симфонією, то і перша частина французької увертюри відрізнялася від вступу до італійської симфонії.

Серед інших композиторів, які працювали у Франції у симфонічному жанрі, згадуються Шарль Анрі Бленвіль¹, який створив 6 симфоній вже у 1751 році, Жан-Жак Руссо, який в 1751 році у програмі «Духовних концертів» представив «Симфонію з мисливським рогом», Філіппо Руджі², який одним із перших використовує програмні назви у симфоніях (починаючи вже з 1756 року) та багато інших. Велику роль у формуванні

¹ Charles Henri de Blainville (1711 – 1769).

² Filippo Ruge (1725 – після 1767).

відігравали і композитори-імігранти, зокрема, Анрі-Жозеф Рігель, Карл Стаміц (син Яна Стаміца) та інші.

Нарешті, центральне місце у процесі розвитку французької симфонії належить Франсуа-Жозефу Госсеку. Свої 60 симфоній він створив у період з 1756 року, коли симфонічний жанр тільки формувався, до 1809 року, коли симфонія остаточно закріпилася у європейській практиці як один з передових жанрів інструментальної музики, зокрема, у творчості віденських класиків. Проте до недавнього часу музикознавцям не були доступні всі партитури композитора, що призводило до висновків за підсумками аналізу декількох найвідоміших та найдоступніших симфоній без урахування решти творів, які вагомо доповнюють картину творчості Ф.-Ж. Госсека. Це наштовхує на необхідність проаналізувати симфонічні опуси митця та відзначити у них авторські особливості роботи з цим жанром.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДЛУ 1

Естетичні настанови теоретиків Просвітництва скеровували відокремлення «абсолютної музики» від слова і створення суто музичних жанрів. Практичним результатом цього процесу є формування симфонії як вершинної форми, здатної втілити філософські концепції людського буття інструментальними засобами. Скерованість ідеологів епохи на систематизацію досягнень у будь-яких галузях духовної діяльності призвело до ідентифікації конкретних жанрових структур та їхнього змісту з певними дефініціями. Саме у другій половині XVIII століття симфонія набула відповідності сучасним науковим уявленням про категорію жанру, якщо співвіднести з ними композиційно-структурові та інтонаційно-образні драматургічні шаблі симфонії.

Чітко визначаються типологічні риси жанру симфонії з відповідними визначеннями типологічних рис категорії жанру у концепціях найвидатніших вчених сучасності. Так, Є. Назайкінський зазначав, що

«жанр – це багатоскладова сукупна генетична (навіть генна) структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле» [85, с. 94]. А. Коробова, дослідниця феномену жанру у музичному мистецтві, вказує на його велику роль: «жанр – одна із головних сторін існування музики і найважливіша категорія осмислення цього існування» [60, с. 236], а також визначає термін як: «Музичний жанр – це цілісна родо-видова модель (генотип) музичної діяльності чи музичного твору, яка вирізняється історично рухомою координацією загальних ознак змісту, побудови та прагматики і яка функціонує як суб'єкт історичного існування музики та як об'єкт теоретичної рефлексії» [60, с. 237].

Згідно з визначенням В. Цуккермана, «жанр є видом музичного твору із характерними ознаками змісту, який пов'язаний з певним життєвим призначенням і типом виконання» [121, с. 60–61]. Таким чином, науковець визначає необхідність прив'язки жанру не лише до його назви, але й до його змісту та способу виконання. Звідси, відповідно до концепції, формується жанровий зміст. В. Цуккерман не розрізняє жанр і зміст у своєму визначенні, але у музикознавців наступного покоління є певна диференціація.

Л. Казанцева, говорячи про «жанровий зміст», вказує на його багатоскладність: «Він складається з багатьох різнорідних закономірностей, які об'єднуються у систему. При цьому, кожен з компонентів вносить свій вклад у змістовий потенціал жанру. Цілісна система з багатьма потенційними можливостями, які вона пропонує, стає каноном, інваріантом, моделлю, яка визначає творчість, насамперед, композитора» [44, с. 90].

Важливою у теоретичних наукових розвідках сьогодення є проблема взаємозв'язку жанру та його форми. Її достатньо чітко формулює Т. Лазутіна: «Жанр змінюється разом із музичною картиною світу, але залишається форма, у якій він втілюється. Можна сказати, що еволюція жанру нерідко призводить до його переосмислення» [64, с. 125]. Ця думка

доповнюється спостереженням А. Коробової: «Ще тіснішою була контамінація категорії жанру і музичної форми, оскільки початкові уявлення про тип композиції були пов'язані з жанровою атрибуцією музики. Синкретиз таких уявлень відображений у таких термінах, як “рондо”, “пасакалія”, “сонатна форма” і т. д., що має на увазі певні особливості композиції і, водночас, її жанрову належність» [60, с. 234].

О. Зінькевич, згадуючи про особливості динаміки розвитку жанру симфонії (хоча і у контексті процесів української музики 70-80-х років ХХ століття), вказує: «Жоден інший жанр не веде себе так “самокритично” – посилено “сперечаючись” зі своїм стереотипом, наполегливо тянучись не до самоповтору, а до оновлення. Майже кожна нова талановита симфонія виступає як жанроутворююче явище: на рівні жанру, драматургії, типології» [42, с. 161].

Представлені концепції розвитку симфонії Г. Аберта, М. Арановського, В. Конен, Л. Кирилліної дають можливість з різних боків репрезентувати процес формування жанру.

Так, у Г. Аберта це лише один із багатьох векторів його монографії, присвяченої творчості В. А. Моцарта. Науковець вибудовує історичний шлях динаміки симфонії відповідно до мети чотиритомної праці і відтворює історичний розвиток жанру, розпочинаючи аналізом досягнень італійської школи, продовжуючи мангаймськими інноваціями та відкриттями віденської школи і закінчуючи останніми симфоніями В. Моцарта.

Концепція М. Арановського у вступі до його монографії, що присвячена симфоніям ХХ століття, є масштабним теоретичним узагальненням розвитку жанру і категорії «жанрового змісту», його *канонічної* (за його визначенням) моделі. Вчений характеризує зміст жанрового канону симфонії як (відповідно до антично-класицистичної моделі) канон, чотири сфери якого взаємодіють між собою і утворюють єдину картину: «Людина діяльна» (*Ното агенс*); «Людина мисляча» (*Ното*

sapiens); «Людина, яка грає» (Homo Ludens) та «Людина суспільна» (Homo communis) [7, с. 24].

Жанрова динаміка симфонії найгрунтовніше відображена в історичній концепції В. Конен, викладеній у монографії «Театр і симфонія» [56]. Вже її назва вказує на те, що вчена простежує безпосередні зв'язки опери (яка почала розвиватися з XVII століття) і симфонії, що сформувалася у другій половині XVIII століття. Музикознавиця знаходить ті ознаки, які формують як структурно-композиційний канон, так і внутрішньо-інтонаційне наповнення. Ця концепція, разом із контекстом історичної взаємодії опери та симфонії, частково розвивалася Л. Кирилліною [50, 51, 52] та у роботах П. Луцкера та І. Сусідко [71, 72].

Проте серед усього різноманіття історичних та теоретичних концепцій розвитку симфонії у всіх роботах помітною є тенденція до поверхневого висвітлення симфонічного жанру у французькій музичній практиці, а ім'я фундатора французької симфонічної школи Ф.-Ж. Госсека згадується лише побіжно – як видатного громадського діяча. Щодо його симфонічної спадщини, то зазвичай її оцінюють як не більш ніж наслідування традицій Я. Стаміца. Запереченню цієї хибної концепції присвячені наступні розділи роботи, зорієнтовані на виявлення авторських відмінностей моделі симфонії у творчості Ф.-Ж. Госсека, які були інспіровані ментальними відмінностями французької музичної культури.

РОЗДІЛ 2
НАЦІОНАЛЬНЕ ТА ІНОНАЦІОНАЛЬНЕ
У СИМФОНІЯХ ФРАНСУА-ЖОЗЕФА ГОССЕКА
ПЕРШОГО І ДРУГОГО ПЕРІОДІВ (НА ПРИКЛАДАХ ШЕСТИ
СИМФОНІЙ ОР. 4 ТА СИМФОНІЇ ФА МАЖОР ОР. 8 №2)

Госсек створив власний стиль, який можна розпізнати навіть серед сотень творів сучасників завдяки мелодіям широкого розмаху та м'яким гармонізаціям (особливо зменшеними септакордами)

Юджин Вольф [177]

Перші зразки симфоній Ф.-Ж. Госсек створює після переїзду до Парижа, і вже до 1762 року він написав 24 твори у цьому жанрі. Власне симфонічна творчість композитора розподіляється на кілька етапів, і її жанрові межі розширюються за рахунок інших інструментальних творів. Спроба періодизації симфонічної творчості проводилася у чи не єдиній роботі, присвяченій аналізу музики Ф.-Ж. Госсека – С. Рицарева «Симфонія у Франції до Берліоза» [105, с. 35]. Зауважимо, що у періодизації увага акцентується лише на інструментальних творах, без урахування оперної творчості, а також без пісень і маршів, присвячених Французькій революції. Проте ця періодизація потребує коригувань. Це пов'язано з тим, що С. Рицарев мав лише ноти окремих симфоній¹, тому у своїх висновках міг спиратися лише на них та згадки у літературі, а цього було недостатньо для повного осмислення симфонічної творчості.

Перший період звернення до жанру припадає на 1753–1762 роки. За цей час було створено 18 симфоній ор. 3, ор. 4 та ор. 5². Нижня межа періоду розширюється за рахунок 6 сонат для струнного тріо ор. 1 (Brook №1–6,

¹ Зокрема, у своїй книзі він проводить аналіз Симфонії ор. 3 №6, Симфонії на теми з балету «Mirza» та «Мисливської» симфонії.

² Brook №13–18, 1756 р., Brook №19–24, 1758 р., 25–30, 1761–62 р.

1753 р.) та 6 дуетів для флейти і скрипки ор. 2 (Brook №7–12, 1754 р.). Створення сонат, квартетів нерідко передувало появі симфонії у творчості інших композиторів цієї епохи, наприклад, у Й. Гайдна.

Сергій Рицарев та Юджин Вольф вказують на використання Ф.-Ж. Госсекем італійської моделі у Симфоніях ор. 3. Про це, насамперед, свідчить тричастинність композиції та характерне оркестрування тільки групою струнних (лише в Симфонії №6 ор. 3 Brook №18 з'являється пара гобоїв, що також залишається в межах традиції італійських композиторів). С. Рицарев у симфоніях ор. 3, порівнюючи їх з італійськими зразками, вказує на спрощення фактури та її уніфікацію, чіткий розподіл оркестрової тканини на функцію супроводу та сольовання. Водночас середній розділ симфонії має риси вокальної арії, що виражається у специфіці мелодії, чіткій гомофонній фактурі та наявності оркестрового вступу та закінчення.

До першого періоду можна вважати належними і Шість симфоній ор. 4 та Шість симфоній ор. 5. Серед головних рис цих дванадцяти циклів відзначимо засвоєння досвіду мангаймської школи, яка вплинула на композицію (чотиричастинний цикл із менуетом), конструкцію сонатного *allegro* у першій частині, оркестровку. Це не відповідає періодизації С. Рицарева, який поділяє симфонії на десятиліття (перший період – 1750-і роки, другий – 1760-і), у зв'язку з відсутністю нотного матеріалу. Тому симфонії ор. 5, які цілком продовжують тенденції ор. 4, у нього переносяться у наступний етап.

Отже, головною рисою першого періоду симфонічної творчості Ф.-Ж. Госсека є створення симфоній як італійської, так і мангаймської моделі.

Другий період розпочинається у 1762 році з симфоній ор. 6 і триває до 1766 року (Шість тріо ор. 9). Головною його ознакою є як написання симфоній італійського та мангаймського типу, так і пошуки власної моделі. Відбуваються експерименти з кількістю частин (лише Четверта симфонія

ор. 6 має традиційну чотиричастинну структуру) та їх наповненням (наприклад, використання фугато у симфонії ор. 6 №3 та №6; менуету як фіналу у тричастинній симфонії ор. 6 №2).

Другий період характеризується помітним збагаченням інструментовки. Наприклад, Симфонія ре мажор (Brook №87, 1762) є першою симфонією Ф.-Ж. Госсєка та однією з перших у Франції загалом, у якій використовується кларнет (його випередив лише Ф. Руджі, який використав інструмент у 1757 році). Це стало можливим завдяки оркестру А. ла Пупліньєра, в якому кларнети були вже з 1751 року.

Третій період відраховують з 1769 року і фактично завершують 1784 роком. Він розпочинається «Шістьома симфоніями для великого оркестру», і включає найвідомішу «Мисливську», Симфонію на теми з балету «Mirza» та багато інших симфонічних творів.

Щодо загального **пізнього періоду** (1809–1811), то саме тоді, після значної перерви, була створена «Симфонія для 17 партій» (1809 року), яка стала практично останнім твором Ф.-Ж. Госсєка.

У другому розділі будуть розглянуті Шість симфоній ор. 4, у яких закріплюється мангаймська модель циклу, та Симфонія ор. 8 №2, тричастинність якої вказує на звернення до італійських традицій. Після цього у третьому розділі будуть проаналізовані Симфонія ор. 6 №6, «Мисливська» симфонія та Велика симфонія до мажор – твори, у яких модифікації класичних зразків дозволяють розкрити авторські риси Ф.-Ж. Госсєка як самостійну інтерпретацію симфонічного жанру.

**2. 1. ОСОБИСТІСНІ РИСИ УЗАГАЛЬНЕННЯ ТА АСИМІЛЯЦІЇ ПРАКТИКИ
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ СИМФОНІЧНИХ ТРАДИЦІЙ У ТВОРАХ
ФРАНСУА-ЖОЗЕФА ГОССЕКА РАНЬОГО ПЕРІОДУ (НА ПРИКЛАДІ ШЕСТИ
СИМФОНІЙ ОР. 4)**

Як уже згадувалося, до раннього періоду творчості Ф.-Ж. Госсєка належать опуси симфоній №3, №4, №5. Відмінності композиційних рішень окремих циклів кожного з них надають можливість визначити індивідуальний шлях композитора у створенні власної моделі симфонічного циклу.

Так, усі симфонії ор. 4 (1758 р.) та ор. 5 (1761–62 р.) мають чотиричастинну будову з класичною структурою «швидко-повільно-менуєт-швидко». Таку композицію можна було б розглядати як інноваційну, порівняно з Шістьма симфоніями ор. 3, які були написані за італійським тричастинним зразком «швидко-повільно-швидко». Адже звернення Ф.-Ж. Госсєка до чотиричастинного циклу у музикознавстві традиційно пояснюється приїздом Яна Стаміца до Парижа¹ і впливом видатного мангаймця на молодого французького митця. Проте є чинники, які суперечать означеному погляду. По-перше, симфонії ор. 3 були написані лише у 1756 році (тобто, рік по тому, як Ян Стаміц залишив французьку столицю)². Чотиричастинна композиція циклу є найхарактернішою саме для раннього періоду творчості Ф.-Ж. Госсєка, оскільки вже у симфоніях ор. 6 (1762 р.) наявні експерименти з побудовою циклу та його образним

¹ Відомо, що він протягом року (кінець літа 1754 року до осені 1755 року) керував оркестром, у якому працював скрипалем сам Ф.-Ж. Госсєк.

² Можливо, це пояснюється певними неточностями у датуванні років написання симфоній, або ж хибним трактуванням джерел впливу на побудову симфоній Ф.-Ж. Госсєка. Це також може бути пов'язано з тривалою відсутністю фактичного нотного матеріалу, що змушувало дослідників лише посилаючись на роботи французьких музикознавців початку ХХ століття.

наповненням. Ще більш вільні відхилення від типового німецько-австрійського зразка визначаються у пізніших циклах.

Але навіть Шість симфоній ор. 4, які були створені Ф.-Ж. Госсеком у 1758 році, хоча зовні не порушують типізованої класицистичної моделі циклу, при детальному аналізі виявляють самостійність авторської концепції жанру.

Перші частини у симфоніях ор. 4 характеризуються швидким темпом та характером *Allegro* у всіх випадках, за винятком П'ятої, у якій визначення *Pastorella allegretto* виступає показником не тільки темпу і характеру, а й жанрового підтексту. Натомість вибір метру є явною вказівкою на експеримент і пошук індивідуального рішення, адже три симфонії з парними номерами мають типовий чотиридольний розмір $4/4$ (Друга, Четверта, Шоста), та непарні (Перша, Третя, П'ята) написані у нетиповому розмірі $3/4$. При тому, що мажорний лад мають п'ять симфоній, завершальна Шоста симфонія – мінорна.

При оркеструванні базовою залишається група струнних та *basso* (у рукописі окремо виписана партія фагота, яка повністю дублює віолончелі)¹. Крім них, використовуються дві валторни, у яких відсутні самостійні теми, і, у більшості випадків, у них підкреслюється акордова вертикаль. Лише у Першій симфонії до означеного складу додані гобої.

У всіх симфоніях ор. 4 у перших частинах використовується форма сонатного *allegro*, яка більшістю ознак збігається саме з його класичним трактуванням. Насамперед, це використання трьох розділів сонатної форми – експозиції, розробки та репризи. М. Арановський акцентує велику роль першої частини та сонатної форми, оскільки вона, до того ж, виступає

¹ Надалі у тексті терміном «*basso*» будемо відзначати саме цю нижню партію. Ймовірно, вона виконуватися усіма доступними інструментами низького регістру: віолончелями, контрабасами, фаготами, а також була основою для *basso continuo*, який виконувався клавесинистом-керівником оркестру.

структурою майбутнього змісту цілого циклу [7, с. 20]. У ній переважають дискретні структури над цілісними, що пояснюється необхідністю мотивного розвитку, активний гармонічний рух, контрастні зіставлення матеріалів [7, с. 21].

Слід зауважити, що у подальшому тексті використовується не традиційна термінологія «головна і побічна партія», а «головна і побічна тема» та «сполучний розділ» між ними (якщо він є), що пов'язано з їх невеликими розмірами, які можуть займати не більше одного періоду. Саме такої термінології дотримується С. Рицарев у монографії «Симфонія у Франції до Берліоза» [105] та Ю. Євдокимова у статті «Становлення сонатної форми у передкласичну епоху» [39], що більш точно відповідає тенденціям, які були закладені до сонатної форми Ф.-Ж. Госсєка.

Експозиція в усіх випадках будується на контрастному зіставленні двох інтонаційно-образних сфер, які є відмінними:

– тематично: повторення головної теми у побічно-завершальному розділі не характерне, композитор у ньому використовує одну або кілька нових тем;

– фактурно: рухома головна тема, мелодія якої переважно спирається на звуки тонічних акордів, контрастує з побічною темою, яка в усіх симфоніях має вокальну природу, що підкреслюється проведенням теми лише у партії перших скрипок або дерев'яних духових з чітко диференційованим гомофонним супроводом решти інструментів; також перше проведення побічної теми зазвичай відбувається без валторн і *basso*;

– тонально: головна тема – в основній тональності, побічно-завершальний розділ – у тональності її домінанти у мажорі або у паралельній тональності у мінорній Шостій симфонії;

– структурно: співвідношення відповідає спостереженням Н. Горюхіної, яка відзначає характерну (особливо для ранньої сонатної форми) тенденцію короткого, дієвого, концентрованого викладу головної

партії та більш широкого, просторового, оповідального – побічної. Вона називає це *структурним контрастом партій* [30, с. 12]);

– динамічно: в експозиції гучність головної теми протиставлена тихому викладенню побічної.

Чітко диференційованого вступу, який був би відмінним темпово чи тонально, у симфоніях ор. 4 немає. Такі вступи – ознака подальших симфонічних творів Ф.-Ж. Госсєка (зокрема, шостого, восьмого, дванадцятого опусів). Винятком є короткий двотактовий вступ у Другій симфонії ор. 4, який повністю будується на п'ятьох тонічних акордах *tutti* та не повторюється у репризі¹. Проте, у зв'язку з невеликим розміром та відсутністю відмінного тематизму, цей фрагмент швидше виступає першою фразою головної теми. Подібний фрагмент міститься і у Четвертій симфонії ор. 4, проте він також не відділений за допомогою темпу або відмінного тематизму.

Перш ніж розглянути особливості побудови головної теми, зауважимо: часто провести чітку межу між нею та сполучним розділом неможливо, що пояснюється перехідним періодом розвитку сонатної форми у творчості композитора від передкласичної до класичної жанрової моделі. Як зазначає Ю. Євдокимова, «тематичний, структурно-функціональний аналіз передкласичної сонати повинен проводитись з урахуванням особливої перемінності, багатозначності трактування розділів, якими насичений простий музичний матеріал» [39, с. 126]. У деяких випадках головна тема експонується більш диференційовано, з використанням чіткого завершального кадансу наприкінці, після якого звучить відокремлений сполучний розділ. Проте нерідко вона не відділена від подальшого модулюючого матеріалу.

¹ Ці акорди викликають асоціації зі вступними акордами з Третьої симфонії Л. ван Бетховена.

Головну тему можна умовно розділити на два фрагменти. Перший з них характеризується значною опорою на тонічну гармонію, таким чином експонуючи основну тональність. У перших шістьох тактах Першої симфонії ор. 4 та на початку двох речень першого періоду Шостої симфонії ор. 4 всі голоси рухаються октавним унісоном, у Другій та Четвертій симфоніях на тонічному органному пункті відбувається поступовий підйом партії скрипок вгору по звуках тонічного тризвуку, а у П'ятій проводиться самостійна тема, яка на опорних звуках спирається на тоніку. Лише Третя симфонія у четвертому опусі дає більш ускладнену гармонію у першому фрагменті головної теми. У ній одразу з'являється домінантова та субдомінантова функції та менш стійка тоніка у вигляді секстакорду, проте опора на тонічну гармонію залишається.

Другий фрагмент головної теми, який виступає безпосереднім продовженням першого без явних цезур, характеризується більш активним гармонічним рухом та частішою появою домінантової функції, завдяки якій моделюється поштовх до сполучного розділу, або розвиток експозиції у напрямку до побічної теми. Зауважимо, що роль другого фрагменту у формі біфункціональна: він продовжує головну тему (основне речення або період), і, водночас, приймає на себе роль сполучного розділу, іноді виступаючи його повною заміною (наприклад, у Другій симфонії ор. 4 роль сполучного розділу виконує розширений другий фрагмент головної теми).

Нерідко другий фрагмент значно більший за перший (що є ознакою структурного мислення автора). У Першій симфонії ор. 4 шість тактів першого фрагменту продовжуються 24-ма тактами другого, у якому перші дев'ять тактів будуються на тонічному органному пункті з використанням тоніки та субдомінанти, після чого активізується домінанта – спершу у вигляді секстакорду, а потім – все частіше з'являючись у вигляді тризвуку на сильну долю (повторюючись п'ять разів). У Другій симфонії ор. 4 п'ять тактів на тонічній гармонії першого фрагменту зіставляються з

дванадцятьма тактами, у яких поступово все більшу роль відіграє домінантова функція. У П'ятій симфонії, хоча фрагменти й рівні між собою (по вісім тактів), тенденція все ж зберігається – перший фрагмент спирається на тонічну гармонію з вкрапленнями інших гармоній на слабкі долі, а другий – експонує домінантову функцію.

Метод розподілу фрагментів між собою (крім гармонічного) у більшості симфоній досить індивідуальний. Можна виділити декілька видів контрасту між ними. Наприклад, за допомогою зміни фактури: унісонна тема першого фрагменту головної теми Першої симфонії ор. 4 зіставляється з акордовими вертикалями другого, а поступовий рух угору у Другій симфонії ор. 4 у другому фрагменті – з октавними стрибками у верхньому голосі. Інший спосіб полягає у контрасті ритмічного малюнку. Так, у Шостій симфонії ор. 4 більш помірний рух першого фрагменту, у якому на сильні долі припадають четвертні ноти, у другому зіставляється з пунктиром. Використовує композитор і динамічні контрасти, наприклад, у П'ятій симфонії ор. 4 перший фрагмент звучить повністю на *p*, а другий – розпочинається з *f*.

Є кілька варіантів продовження розвитку матеріалу після головної теми. Перший з них – поєднання сполучного розділу з головною темою. Як вже було раніше зазначено, сполучний розділ зазвичай буває тісно пов'язаний із продовженням головної теми, тому провести межу між ними буває досить складно за умови відсутності активної кадансової зони, яка би відділяла головну тему від подальшого матеріалу. Тип сполучного розділу, поєднаного з головною темою, використовується у симфоніях №1, №2 та №5 ор. 4.

Другий варіант розвитку матеріалу – чіткий розподіл головної теми (яка, однак, також має розгорнуту структуру) та сполучного розділу, відокремленого кадансовою зоною. Він може будуватися як на елементах головної теми, так і на новому матеріалі. Існують випадки (зокрема, такти

37 – 47 у Третій симфонії ор. 4), коли сполучний розділ можна віднести як до зони головної теми (завдяки побудові на її мотивах), так і до зони побічно-завершального розділу (завдяки новій, домінантовій тональності та відсутності кадансу між сполучною ланкою та власне побічною темою). Відокремлений тип використовується у Третій та Четвертій симфонії ор. 4.

У Шостій симфонії ор. 4 вжито окремий підвид сполучного розділу. У ній зв'язка виступає самотійним розділом, повністю відокремленим з обох сторін та характерним появою секвенцій, які спираються на інтонації «зїтхання». Секвенційний тип розвитку нехарактерний для експозицій Ф.-Ж. Госсєка, і частіше використовується у розробці та репризи.

Побічна тема та завершальний розділ міцно поєднані між собою, що дає змогу говорити про єдиний побічно-завершальний розділ. Початок побічної теми переважно досить чітко відділений від сполучного розділу кадансовим зворотом. Натомість подальший музичний матеріал можна частково віднести до динамічного продовження побічної теми новими мотивно-тематичними утвореннями (що викликає асоціації з багатотемністю італійських симфоній), частково ж вважати його завершальним розділом, який поділяється декількома кадансовими зонами, після яких може бути декілька доповнень. Тому доцільніше говорити про побічну тему та завершальний розділ як про єдине ціле, у якому різні фрагменти можуть більшою чи меншою мірою схилитися до побічної сфери або до завершальної функції.

Побічно-завершальний розділ може розпочинатися як і після чіткої кадансової зони сполучного розділу, так і продовжуватися безпосередньо після нього без значної цезури. У першому випадку сполучний розділ більш просто ідентифікувати і його тематичний зв'язок тісніший саме з головною темою (Симфонії ор. 4 №1, №2, №5, №6). У другому випадку, через відсутність кадансу, який ділив би два розділи, сполучний більше схиляється до зони впливу побічної теми.

Типовим варіантом початку побічного розділу є поява нового матеріалу, який у спирається на тематизм вокальної природи, пов'язаний з галантним топосом. Нова тема переважно досить коротка (період з двох речень повторної будови) і не отримує подальшого тематичного розвитку ні у кінці експозиції, ні у розробці. Такі теми використовуються в усіх симфоніях ор. 4, крім Четвертої¹.

Зазвичай тема проводиться або у партії гобоїв (у Першій симфонії, до якої вони залучені), або у перших скрипок; решті інструментів доручений гомофонний супровід (нерідко без *basso*). Експонування у темі переважає над розвитком (гармонічним чи мотивним). Наприклад, у Першій симфонії ор. 4 вся тема складається з невеликої фрази, яка повторюється чотири рази без змін у гобоїв. Відзначимо і тиху динаміку у більшості випадків.

Теми у симфоніях ор. 4 №2 та №5 надзвичайно подібні між собою. Це обумовлюється близькою фактурою, тональністю (обидві симфонії – *мі мажор*, відповідно, побічні теми проводяться у *сі мажорі*), так і одним принципом побудови фрази: рух по звуках гама вниз на квінту із закріпленням на нижньому тоні, після чого цей мотив повторюється, але на тон нижче (приклади 2.1 і 2.2).

¹ У ній, на відміну решти, тематизм ближчий до героїчної топіки та арії *di parlante*.

Приклад 2.1

Ф.-Ж. Госсек. Симфонії ор. 4 № 2. Побічна тема



Приклад 2.2

Ф.-Ж. Госсек. Симфонії ор. 4 №5. Побічна тема



Такі побічні теми є характерними для ранньосонатної форми. За Ю. Євдокимовою, такий вид називається «контрастна побічна партія», у якій з'являється чіткіша гомофонність, вільніша гармонія та нерідко – секвенції [39, с. 120].

Інколи сполучний розділ, відокремлений від головної теми кадансовою зоною, вже вступає у тональності побічної теми, але гармонічними засобами приходять до тривалого доміантового органного пункту у тональності доміаннти, на якому і звучить вся побічна тема¹, таким чином, значно накопичується гармонічна напруженість, яка розв'язується з появою тоніки нової тональності. Після цього звучить фрагмент, який виступає або продовженням побічної теми, або початком завершального розділу. Такий принцип використовується у Симфоніях №3 та №4.

Проте побічні теми дуже короткі, і одразу після них вступає більш активний матеріал, який можна віднести як до продовження побічного розділу, так і до завершального. Ю. Євдокимова також відзначає стосовно ранньосонатної форми: «Значною мірою контрастна побічна тема не мала

¹ Наприклад, у Симфонії №3 основна тональність — *фа мажор*, а побічна тема проводиться на доміантовому органному пункті тональності *до мажор*.

логічної завершеності: її початкові ланки могли будуватися періодично, але контраст, який в них містився, швидко вичерпувався і подальші побудови поверталися до загального типу руху, структурно вільного» [39, с. 120].

У подальшому матеріалі відбувається активне закріплення нової тональності на гучній динаміці, порівняно з *p*, яке переважало у побічній темі. Також з'являються домінантово-тонічні гармонічні співвідношення, активні пасажі, в окремому випадку – секвенції (Четверта симфонія ор. 4). Повністю самостійні теми у розділі більше не виникають. У Четвертій та П'ятій симфоніях ор. 4 наприкінці розділу перед зоною завершального кадансування проводиться коротка тема, побудована на новому матеріалі, яка виступає підсумковим етапом завершального розділу. Останній фрагмент експозиції будується на тонічному органному пункті (в Симфоніях №1, №4, №6) або на багаторазовому повторі кадансового звороту «T–S–D–T».

Повторення експозиції для Ф.-Ж. Госсєка не типово і вжито лише у Шостій симфонії ор. 4.

Розробка наявна у всіх перших частинах симфоній ор. 4. Вони можуть бути як досить лаконічними (13 тактів у Першій симфонії ор. 4, 12 тактів у Другій ор. 4), так і наближатися до розмірів експозиції (у решті симфоній). Наприклад, розробка Третьої симфонії ор. 4 складається з 80 тактів, порівняно з 82 тактами експозиції.

Методи розробки дуже різні, але чи не найпоширеніший характерний прийом – це ряд секвенцій на мотивах тем експозиції (зокрема, сполучного розділу) або введення нового матеріалу – як мелодичної природи, так і висхідні та низхідні пасажі без чітко виділеного тематизму (так звані «загальні форми руху»). Як вказує Ю. Євдокимова, введення нової теми у розробку є однією з характерних рис ранньої сонати [39, с. 131].

Один з випадків введення нової самостійної теми використовується у розробці Другої симфонії ор. 4. Вона проводиться двічі у тональності

сі мажор (основна тональність твору – *мі мажор*), утворюючи, таким чином, період повторної будови. У ній застосовується фактура побічної теми – мелодія проводиться першими скрипками, а другі скрипки, альти та валторни виконують роль гомофонного супроводу. Тому розробка здається продовженням побічно-завершального розділу, оскільки нагадує характерне для Ф.-Ж. Госсекса багаточастинне закінчення експозиції, відділене декількома кадансами.

У Третій симфонії ор. 4 на початку розробки використовується побічна тема у *ре мінорі* (основна тональність – *фа мажор*). У інших симфоніях четвертого опусу тематизм побічного розділу у розробках все ж нехарактерний.

Розробки симфоній №5 та №6 починаються з проведення головної теми у тональності побічно-завершального розділу. У такий спосіб утворюється форма рондо-сонати: «Поява основної теми на початку другої частини та у репризі зближує ранньосонатну форму з типом рондоподібної організації, де рефрен тонально рухомий» [39, с. 137].

Крім введення нової теми (або після неї), композитор активно використовує секвенційний рух на мотивах тем з експозиції. У симфоніях №3, №5 та №6 використовується навіть декілька секвенцій на різних ланках, при цьому нерідко одна з секвенцій може бути висхідною, а друга – низхідною. Вони можуть бути побудовані на коротких мотивах (наприклад, розробки у Третій, П'ятій, Шостій симфоніях) або на розгорнутих темах – як нових, так і з матеріалу експозиції (у розробці всіх симфоній, крім П'ятої).

Чи не найхарактерніша особливість, яка так чи інакше проходить в усіх розробках Ф.-Ж. Госсекса і яку можна назвати особливістю авторської мови – це проведення певного фрагмента спершу у тональності другого ступеня (оскільки п'ять симфоній мажорні, то у них він мінорний). Після цього матеріал повторюється на тон нижче, тобто у основній тональності, передуючи введенню репризного розділу. Такий прийом використовується

навіть у невеликій розробці Першої симфонії, і не з'являється лише в Шостій, (де велика кількість секвенцій дала можливість зробити більш непомітне повернення). Цей прийом, з одного боку, дає змогу повернутися в оригінальну тональність, простежуючи тональний рух Т (головна тема) – D (побічно-завершальний розділ) – S (початок розробки) – DD=II (перша ланка секвенції) – Т (друга ланка секвенції, за якою йде реприза), а з іншого боку – виконує ефект тонального контрасту, у якому після мінорного проведення теми мажор дає психологічний ефект прояснення та повернення до стабільності головної тональності.

Реприза у симфоніях ор. 4 завжди розпочинається з точного проведення головної теми без скорочень. Повне проведення у репризі всіх тематичних сфер експозиції вказує на класичне трактування сонатного *allegro*. Побічно-завершальний розділ проводиться в основній тональності. У Першій симфонії ор. 4 реприза повторює експозицію без будь-яких змін (крім тональних). У Другій, П'ятій та Шостій симфоніях ор. 4 зміни мінімальні, які не зміщують драматургію частини, закладену в експозиції. У Другій симфонії ор. 4 композитор забирає один з фрагментів, який стоїть після побічної теми, і додає невелику кінцівку на тонічному органному пункті. У П'ятій симфонії ор. 4 у побічно-завершальному розділі два невеликі фрагменти міняються місцями, що не вносить змін у образний зміст частини. У Шостій симфонії ор. 4 у репризі зникає тривалий сполучний розділ, який у експозиції містив ряд секвенцій та поступово закріплював нову тональність. Ймовірно, необхідність у його проведенні зникає як через відсутність тонального контрасту, так і через розгорнуту розробку, насичену секвенціями. Подальший матеріал також проводиться без вагомих змін.

Важливими з позиції авторської мови та трактування сонатно-симфонічного циклу є розробка і реприза Третьої симфонії ор. 4. Розробка складається з декількох розділів. У першому відбувається модуляція з

до мажору у *ре мінор* (т. 80 – 92), після чого у новій тональності проводиться побічна тема (т. 93 – 117). Наступний розділ розробки складається з двох фрагментів. Перший будується на новому матеріалі, який проводиться в тональності *соль мінор*, а потім повторюється на тон нижче в основній тональності частини – *фа мажорі* (т. 118 – 132). Як вже було зазначено, такий зсув є характерною рисою розробок Ф.-Ж. Госсєка. Другий фрагмент будується на короткій висхідній секвенції, яка є предиктом до репризи (т. 133–150).

Реприза Третьої симфонії ор. 4 відходить від традиційного канону сонатного *allegro*. Розпочинається вона з проведення головної теми, але замість сполучної теми в ній вводиться новий розділ, який будується на секвенціях та є близьким до першого розділу розробки. Потім відбувається тривале динамічне зростання та рух партії скрипок вгору, що закінчується зворотом, близьким до завершальної партії. Слідом композитор вводить ще одну секвенцію, інтонаційну основу якої складає мотив з другого фрагменту другого розділу розробки разом із завершальною партією. Отож, у репризи зникає побічна тема, що замінюється фрагментами з розробки. Подібний принцип видозміни репризи, але у меншому масштабі, використовується і у Четвертій симфонії, де між головною та побічною темами вводиться фрагмент розробки та секвенція.

Такий підхід підкреслює вже на ранньому етапі симфонічної творчості Ф.-Ж. Госсєка прагнення створювати в окремих творах динамічні репризи, у яких видозмінюється співвідношення головної та побічної теми (навіть до повного зникнення другої) та введення у неї секвенцій та матеріалу розробки. У такий спосіб розробка активно впливає на увесь подальший розвиток інтонаційно-образного матеріалу репризи, на протигагу типовій моделі, де зоною зіткнення є один центральний розділ. Ця тенденція буде розвиватися і у подальшій творчості, зокрема, у «Мисливській» симфонії.

Другі частини симфоній написані у повільному темпі (*Adagio* або *Andante*). Відносно тональностей крайніх частин у них використовується або тональність першого ступеня спорідненості (симфонії №1, №2, №6), або однойменні мінорні (симфонії №3, №4, №5).

Таблиця 2.1

Тональності та розмір перших та других частин у Симфоніях ор. 4

Ф.-Ж. Госсекса

	<i>I частина</i> Тональність, Характер(темп) Метр	<i>II частина</i> Тональність, Характер(темп) Метр
Op. 4 №1, D-dur 1958, Brook cat. №19	D-dur, Allegro $\frac{3}{4}$	A-dur, Andantino Allegretto $\frac{2}{4}$
Op. 4 №2, E-dur 1958, Brook cat. №20	E-dur, Allegro $\frac{4}{4}$	A-dur, Andante $\frac{3}{4}$
Op. 4 №3, F-dur 1958, Brook cat. №21	F-dur, Allegro $\frac{3}{4}$	f-moll, Adagio $\frac{3}{4}$
Op. 4 №4, C-dur 1958, Brook cat. №22	C-dur, Allegro $\frac{4}{4}$	c-moll, Adagio $\frac{3}{4}$
Op. 4 №5, E-dur 1958, Brook cat. №23	E-dur, Pastorella allegretto $\frac{3}{4}$	e-moll, Adagio $\frac{3}{4}$
Op. 4 №6, D-moll 1958, Brook cat. №24	D-moll, Allegro $\frac{4}{4}$	B-dur, Andante $\frac{2}{4}$

У зоні експерименту залишаються метричні рішення. У Першій симфонії ор. 4 тридольний метр першої частини переходить до дводольного (який теж пов'язували із ліричною образністю), у Третій та П'ятій симфоніях ор. 4, єдність метричного рішення тяжіє до створення суцільного блоку з першої та другої частин. Парні симфонії мають більш традиційні рішення: у Другій та Четвертій відбувається типова зміна чотиридольного метру на тридольний. У Шостій симфонії $\frac{4}{4}$ змінюють $\frac{2}{4}$. Однак організація фраз головної теми йде по три такти, що утворює своєрідний метричний контраст. Відсутність партії валторн у других частинах усіх симфоній продукує тембровий контраст порівняно з рештою частин і формує додатковий ліричний акцент. Привертає увагу також оркестровка повільної

частини Шостої симфонії. У ній використовується піцикато у партіях усіх інструментів, крім перших скрипок. Прийом ще більше підкреслює розподіл на солюючу партію вокального характеру та акомпанемент (майже у характері італійських серенад).

Згідно з М. Арановським, для других частин класичної симфонії є характерними повільний темп, а також перевага цілісності над дробністю, експозиційності над розвитком, тривалим розгортанням матеріалу над змінами. Типовою також є використання старовинної двочастинної і старовинної сонатної форми. Завдяки цим ознакам семантична функція другої частини виступає антиподом першої частини, протиставляючи дії – споглядання [7, с. 22].

Другі частини переважно витримані у одному домінуючому образі. У Першій, Другій та Шостій симфоніях ор. 4 їх інтонаційно-образну основу складають елементи галантного топосу, що підкреслюється відповідним тематизмом, гомофонною фактурою з «прозорим» акомпанементом та темою, яка проводиться у верхньому голосі з характерною орнаментикою [51, с. 15 – 18]. Другі частини Третьої, Четвертої і П'ятої симфоній ор. 4 ближчі до патетичного топосу страждання і скорботи з відповідним інтонаційно-образним словником, який підсилюється мінорними тональностями. Ця образність дещо відтінюється нетривалими модуляціями у мажорні тональності у середніх розділах, проте все одно залишається домінуючою. У повільних частинах симфоній Ф.-Ж. Госсек дотримується панівної тенденції: відштовхується від зразків вокальних арій. Це підкреслюється як фактурою, так і характерною мелодикою та формою, яка за своєю генезою походить від традиції побудови арій, зокрема, *da capo*.

У повільних частинах композитор уникає сонатної форми, і від неї залишаються лише певні ознаки у поєднанні із закономірностями побудови арій XVIII століття. При аналізі даних частин можливі два підходи.

Перший з них будується на традиційному для радянського музикознавства погляді, згідно з яким друга частина симфоній спирається на спрощену структуру сонатної форми. Якщо розглядати другі частини у симфоніях ор. 4 з урахуванням такого підходу, то зміни відбуваються на таких рівнях:

- зменшення контрастності головного і побічного розділу між собою, а то й взагалі зникнення розділів з різним тематизмом, замість чого залишається лише тональний рух від тоніки до домінанти;

- зменшення розробковості, яка займає або невеликий середній розділ у простій тричастинній формі або початок другого розділу у репризній двочастинній формі;

- скорочення повтору першого чи другого речення у другому розділі.

Це пояснюється як образністю частини, так і тенденцією, яка вже відзначалась в *allegro* Третьої та Четвертої симфонії ор. 4 – композитор прагне не тільки повторити репризу (змінивши лише тональну сферу), а й надати подальший розвиток тематизму через накопичення драматизму в розробці, що утворює доповнення у подальшому матеріалі. При такому підході з ідеї сонатної форми залишається лише тональний рух від тоніки до домінанти і назад та форма А В | С А В або А В | С В, у якій, для надання більшого динамізму, розробка переходить безпосередньо у завершальний розділ репризи (у цьому випадку через невеликий обсяг – у друге речення або період).

А втім, важливою тенденцією, яка тривалий час ігнорувалася радянськими музикознавцями (хоча й була добре відома європейським дослідникам), є вплив форми вокальних жанрів на інструментальну музику, зокрема, на другі частини. Лариса Кирилліна вказує на існування в останній третині XVIII століття однієї з модифікацій форми арії *da capo* або *dal segno*, яка була близькою до класичної сонатної форми [51, с. 157]. Популярною у вокальній музиці була форма арії, яка у класичній музиці перетворилася на

бінарну форму з типом конструкції Т-D, х-Т у мажорі та t-P, t-t у мінорі. Л. Кирилліна пише: «перший розділ у барокових аріях цього типу часто будувався як період типу розгортання, а другий був його варіантом (але не точно транспонованою репризою <...>). Риси старовинної сонатної форми або не виявляються взагалі (немає чіткої межі між “головною” і “побічною” темами), або, навпаки, наявні досить чітко <...> Найімовірніше, така форма “відбрунькувалася” від арії *da capo*» [51, с. 158]. Ознаки модифікованої форми *da capo* або бінарної форми спостерігається і у других частинах симфоній ор. 4 Ф.-Ж. Госсєка.

Хоча загальні ознаки форми і драматургії частин симфоній ор. 4 будуть залишатися тими ж, на структурному рівні виділяється два види форми. У першій панівними є риси репризної двочастинної форми (Симфонії №2, №3 та №5), а у другій – репризної тричастинної (Симфонії №1, №4 та №6).

Якщо розглядати перший розділ у дво- або тричастинній формі, то його функціональна та структурна роль незмінна. Будь-які вступи не характерні, розділ розпочинається одразу з викладу основного тематичного матеріалу¹. Перший розділ складається з двох періодів. Перший з них може бути як періодом єдиної будови (друга частина Третьої та П'ятої симфоній ор. 4), так і складатися з двох диференційованих речень. Тоді у першому реченні переважає тонічний органний пункт та невелике кадансове закріплення наприкінці (така схема притаманна другим частинам Першої і Другої симфоній ор. 4), або закріплення основної тональності за допомогою гармонічних послідовностей з використанням тоніко-домінантових співвідношень чи тоніка – ввідний септакорд у мінорних частинах.

¹ Зрештою, вступи відсутні і у перших частинах симфоній ор. 4, вони почнуть з'являтися у подальшій творчості.

У Симфоніях №1 та №2 у другому реченні більш активно розвивається субдомінантова гармонія (у вигляді субдомінанти на тонічному органному пункті). Перше речення у Другій симфонії повторюється двічі без змін, таким чином, можлива інтерпретація цієї головної теми як періоду з трьома реченнями. Схожий принцип використовується і у другій частині Шостої симфонії, але у ній повторюється двічі друге речення. Окремим випадком є Четверта симфонія, у якій перше речення проводиться у *до мінорі*, а друге – той же матеріал, але вже у паралельній мажорній тональності.

Наступний період у першому розділі завжди починається з доміантової тональності у мажорних і в паралельній тональності у мінорних частинах. Через таке зіставлення виникає подібність із сонатною формою, але у другому періоді часто немає відмінного, контрастного тематизму, який спостерігався у сонатних *allegro* симфоній ор. 4. Зрештою, згідно концепції Н. Горюхіної, це також є однією з ознак ранньокласичної сонати: «Тематичний контраст партій експозиції виник не одразу. На перших етапах сонатні форми мали тематичну єдність матеріалу у головній і побічній партії, і тональності виступали єдиною формою контрастного зіставлення, яку можна було явно виявити» [30, с. 10 – 11]. Тому умовно два періоди можна співвіднести як сфери головного і побічного розділу, проте тематичний контраст відсутній, і розподіл між ними виключно тональний.

Через зовсім невеликі розміри двох періодів, сполучні розділи (які могли бути чи не набагато більшими за головну тему у перших частинах) переважно зникають. Такий підхід дає змогу зіставити дві сфери між собою (а у випадках з мінорними частинами, контраст додатково підкреслюється ладом). Єдиний випадок невеликого чотиритактового переходу між двома періодами наявний у Другій симфонії ор. 4.

Другий період найчастіше складається з двох речень, після яких вміщене невелике доповнення, яке було характерне для закінчення експозицій у сонатному *allegro*.

У повільних частинах Першої та Другої симфоній ор. 4 другий період розпочинається з домінантового акорду у партії скрипок та короткої мелодичної поспівки. Чергування акорду та поспівки відбувається декілька разів. Ці теми в обох випадках звучать на домінантовому органному пункті до тональності побічної теми. Такий принцип вже застосовувався у побічних темах перших частин і буде використовуватися у подальшій творчості композитора. Після такої теми у цих симфоніях проводиться друге речення, яке розпочинається з тоніки та закріплює її, розв'язуючи накопичене напруження від домінантового органного пункту.

У другій частині Четвертої симфонії ор. 4 другий період чи не найменший у всьому опусі. Він будується на діалозі двох груп інструментів, у яких звучать інтонації «зітхання», але завдяки мажору вони поки не отримують значного емоційно-драматичного забарвлення. Цей чотиритактовий фрагмент повторюється двічі з невеликим гармонічним зсувом. Перший раз він спирається на тонічний секстакорд нової тональності, а другий – на тонічний тризвук.

У другій частині П'ятої симфонії ор. 4 другий період складається з двох речень, які теж поділяються на два фрагменти. Перше речення починається із закріплення тоніки нової тональності, а друге – з домінанти, при цьому обидва речення закінчуються однаково.

Другий період Шостої симфонії ор. 4 складається з двох речень, друге з яких повторюється двічі. У цій симфонії тематичного контрасту між головною і побічною сферою немає, тому основна відмінність між ними лише тональна.

Крім двох періодів, у других частинах Симфоній №1, №2, №3 і №4 використовується невелике доповнення. Це або фраза, повторена двічі, або

короткий мотив у партіях скрипок на тонічному органному пункті, кожна нота якого відділяється від наступної паузами.

Отож, незважаючи на значну мініатюризацію розділів, побудова першого розділу других частин симфоній однакова. Вони складаються з двох періодів, перший з яких приймає функції головної теми, а другий – наближається до побічної, але контраст між ними більше тональний.

Після першого розділу, який в умовах синтезування тричастинної форми з рисами сонатності, може отримувати риси експозиційності, композитор проводить цілий розділ у складній тричастинній формі, або його фрагмент у репризній двочастинній. Цей розділ близький до сонатної розробки як за місцем розташування, так і за принципами побудови та розвитку тематизму, характерного для Ф.-Ж. Госсєка у сонатних *allegro*. У всіх симфоніях ор. 4, крім Четвертої, композитор розпочинає середній розділ із проведення початкового періоду або його фрагменту (умовно – головного) у домінантовій тональності. У другій частині Четвертої симфонії композитор не використовує тему з першого розділу, а користується лише її окремими низхідними мотивами.

Основний же принцип розвитку близький з сонатними *allegro* перших частин симфонії (з тією різницею, що сам розділ-розробка дуже скорочується у розмірах)¹: це низка секвенцій, які часто приходять у мінорну тональність на тон вище від основної для накопичення драматизму.

У других частинах Першої, Четвертої та Шостої симфоній ор. 4, побудованих у тричастинній формі, після невеликої розробки відбувається повний повтор першого розділу. При цьому, другий період проводиться у основній тональності, що також наближає форму частини до сонатної. У

¹ Наприклад, у П'ятій симфонії ор. 4 він займає лише чотири такти, що дає можливість більше говорити про нього як про невеликий перехід від першого розділу до другого.

Четвертій симфонії ор. 4 композитор скорочує друге речення першого періоду, оскільки зникає необхідність модуляції у паралельну тональність. Реприза (або третій розділ) другої частини Шостої симфонії розпочинається не одразу з головної тональності, а з невеликої секвенції, перша ланка якої проводиться у *до мінорі*, і лише – потім у *сі-бемоль мажорі*. Подібний принцип зсуву з мінорної тональності другого ступеня використовувався і у розробці сонатного *allegro*, але там він міг займати більший обсяг та проводитися перед предиктом, а не безпосередньо у репризі. Також у третьому розділі між першим та другим періодами додаються короткі висхідні «галантні» секундові пунктири, які вперше з'явилися у середньому розділі, що дає змогу говорити про тенденції введення матеріалу розробки у репризу. Це спостерігалось і у перших частинах Третьої та Четвертої симфоній ор. 4.

У симфоніях, у яких друга частина написана у складній двочастинній формі, перший період другого розділу займає коротка розробка, після якої повторюється перший розділ з деякими скороченнями. Наприклад, у Симфонії №2 у першому періоді другого розділу з'являються риси розробки, а у другому періоді повертається матеріал першого розділу¹, але в основній тональності. У *Adagio* Третьої симфонії ор. 4 другий період другого розділу будується на новому секвенційному матеріалі, і лише наприкінці з'являється завершення, у якому і відбувається остаточне закріплення тональності. Певного скорочення, у порівнянні з першим, набуває і другий розділ П'ятої симфонії. У ньому композитор поєднує половину першого періоду у єдине ціле з першою половиною другого, але вже у новій тональності.

¹ А саме другий період.

Менуети є чи не найуніфікованішою частиною, яка повністю відповідає традиціям класичної чотиричастинної симфонії. Це і відсутність вказівки темпу (використовується *Minuetto* або *Tempo di Minuetto*), і розмір $\frac{3}{4}$, і повернення основної тональності, і типова складна тричастинна форма з тріо. Тональність тріо у більшості випадків субдомінантна, порівняно з крайніми розділами, крім тріо у Симфоніях №4 та №6, де використовується однойменна тональність (у №4 – *до мінор*, у №6 – *ре мажор*).

Основний розділ менуету будується за однією моделлю – А :||: ВА, у якій кожен з елементів займає вісім тактів (крім Симфонії ор. 4 №2, де структура – А :||: В). Тріо будується за подібним зразком і написане або у репризній двочастинній формі (у Симфонії ор. 4 №1) або у простій тричастинній (у решті випадків). Перший період займає вісім тактів, за яким після репризи йде новий матеріал розміром чотири або вісім тактів, а потім – або повернення матеріалу першого періоду, або, в окремому випадку, – нового чи видозміненого тематизму (тріо Симфоній ор. 4 №3 та №4).

Таблиця 2.2

Порівняння форми менуетів у Симфоніях ор. 4 Ф.-Ж. Госсєка

№ симфонії	Основний розділ	Тріо
№1	А : : В А 8т 8т 8т	С : : D C 8т 4т 4т
№2	А : : В 8т 8т	С : : D C ₁ 8т 8т 8т
№3	А : : В А 8т 8т 8т	С : : D E 8т 8т 8т
№4	А : : В А 8т 8т 8т	С : : D E C ₁ 8т 8т 4т 4т
№5	А : : В А 8т 8т 8т	С : : D C 8т 8т 8т
№6	А : : В А 8т 8т 8т	С : : D C 8т 4т 8т

Згідно з концепцією М. Арановського, семантична роль менуету полягає у показі образу Людини з нового ракурсу – з танцювальними та

ігровими рисами [7, с. 24]. Менуети у Симфоніях №1 – 4 належать до типу галантних менуетів (з рисами придворно-аристократичного), що визначається наявністю більшості інтонаційних комплексів та ознак, згаданих Л. Кирилліною як характерних для підвиду: «Галантний менует – також переважно придворний, але має жіночий обрис, який чарує: співуча мелодія, нерідко продубльована в терцію або секту чи прикрашена мелізмами; затакт, часто пом'якшений “розспівом”; секундові інтонації “зітхань”; капризно-грайливий обернений пунктирний ритм (“ломбардський”); м'які “присідання” в кадансах; фігурації звуками тризвуку в акомпанементі» [51, с. 103]. Порівняно із зазначеними ознаками, у менуетах відсутні затакти, натомість характерною рисою є використання активного висхідного руху по тризвуку вгору, що наближає їх до придворного типу (Менуети у Симфоніях №2, №4 та №6). Також у супроводі композитор використовує не фігурації, а просту басову лінію без значного мелодичного розмаїття.

Менует у Симфонії ор. 4 №5, хоча і має всі ознаки галантного, водночас близький до пасторального типу. Це створює зв'язок з першою частиною, у якій вказівка у характері була *Pastorella Allegretto*. На жанрові риси вказує більш активна опора на басову основу (наприклад, другий період майже повністю побудований на домінантовому органному пункті, також виділяється тривалий тонічний органний пункт у тріо) та характер мелодичної лінії і тематизму.

Менует у Симфонії ор. 4 №6 завдяки тональності *re мінор* близький до драматичного типу, що підкреслюється характерними інтонаціями «зітхання», а також низхідним хроматичним ходом у другому періоді у партії скрипок, який, до того ж, повторюється двічі.

За словами С. Рицарева, у Ф.-Ж. Госсєка «менует простий, навіть грубуватий; у ньому відчувається дещо добротне, міцно сколочене. Ця частина симфонії відверто танцювальна – на відміну від мангаймського

галантного менуету, який дає його узагальнений тип. Мангаймський менует навряд чи призначений для танцю, його можна лише слухати, у той час як госсеківський менует найменш цікавий для слухання» [105, с. 40]. Ймовірно, подібне визначення стосується не так тематизму (який належить до галантного та аристократичного топосу і не має ознак «сільського», простонародного менуету, близького до лендлера), як характерної, дещо шаблонної мелодичної лінії та стандартної квадратної форми. Втім, хоча на перший погляд менует виступає своєрідним вставним номером без особливої драматургічної ролі, у низці симфоній завдяки появі у ньому мінорних тональностей виникає вагомий контраст перед мажорним фіналом. Наприклад, завдяки використанню *до мінору* у тріо менуету Четвертої симфонії ор. 4, утворюється співвідношення частин, вказане у таблиці 2.3.

Таблиця 2.3

Тональна драматургія Симфонії ор. 4 №4 Ф.-Ж. Госсекса

Частина	Сонатне <i>allegro</i>			II частина	Менует			Фінал
	Експозиція	Розробка	Реприза		Менует	Тріо	Менует	
Кіл-ть тактів	68	42	57	62	24	24	24	168
Тональність	C-dur	d-moll	C-dur	c-moll	C-dur	c-moll	C-dur	C-dur

Як бачимо, відстежується постійне чергування мажорних та мінорних тональностей (а відповідно і характерного для них тематизму) не лише протягом першої частини, а й усього циклу. Впродовж усіх частин симфонії роль мінорних тональностей зменшується. У фіналі також проявляються риси мінору (зокрема, друга фраза головної теми, побудована на інтонації «зітхання» від третього низького до другого ступеня ладу, а також у розробці), проте його роль у драматургії значно зменшується і виступає своєрідним «відголоском», який затінюється активним рухом та світлим *до мажором*. Подібний принцип спостерігається і у Симфонії ор. 4 №6

(таблиця 2.4), у якій у фіналі наприкінці першого розділу та всередині другого відбувається короткочасна поява мінору.

Таблиця 2.4

Тональна драматургія Симфонії ор. 4 №6 Ф.-Ж. Госсєка

Частина	Сонатне <i>allegro</i>				II частина	Менует			Фінал
	ГТ+Зв	ПЗР	Розробка	Реприза		Менует	Тріо	Менует	
Кіл-ть тактів	42	32	57	45	88	24	20	24	82
Тональність	d-moll	F-dur	F, g, d	d-moll	B-dur	d-moll	D-dur	d-moll	D-dur

Отож, хоча цей принцип не проявляється так яскраво у всіх симфоніях, менует нерідко відіграє вагомий роль у драматургії симфонії, як завдяки привнесенню тонального контрасту (водночас повертаючись в основну тональність симфонії), так і завдяки введенню тематизму галантного топосу, який міг бути недостатньо розкритим у побічно-завершальному розділі або у другій частині.

Фінали мають вказівку на швидкий темп (*Presto*, *Poco Presto*, *Prestissimo*), водночас одиниця метру порівняно з першою частиною зменшується удвічі: якщо, наприклад, у Першій та Третій симфонії метр $\frac{3}{4}$, у фіналі він стає $\frac{3}{8}$. Подібна видозміна відбувається і в інших симфоніях: у Першій – із $\frac{4}{4}$ на *alla breve*, у Четвертій – із $\frac{4}{4}$ на $\frac{3}{8}$, у П'ятій – із $\frac{3}{4}$ на $\frac{6}{8}$, у Шостій – із $\frac{4}{4}$ на $\frac{2}{4}$. Це надає як прискорення темпу, так і збільшення кількості метро-ритмічних акцентів.

М. Друскін у статті «Парадокс симфонії» вказує, що опорними у симфонії є крайні частини, при цьому, вони можуть або співвідноситися, або протиставлятися [38, с. 226]. Згадуючи фінал, він вказує на три варіанти його існування:

– перевага моторного начала, трактування в ігровому, карнавальньо-театралізованому плані;

– конфлікт, який заданий у першій частині, відсторонюється, розосереджується або перетворюється у пасторально-ідилічну сферу;

– дієвий фінал у варіанті урочистого апофеозу або продовження драматичного розвитку, який підсумовує ідеї всього циклу [38, с. 227].

Більшість фіналів у Шістьох симфоніях ор. 4 написані у сонатній формі, і лише Другій та Шостій симфоніях – у складній тричастинній. Як і у перших частинах, у центрі організації лежить зіставлення головної та побічної сфери. На відміну від широко розповсюдженої традиції фіналу як рондо, рондо-сонати або варіацій, Ф.-Ж. Госсек використовує саме традиційну сонатну форму.

Головна тема, як і у першій частині, поділяється на два фрагменти. У більшості випадків композитор використовує або період повторної будови з двох речень, що додатково допомагає закріпити увагу на темі завдяки швидкому темпу виконання (фінал Симфонії №1), або період єдиної будови, у якому одна і та ж коротка фраза чи пасаж повторюється декілька разів, спираючись на різну гармонію (фінал Симфонії №3 та №5). У Четвертій симфонії ор. 4 головний період складається із двох контрастних речень неповторної будови, які при цьому також неоднорідні, оскільки містять у собі два фрагменти, відмінні за фактурою, регістром та гармонією. Це утворює певну калейдоскопічність зміни образів та настроїв, яка буде продовжуватися і у побічно-завершальному розділі.

Якщо для деяких сонатних *allegro* типів досить тривалі переходи, інтегровані з головною темою, а іноді й чітко диференційовані сполучні розділи, то у фіналах вони зникають, одразу зіштовхуючи головну тему з побічною, у якій переважає експонування у вигляді періоду з двох речень репризної будови. Подальшого інтонаційного розвитку тема не отримує, а після неї найчастіше розпочинається тривалий динамічний підйом вгору, завдяки якому у експозиції досягається кульмінація. У фіналі Першої та П'ятої симфоній ор. 4 після цього з'являється ще один завершальний епізод-

доповнення, у якому використовується коротка фраза без інтонаційного розвитку.

Для фіналів, написаних у сонатній формі, типовою є значна диспропорція експозиційного та репризного розділу, порівняно з розробкою. Наприклад, експозиція фіналу Першої симфонії ор. 4 займає 102 такти, а розробка – всього 22; експозиція фіналу П'ятої симфонії ор. 4 – 106 тактів, розробка – 42. Подібні невеликі розробки також характерні і для сонатного *allegro* перших частин Першої та Другої симфонії ор. 4, але у решті симфоній ключову роль у розвитку тематизму несе саме розробка. Завдяки такому скороченню вже на етапі утворення форми відбувається зміщення акценту від розвитку та драматизації тематизму (що досягалося секвенціями у мінорних тональностях з використанням характерних інтонаційних комплексів) до експозиційності та тривалого закріплення тональності короткими тематичними утвореннями з сильною опорою на чергування тоніко-домінантової гармонії.

Незважаючи на зменшення розмірів, ключовим залишається секвенційний розвиток, нерідко – з появою мінорних ланок, що призводить до невеликого «затінення» та ладового контрасту перед завершальним етапом симфонії, позбавленим значних тональних та тематичних зіставлень. У фіналі Третьої симфонії ор. 4 на початку розробки використовується фраза з головної теми, у решті симфоній – секвенції, побудовані на окремих інтонаціях (наприклад, інтонації «зітхання» у розробці фіналу Симфонії №4). У розробках фіналу Першої та П'ятої симфоній ор. 4 композитор використовує секвенцію-поліфонічну імітацію на тихій динаміці, після чого на повній гучності звучить остаточне тональне закріплення і перехід у репризу. Отож, декілька розділів розробки, які наявні у перших частинах Симфоній №3 – 6, для фіналів не характерні.

У репризах найчастіше відбувається низка змін порівняно з експозиційним розділом. Реприза розпочинається з головної теми, але її

продовження може замінюватися на новий матеріал або й взагалі скорочуватися (напр., реприза фіналу Симфоніях №1, №4 та №5). У багатьох випадках зникає також і побічна тема, стираючи, таким чином, залишки контрасту і «неузгодженість» між темами – як тональну, так і тематичну. Лише у фіналі Третьої симфонії використовується повна реприза, а у П'ятій симфонії побічна тема слідує одразу після першого фрагменту головної, таким чином, вони поєднуються у єдине ціле. У репризі фіналу Четвертої симфонії використовується нова секвенція перед останнім кульмінаційним підйомом. Хоча побічна тема і має тенденцію до скорочення у репризі, її місце може займати вже згадуване доповнення, побудоване на одній фразі.

У фіналі Другої та Шостої симфонії використовується складна тричастинна форма. Можна сказати, що вона утворюється завдяки тому, що у першому та третьому розділі немає другої теми, яка би виконувала роль побічної. У решті ж теми будуються за тими ж правилами, що і головні теми у сонатній формі. Лише наприкінці першого розділу фіналу Шостої симфонії використовується коротке мінорне доповнення, яке виступає своєрідним «нагадуванням» основної тональності симфонії – *ре мінор*. Середній розділ спирається на ті ж принципи, що й розробка, тому його можна умовно назвати розробковим. У ньому активно використовується одна-дві секвенції, що спираються на інтонаційний словник першого розділу з відтіненням основної тональності мінором другого ступеня. У середньому розділі фіналу Шостої симфонії використовується однойменна тональність *ре мінор*, таким чином, востаннє з'являючись в симфонії, після чого остаточно витісняється *ре мажором*.

Наприкінці третього розділу у фіналі Другої та Шостої симфонії з'являється новий доповнюючий розділ, який можна назвати кодою. Він нагадує доповнення у фіналі Першої та П'ятої симфоній з тією відмінністю, що у них воно вперше з'являлося наприкінці експозиції і розгорталось у

репризі. Тут доповнення вводиться вперше, таким чином виконуючи роль коди.

Отже, у фіналах симфонії використовується сонатна форма або складна тричастинна форма, близька до сонатної. Роль сполучних розділів між головною та побічною темою зменшується, і диференційована зв'язка, яка могла використовуватися у першій частині симфонії, зникає. Водночас, розширюється завершальний розділ, у якому з'являється розширене доповнення. Розробка сонатної форми або середній розділ тричастинної форми також зменшується у розмірах, хоча й зберігає характерні секвенції з відхиленням у мінорні тональності. У репризі у більшості випадків побічна тема або мінімізується, поєднуючись з головною, або й взагалі зникає. Натомість, розширюється завершальне доповнення, розвиваючись до коди.

Відповідно до темпу та форми видозмінюється і тематизм в усіх фіналах – домінуючим виступає активне життєстверджуюче начало, а ліричний тематизм побічної теми (у частинах, де використовується сонатна форма) займає набагато менше місця, а то й взагалі зникає. Тематизм вокального складу, настільки характерний для побічних тем першої частини та для багатьох других частин симфонії, значно зменшується за обсягом. Серед рухливої головної теми та розгорнутих пасажів побічно-завершального розділу, тема просто не встигає розвинути і внести вагомий контраст. Увагу перебирає на себе розгорнутий завершальний розділ, який будується на поступовому підйомі вгору, а наприкінці вводиться коротка тема-поспівка.

Зміни у характері тематизму відбуваються і у розробці (або ж у середньому розділі тричастинної форми). Завдяки його невеликому розміру, драматичний тематизм у мінорній симфонії там, де він з'являється, не встигає розвинути чи зайняти цілий розділ, і якось вплинути на видозміну репризи, як це було у перших частинах симфонії.

Зміни у репризі підкреслюють основну ідею фіналу, який виступає своєрідним оптимістичним підсумком всієї симфонії, незалежно від основної тональності та попереднього драматизму. Вокальний тематизм, який пронизував чи не більшість розділів симфоній Ф.-Ж. Госсєка, замінюється короткими поспівками та загальними формами руху, які спираються на тоніко-домінантне чергування та висхідні арпеджіо, втрачаючи свою вокальну природу.

Загалом фінали відповідають моделі М. Арановського. Відповідно до неї, четверті частини близькі до жанрово-музичної побутової сфери, але не є чистим танцем, хоча можуть мати риси танцювальності (завдяки ритму, тематизму, типу руху) [7, с. 24]. Співвідношення менуету та фіналу М. Арановський описує так: «Виникає ефект, який використовується згодом у кіно, коли камера від'їжджає від одиничного об'єкту, огляд поступово розширюється, кількість об'єктів збільшується <...> Виступаючи у менуеті символом пасторально-пантеїстичного, чуттєво-ігрового світовідчуття, він [побутовий жанр] отримує у фіналі значення символу колективного життя. Так фінал "дописує" узагальнений образ Людини, розкриває сутнісний аспект його цілісної концепції» [7, с. 25].

2. 2. ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФРАНСУА-ЖОЗЕФОМ ГОССЕКОМ ІТАЛІЙСЬКОЇ МОДЕЛІ СИМФОНІЧНОГО ЦИКЛУ (НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЇ ФА МАЖОР ОР. 8 №2)

Симфонія фа мажор ор. 8 №2¹ (Brook №44) була створена у 1765 році. Вона входить до «Trois grandes symphonies» (Трьох великих симфоній), після написання яких композитор переключається з домінуючого у його творчості симфонічного жанру на комічну оперу. Три симфонії ор. 8 є

¹ При аналізі використовується редакція François-Joseph Gossec. Symphonie En Fa, Op. VIII №2 [146].

своєрідним підсумком першого та другого періоду інструментальної творчості.

Оркестр у Другій симфонії ор. 8 складається зі струнної групи (дві партії скрипок, альти, *basso* – віолончелі та при наявності фаготи і контрабаси), двох гобоїв та двох валторн. Хоча у творчості Ф.-Ж. Госсєка були приклади використання і більш широкого інструментарію (зокрема, підключення кларнетів та флейт), у цей період все ще була поширена практика написання творів під конкретний виконавський склад. Загалом же використання струнної групи з гобоями та валторнами є характерним для італійської симфонічної практики. З іншого боку, оркестровка зближується з мангаймською традицією, що проявляється в особливій увазі до виписування окремих партій для дерев'яної та мідної групи. Роль мангаймської оркестровки важко переоцінити, і її вплив на симфонію Ф.-Ж. Госсєка безсумнівний. Наприклад, А. Карс у своїй роботі говорить про мангаймський оркестр так: «У Мангаймі Моцарт вперше почув усі відтінки оркестрової гри, чудові *crescendo* і *diminuendo*, вперше ознайомився з кларнетами і «ансамблем» (зіграністю), який, за відгуками сучасників, був вищим від будь-яких похвал. Та ясність і м'якість оркестрових барв, градація сили звуку від гучного до слабкого, якими композитори починають користуватися все більш ретельно і більш вільно у партитурах другої половини XVIII століття, найімовірніше, з'явилася головним чином завдяки впливу Мангайма» [48, с. 156].

У симфоніях ор.8 №1 та №3 (Brook №43 та Brook №45) Ф.-Ж. Госсєк створює класичний чотиричастинний симфонічний цикл «швидко-повільно-менуєт-швидко»¹, що був також сформований під впливом мангаймської симфонічної школи та Яна Стаміца зокрема. У симфонії ор. 8 №2

¹ Симфонія ор.8 №1 – *Allegro-Adagio-Minuetto-Allegro ma non presto*; симфонія ор. 8 №3 – *Allegro-Larghetto-Minuetto-Allegro ma non presto*.

композитор використовує тричастинний цикл з рухливими крайніми і повільною середньою частиною. Можна зробити висновок, що, навіть засвоївши мангаймські традиції у написанні симфоній у ор. 4 та ор. 5, Ф.-Ж. Госсек остаточно не відмовляється від структури італійської симфонії, тому протягом всієї його творчості наявні симфонії обох моделей – як тричастинні, так і чотиричастинні, а вибір моделі, ймовірно, пов'язаний з художнім задумом.

У Симфонії фа мажор ор. 8 №2 перша частина відкривається вступом *Largo*, який містить два періоди, у тональності *фа мінор* та тридольному метрі ($3/4$). Після нього розпочинається сонатне *allegro* (*Allegro non troppo*) у тональності *фа мажор* ($4/4$). Друга частина симфонії – *Adagio* – написана у сонатній формі у тональності *сі мажор* (субдомінантовій до тональності крайніх частин). Фінал – *Moderato*, у сонатній формі (*фа мажор*, $4/4$).

Якщо розглянути темпове, метричне та тональне співвідношення вступу і трьох частин, стає помітним парний контраст вступу і другої частини з першою і третьою. Це досягається зіставленням повільних темпів зі швидкими, симетрії чотиридольного метру з тридольним, побічних тональностей з основною. Цей контраст буде підкреслюватися і різницею топосів (галантний топос у вступі та другій частині у порівнянні з різновидами домінуючого героїчного топосу).

Окремої уваги потребують і темпи, які використовуються у симфонії. У партитурі темпи окремих інструментів завжди відрізняються від основного вказівника, який редакторами партитури найчастіше береться від темпу партії перших скрипок. Наприклад, у вступі основний темп для струнної групи вказаний як *Largo*, а для гобоїв, валторн та *basso* – *Adagio*. Така тенденція зберігається і в інших частинах. У першій частині у партії перших скрипок вказано *Allegro ma non troppo*, у партії других скрипок, альтів, гобоїв і валторн – *Allegro*, у *basso* – *Allegro Moderato*. Друга частина, партія перших скрипок – *Adagio poco andante*, решта струнної групи –

Adagio. Третя частина – перші скрипки *Moderato*, другі скрипки – *Molto Moderato*, решта інструментів – *Allegro Moderato*.

Індивідуальне темпове позначення для кожного інструменту настановлює на те, що композитор керувався не так вказівкою на швидкість, як характером виконання для інструментів, а цей принцип був типовим для епохи загалом. Така проблема широко розкривається у низці робіт, зокрема у Д. Чехович «До еволюції уявлень про темп у XVIII – початку XIX століття» [123].

Вступ має просту двочастинну форму, яка складається з двох періодів неповторної і несиметричної будови (перший період – 16 тактів + 1 чверть; другий період – 11 тактів + 5 тактів кадансуючого доповнення). Привертає увагу вибір інструментарію – лише група струнних (партія перших і других скрипок та альти). Додатково композитор вказує на використання сурдин. Завдяки невеликому складу оркестру та сурдинам досягається приглушене камерне звучання.

Основною тональністю вступу є *фа мінор*, однойменний до основної тональності всієї симфонії. Головною ідеєю, яка організує вступ, є модуляція в першому періоді від *фа мінору* до *ля-бемоль мажору* та закріплення нової тональності (такти 1–17), у другому – повернення від *ля-бемоль мажору* у *фа мінор* (такти 17–32).

Сама тоніка *фа мінору* в основному вигляді використовується протягом всього періоду лише як опора першого мотиву у партії перших скрипок і один раз – у другому розділі вступу. Композитор активно використовує різноманітні еліптичні звороти та велику кількість секвенцій, побудованих на зменшених септакордах (наприклад, другий-третій такт – перший ланцюг низхідної секвенції, що будується на звороті $DDVII_{65} - VII_{65}$). Тональний перехід до *ля-бемоль мажору* відбувається за допомогою послідовності $D_{64} - D_2 - T$, але одразу ж гармонічний рух не тільки продовжує свій подальший розвиток, а й збільшує швидкість зміни гармоній

до двох-трьох функцій на такт у порівнянні з однією на початку. Лише у 13 такті розпочинається тонічний органний пункт, який поступово гальмує гармонічну динаміку і надає особливої м'якості кадансовому звороту $\text{II}_2 - \text{VII}_7 - \text{T}$.

Наступний період (з 17 такту) розпочинається з секвенції, на цей раз висхідної (перша ланка – $\text{VII}_{53} \rightarrow \text{S} - \text{S}$), яка приводить до повернення у тональність *фа мінор*, тоніка до якої ненадовго з'являється вперше за весь вступ, але не звучить як закріплення, оскільки одразу переходить у тонічний секундакорд і більше сприймається як домінантсекундакорд до субдомінанти. Фактичне повернення відбувається лише тоді, коли остаточно вступає зона домінанти через послідовність $\text{DDVII}_{65} - \text{D}$ (такти 26 – 27). У кінці другого розділу (такти 30 – 32) з'являється двічі повторений каданс $\text{K}_{64} - \text{D}_{53} - \text{DDVII}_7$, який так і не приходить до розв'язання у тоніку, а залишається у домінанті. Таким чином, гармонічне розв'язання вступу відбудеться лише з першим акордом *Allegro* – тонічним тризвуком, але вже однойменного мажору.

У гармонії вступу, на відміну від подальшого музичного матеріалу симфонії, переважають септакорди та їхні обернення, еліптичні звороти. Серед цих гармонічних «блукань» тоніка *фа мінору* майже весь час стоїть «за завісою», з'являючись лише один раз, і то як домінанта до субдомінанти. До неї можна застосувати термін «режисуюча тоніка», характерний для набагато пізнішого пласту гармонії – кінця XIX – XX століття. Попри постійне відчуття тоніки та чисельні відхилення та еліпсиси, вона так і не з'являється в основному вигляді, а лише як секстакорд та квартсекстакорд у кадансовій зоні як прохідна, на слабкій долі. Спершу переважає принцип використання однієї гармонічної функції на такт, та наближаючись до завершення періоду, композитор прискорює зміну акордів майже на кожен долю такту.

Мелодія вступу є основним носієм тематизму всієї частини. У ній явно помітна вокальна природа, зокрема, оперної ліричної інтонаційності. Використання такого характеру тематизму є досить типовим, особливо для других частин симфоній Ф.-Ж. Госсєка. Наприклад, С. Рицарєв, розглядаючи одну з перших симфоній композитора (ор. 3 №6, Brook №18) вказує, що, на відміну від Дж. Саммартіні, для якого була притаманна природа інструментальної арії з розвинутою інструментальною фактурою, *Andanti* Ф.-Ж. Госсєка нерідко схильні до вокальної аріозності. Узагальнюючи власні спостереження, музикознавець доходить висновку про те, що друга частина у французького майстра буває саме арією, але не в інструментальному аспекті, натомість з більшою жанровою специфікою вокального першоджерела, а загалом, використання вокальної інтонаційності є однією з головних рис стилю симфоній митця [105, с. 38]. Однак, з огляду на новітні наукові концепції взаємодії опери та інструментальної музики взагалі та іманентної специфіки італійського і французького оперного стилів, інформація науковця може отримати інше тлумачення.

Партію перших скрипок можна розглядати як основний вокальний голос, решта інструментів звучать частково як підголоски, частково – як акордова вертикаль. Діапазон партії перших скрипок повністю відповідає вокальному діапазону сопрано (основний діапазон партії скрипок – *до першої октави – ля-бемоль другої октави з короткочасним спуском до соль малої октави*).

Починається симфонія з характерної вокальної інтонації – підйому на сексту і поступового спуску вниз¹. Після цього яскраво виражена

¹ Л. Кирилліна наводить багато прикладів використання цієї інтонації, яка взагалі була характерна для епохи, і, що найцікавіше, збігається з початковим мотивом в знаменитій прелюдії до опери «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера.

вокальність заміщується окремими поспівками з риторичною фігурою «зітхання» та низхідним рухом других скрипок вниз. Ця поспівка перекликається у секвенції між партіями перших та других скрипок у неточному каноні. У сьомому такті, разом із появою *ля-бемоль мажору*, рух набуває нового характеру: з'являються широкі висхідні стрибки у партії перших скрипок (на октаву та на септіму), після кожного з яких відбувається контрстрибок вниз та оспівування нижнього звуку. Паралельно з верхніх точок висхідних стрибків мелодії виділяються дві вершини – пріма домінанти та тоніка тональності *ля-бемоль мажор*, яка додатково підкріплює хід домінанта–тоніка, що надає, разом з появою мажорної тональності, більш просвітленого звучання порівняно з низхідними інтонаціями на початку вступу. Останній стрибок досягає найвищої ноти у всьому вступі – *ля-меболь другої октави*, але одразу ж спускається нижче. У 10 – 11 тактах двічі повторюється мотив, який контрастує як ритмікою, так і спрямованістю руху. Протягом всього наступного фрагменту (до першої долі 17 такту) мелодія опускається все нижче і нижче до ноти *до першої октави*. Наприкінці, хоч і у тональності *ля-бемоль мажор*, повертаються короткі низхідні мотиви, якими розпочинався вступ, утворюючи таким чином інтонаційну арку і закінчуючи перший період.

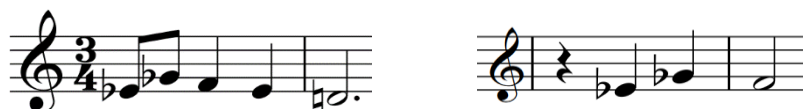
Другий період характеризується дзеркальним принципом розвитку. Розпочинається він з висхідної секвенції. У партії перших скрипок звучать висхідні ноти, які після короткого підйому зупиняються і піднімаються вище у наступній ланці секвенції, сягаючи другої найвищої ноти вступу – *соль другої октави*. Після досягнення цієї вершини, відбуваються два квінтові стрибки вниз і октавний стрибок вгору, на цей раз – до ноти *фа другої октави*, після якої починається поступовий рух вниз. Хоча динаміка руху після цього стає низхідною, з'являється декілька підйомів вгору, які кожен раз займають все менший діапазон (наприклад, стрибок на сексту вгору між 28 і 29 тактом; стрибок на терцію у 30 такті). Водночас, у партії

других скрипок звучить елемент мотиву з першого розділу (такти 18 – 23), а у 26 такті цей мотив повертається в основному вигляді (приклад 3.3).

Приклад 3.3

Ф.-Ж. Госсек. Симфонія фа мажор ор. 8 №2, вступ.

Основний вигляд вступного мотиву та його видозміна (у тактах 18 – 23)



За систематизацією Л. Кирилліної, увесь вступ можна віднести до чуттєвого меланхолічного топосу, який активно використовувався у творчості композиторів 60-х років XVIII століття. Він відповідає загальному напрямку європейських пошуків нової образності та формує класичний стиль у музиці. Її опис цього топосу може бути яскравою характеристикою загальної атмосфери вступу: «Семантика подібних образів досить визначена: не велична скорбота – але живе людське страждання; не ритуальне оплакування – але жалісливий плач самотнього серця; не траур – але глибока скорбота» [51, с. 57]. На використання елементів галантного стилю нашої думка, яку вчена висуває далі: «Повільна лірика у чуттєвому дусі може, звичайно, і не мати відтінку меланхолії. У такому випадку, її сферою буде мрійливість, а топосом – галантний Ерос піднесеного характеру. Такі теми також часто розпочинаються з підйому на сексту, за якими відбувається поступовий спуск» [51, с. 59]. Останнє речення цитати точно описує характер перших семи тактів вступу. Не менш важливим є експонування вокальної семантики вступу (зокрема, у першому такті) та її постійне відтінення незвичною для XVIII століття гармонією, сповненою дисонантності, еліпсисів, затримань. Гармонічне розв'язання відбувається лише з настанням сонатного *allegro*.

Основний розділ першої частини контрастує зі вступом за «всіма параметрами» – швидкий темп, метр $\frac{4}{4}$, однойменна тональність – *фа мажор*, оркестрове *tutti* замість групи струнних без *basso* та духових.

Форма першої частини – сонатне *allegro* з трьома повноцінними розділами: експозицією з головною та побічною темою, сполучним та завершальним розділом; повноцінною розробкою, у якій відбувається активний мотивний та тематичний розвиток; репрізою, у якій дещо скорочена головна тема, та розширеною кодою, у якій з'являється матеріал з розробки.

Основна частина одразу ж розпочинається з головної теми, написаній у формі періоду розміром 16 тактів з двома точно повтореними реченнями, кожне з яких складається з двох контрастних елементів. Перший – типова сигнальна побутова фанфара, яка, до того ж, повторюється двічі, що репрезентує героїчний топос. Вона викладається октавним унісоном усіх інструментів і повністю спирається на тонічний тризвук після тривалих тональних блукань нестійкого вступу (протягом двох тактів тоніка звучить сім разів, її закріплює висхідний квартовий хід V-I та низхідна терція III-I). Так відбувається остаточне затвердження тональності, а гармонічна нестійкість вступу зникає і з'явиться вже у повільній частині симфонії.

Другий елемент головної теми, більш тривалий та розгорнутий¹ – відноситься до сфери ліричного топосу. У ньому звучить яскраво виражена мелодія та гомофонний супровід.

Елементи зіставляються за допомогою динаміки (*forte* у першому елементі, *piano* – у другому), оркестрової фактури (перша тема *tutti*, друга – тільки група струнних без *basso*) та гармонічно – якщо перший елемент теми побудований тільки на тонічному тризвучку, то другий репрезентує

¹ Перший елемент головної теми – 2 такти, другий елемент – 6 тактів.

більшу мінливість та тональний розвиток, який, все ж, приводить до кадансу. Для гармонізації використовується неточна секвенція, яка спирається на менш стійкі секстакорди: S6 – III6 – II6 – T6 – VII43 → II – II6 – K64 – D53.

Сполучний розділ ближчий до героїчного топосу (репрезентованого фанфарним елементом у головній темі), водночас, будується на самостійному інтонаційному матеріалі. Вперше після фанфар звучать не лише окремі групи інструментів (зокрема, струнні), а й увесь оркестр разом з духовими. Також його можна вважати безпосереднім продовженням головної теми (другим фрагментом), що не раз спостерігалось у симфоніях ор. 4. Сполучний розділ чітко відділяється від головної теми октавним гамоподібним ходом у партії скрипок (т. 49), наприкінці якого звучить фанфарний мотив. Надалі вступає основний елемент розділу – мелодична фігура, яка «кружляє» навколо терцієвого звуку субдомінанти протягом трьох тактів. Цей мотив та висхідна гама, яка звучить перед нею, контрапунктично переходить по чергово в усі партії струнних інструментів, а духові виконують функцію оркестрової педалі. Одночасно з нею звучить видозмінений мотив першого фанфарного елемента головної партії, подальший розвиток якого відбудеться у розробці (приклад 3.4).

Приклад 2.3

Ф.-Ж. Госсек. Симфонія фа мажор ор. 8 №2.

Перший елемент головної теми та його видозміна у сполучному розділі



Частота зміни гармонічної функції збільшується порівняно з головною темою – одна гармонія може тривати вже два-три такти. Сполучний розділ виконує перехідну гармонічну функцію. Спершу з'являється тонічний секстакорд, далі слідує тритактова зона субдомінанти, яку можна трактувати

як тоніку тональності *сі-бемоль мажор*, що підкріплюється появою її домінанти у 54 такті. Цей епізод триває шість тактів. У ньому помітне розхитування тонічної функції, яка до цього чітко підкреслювалася першим фанфарним елементом. Починаючи з такту 55 і до кінця сполучного розділу (66 такт) відбувається тривале коливання між домінантою та тонічним квартсекстакордом. Тут проводиться неточна секвенція, утворюючи три тритактові ланки, а останні три такти виступають завершенням сполучного розділу. Таким чином, у ньому виявляється несиметричність: перше речення складається з шести тактів з коливанням у тональності *сі-бемоль мажор*, а друге речення – 12 тактів – розширюється за рахунок неточної секвенції та контрапунктичного переставлення теми з першого речення сполучного розділу і видозміненого фанфарного елементу.

Після цього композитор проводить коротку тритактову тему, яка належить до сфери побічної партії і її можна назвати першим елементом побічної теми, незважаючи на зовсім невеликий масштаб. У її звучанні бере участь лише група струнних. Характерною ознакою нової теми є поява пунктирного ритму, який не був представлений у жодній з тем до цього. Втім, сам характер мелодії має вокальну інтонаційність, чітко підкреслену гомофонним супроводом. Навіть у цій невеликій темі вже з другого такту відбувається короткочасне відхилення до *фа мажору*. Наступний такт після першої побічної партії вводить домінантову гармонію *до мажору*, остаточно її закріплюючи.

Друга побічна тема (14 тактів) складається з двох контрастних елементів, що відповідає традиції мангаймського типу викладення. Перший елемент проводиться у гобоїв у терцію – коливання восьмими між сьомим та шостим ступенем домінанти нової тональності (один такт), а другий – у скрипок, у яких звучить фігура сполучного розділу, наприкінці якої відбувається низхідний рух по акорду з оспівуванням його тонів (два такти). Ці елементи проводяться тричі, і четвертий раз звучить лише перший з них.

Таким чином, уся побічна тема побудована на зіставленні духової групи (новий тематизм) та фігури зі сполучної партії у скрипок. Альт отримує роль об'єднуючого інструмента – виконує супровід, який повністю спирається на доміантовий органний пункт. Єдиною появою тоніки є перша тритактова тема побічного розділу, після якої друга тема розгортається на тлі тривалого доміантового органного пункту до тональності *до мажор*, все більше нагнітаючи гармонічну нестійкість.

Розв'язання у тоніку відбувається лише з настанням завершального розділу у 81 такті (який, як і у симфоніях ор. 4, можна інтерпретувати як безпосереднє продовження побічного розділу). У ній висхідна гама, якою розпочинався сполучний розділ, зіставляється з елементом побічної теми, який звучав у гобоїв у терцію. Це зіставлення звучить двічі. Вперше – три такти (півтора такти – висхідна гама, півтора такти – тема у гобоїв), а вдруге – п'ять тактів (висхідна гама і далі залишається у межах півтора тактів, а друга розростається до трьох з половиною). Після цього два такти звучить двічі повторена фанфара головної теми, але у тональності *до мажор*.

Таким чином, в експозиції наявні два центральні топоси – активний, героїчний, представлений першим фанфарним елементом головної теми, сполучний, та, завершальним розділом – і ліричний, представлений другим елементом головної, першою побічною і елементом, який проводиться гобоями у другій побічній темі.

За традицією, яка була закладена ще мангаймськими композиторами і успадковувється Ф.-Ж. Госсекком у більшості симфоній, розробка частини не відділена знаком репризи від експозиції, що одразу спрямовує увагу на подальший розвиток матеріалу та робить перехід до нього більш плавним. Вона цілком самостійна та не є формальним переходом до репризи, який не отримує значної ролі у драматургії цілого, а більш активно зіштовхує дві сфери між собою та складається з декількох епізодів.

Перший епізод розробки (91 – 97 такти) розпочинається з висхідної гами у партії скрипок на дві октави, що чітко відділяє експозицію від наступного матеріалу. Після цього секвенційно розвиваються два елементи сполучного розділу – фігура шістнадцятими у струнних та видозмінений мотив фанфари у *basso*. У цьому епізоді відбувається перехід з *до мажору* у *ре мінор*, останній буде домінуючою тональністю для всієї розробки.

Наступний епізод (98 – 103 такти) розвиває ліричний елемент побічної теми, який проводився у терцію у партії гобоїв. Якщо раніше тема гобоїв займала вузький діапазон терції і коливалася між двома верхніми звуками, то тут вона розширюється і піднімається вгору на зменшену квінту, після якої опускається вниз. Таким чином, відбувається драматизація теми.

Третій епізод (104 – 109 такти) – трансформований мотив зі сполучного розділу, який тепер розпочинається зі стрибка на сексту, секвенційно піднімаючись вгору, досягаючи драматичної кульмінації всієї розробки, а закінчується двома низхідними гами, перериваючи подальше нагнітання конфлікту, чітко відділяючись зупинкою на тоніці *ре мінору*.

Наступний, четвертий епізод (110 – 119 такти) характеризується поверненням до репризи. У ньому відбувається контрастне зіставлення двох елементів – тихих акордів, побудованих на органному пункті та активної, перевтіленої теми із сполучного розділу, яка піднімається вгору і закінчується мінорним варіантом фанфари головної партії. Тональний розвиток приводить до тональності *соль мінор* (основна тональність розробки *ре мінор* трактується як її домінанта). Надалі повторивши цей фрагмент тоном нижче, композитор повертається до тональності *фа мінор*. Подібне проведення у тональності другого ступеня перед зрушенням на тон вниз часто використовувалося і у розробках симфоній ор. 4 і, як було зазначено, є особливістю авторської мови Ф.-Ж. Госсєка.

Останній, п'ятий епізод (120 – 131 такти) є предиктом до репризи. У ньому є помітною схожість до вступу симфонії. На це вказує подібна

образна сфера, підкреслена використанням лише струнної групи, тихою звучністю, поступовим згасанням звуку, короткою фразою вокальної природи з інтонацією «зітхання», яка, постійно повторюючись, опускається з кожним разом вниз, нарешті, тією ж тональністю – *фа мінором*.

Реприза загалом збігається з експозицією, проте видозмінюється у сторону динамізації. Насамперед, головна тема додатково скорочується до одного проведення речення, а не двох, як у експозиції, чим прискорюється поява сполучного розділу. У ньому теж відбуваються зміни – фігура, яка «оспіває» один звук, тепер, як і у розробці, розпочинається зі стрибка вгору на октаву або на сексту. Сам сполучний розділ ще більше активізується, якщо порівнювати його з експозиційним проведенням.

Перша побічна тема зникає, внаслідок чого побічна сфера стискається. Разом з її зникненням у репризі зміщується співвідношення вокальної інтонаційності і ліричного топосу загалом, порівняно з героїчним топосом. У решті ж побічний розділ проходить без змін.

Як і у Третій та Четвертій симфонії ор. 4, Ф.-Ж. Госсек не просто закінчує частину заключним розділом, а вводить до коди (з 173 такту) матеріал розробки – третій, кульмінаційний епізод, який спирається на видозмінений сполучний розділ. Після цього звучить заключний каданс, повторений двічі. Сама кода закінчується фінальним проведенням основної закличної фанфари головної партії, а після неї – двотактовим повтором тонічного тризвуку.

Друга частина симфонії – *Adagio poco andante*. Деякі подібні параметри наближають її до вступу – це і метр $\frac{3}{4}$, і використання лише струнної групи для оркестрування (з єдиною відмінністю – тут з'являється *basso*, якого не було у вступі), і близька вокально-інтонаційна природа, і більш вишукана та складна гармонія, порівняно з першою та третьою частиною. Основна тональність – *сі-бемоль мажор*.

Форма частини – сонатна. Водночас, у ній яскравіше, порівняно з першою, проявляються риси її трактування як двоколінної. Л. Кирилліна вказує, що класична сонатна форма класиками мислилася не як тричастинна, а як двоколінна або двофазна. Першою фазою була експозиція, другою – розробка та реприза. Більш важливою для класиків була ідея «відходу і повернення», що визначалось у схемі Т–D // – [S]–Т [50, с. 157]. Додатково, як зазначає вчена, другі частини могли мати більш вільну інтерпретацію сонатної форми. Саме це пояснює репризне проведення головної партії у субдомінантовій тональності¹ (таблиця 2.5).

Таблиця 2.5

Ф.-Ж. Госсек. Симфонія фа мажор ор. 8 №2. Форма другої частини

Частина	ГТ	ПТ	Завершальна	Розробка	ГТ	ПТ	Завершальна ₁
Такти	4+5+5	9	4+6	5+4+4	4+4	9	6+4+5
Тональність	B	F	F	F	Es	Es	B

Головна тема складається з трьох речень. Вона практично повністю будується на тонічному органному пункті (крім дев'ятого такту, у якому з'являється септакорд сьомого ступеня та 13 – 14 тактів, у яких з'являється домінанта), що надає статичності, розміреності звучання. Основна мелодична лінія проходить у партії перших скрипок та частково підкреслюється партією других. Основний вектор руху мелодії – вгору, зокрема у першому реченні (1 – 4 такти), окремі підйоми, які спираються на тонічний тризвук у другому реченні (5–9 такти) та поступовий підйом у завершальному реченні, який раптово переривається появою різкого унісонного висхідного пунктиру в усіх інструментах (невелика зв'язка).

¹ Принцип проведення початку репризи не у оригінальній тональності використовувався і у другій частині Шостої симфонії ор. 4.

Побічна тема складається з неподільного періоду, протягом якого відбувається накопичення динаміки за рахунок гармонічної нестійкості та секвенційності. Сама тоніка з'являється лише у першому такті у вигляді тонічного секстакорду, який можна трактувати як домінантовий секстакорд до субдомінанти. У побічній темі низхідний характер мелодії (переклички в партії перших та других скрипок) поєднується з висхідною секвенцією, яка проходить п'ять разів. Вона також відзначається насиченістю вокальними інтонаціями. Подібність зі вступом збільшується і через використання однакових мотивів – наприклад, головний низхідний мотив переходу у другій частині (15 такт) використовувався у вступі (27 такт). Водночас, відбувається зіставлення побічної теми, у якій домінує низхідний характер мелодії, з головною, у якій переважав рух вгору.

У завершенні з'являється нова тема у партії скрипок у чітко вираженій тональності *фа мажор* на фоні гомофонного супроводу. Як і у головній темі, статичність підкреслюється органічним пунктом на тоніці, який ненадовго переривається субдомінантою та домінантою для переходу на каданс, повторений двічі. У 29 такті з'являється інверсований рух по тризвуку, який у головній темі був висхідним.

Розробка розпочинається з першого періоду у *фа мажорі*, який розширюється секвенційним розвитком окремої фрази, що з'явилася раніше лише один раз у першому проведенні. Зауважимо, що мотив, який був вичленований, за своєю природою нагадує мотив сполучного розділу з першої частини, забезпечуючи інтонаційну єдність всього циклу симфонії (приклад 2.4).

Приклад 2.4

Ф.-Ж. Госсек. Симфонія фа мажор ор. 8 №2.

Мотив сполучного розділу першої частини та розробки другої



Період закінчується пунктиром, але тепер лише у партії альтя. Крім того, протягом усього фрагменту зникає *basso*, що повністю відповідає інструментальному складу вступу.

Репризне проведення головної партії відбувається у субдомінантовій тональності (*мі-бемоль мажор*). Але, порівняно з експозиційним показом, вона скорочується до двох речень (4+4). Зокрема, зникає висхідний рух по тризвуках у партії скрипок, а у другому реченні двічі проводиться секвенція, яка приводить до короткої пунктирної зв'язки. Остання проводиться лише альтями та *basso*, а у скрипок звучить інтонація «зітхання», перший звук якої повторюється чотири рази.

У цій же тональності звучить побічна тема, яка поступово повертається до основної тональності (*сі-бемоль мажор*). У завершальному періоді поєднуються інтонації головної теми і гомофонний супровід теми завершального розділу. Останнє речення цього періоду практично повністю повторює перше речення головної партії, таким чином утворюючи тематичну арку.

Третя частина – *Moderato*, повертає характер першої частини, але вже без рис ліричного топосу, який відтіняв героїчний. Завдяки метру $\frac{2}{4}$ забезпечується більша рухливість фіналу. Повертається і основна тональність – *фа мажор*. Фінал написаний у сонатній формі, у якій головний та побічний розділи будуються на одному матеріалі. На відміну від першої частини симфонії, експозиція розділяється репризою. Розробка зовсім невелика за обсягом. Реприза – точна, без значних скорочень чи

видозмін. Через невелику розробку підкреслюється трактовка сонатної форми саме як двоколінної.

Експозиція розпочинається з п'ятьох акордів *tutti*, які задають активний поштовх до подальшого розгортання (що нагадує фанфарний сигнал першої частини). Основна тема проводиться у партії других скрипок, а у перших та віолончелі звучать низхідні тризвуки, що проходять майже через весь фінал. Гармонія максимально спрощена. Спершу це коливання між тонічним тризвуком та субдомінантовим квартсекстакордом, згодом – між тонічним та доміантовим тризвуком. З 16 такту розпочинається сполучний розділ, який складається з двох речень. У першому (16 – 28 такти) проходять чотири ланки секвенції (кожна по два такти), які займають вісім тактів. У сполучному розділі відбувається ускладнення гармонії за рахунок затримань у партії скрипок (яке спершу на мить утворює збільшений тризвук), загалом же її гармонічний каркас – $\text{II}_6 - \text{VII}_7$. Відзначимо і тритонове співвідношення у басу першої та четвертої ланки. Наприкінці секвенції (22 – 24 такт) відбувається модуляція у нову тональність. Тонічний тризвук *фа мажору* трактується як четвертий ступінь *до мажору*. За рахунок розв'язання затримання наприкінці 22 такту цей акорд перетворюється у другий секстакорд *до мажору*, за ним йде ввідний септакорд *до мажору*, після якого з'являється тонічний тризвук нової тональності. Оскільки вона ще не закріпилася остаточно, після неї відбувається перехід до акорду на звуці *фа малої октави*, який востаннє можна трактувати як тоніку старої тональності. Нарешті, з'являється зворот « $\text{D}_7 - \text{S}_{65} - \text{D}_{65} - \text{T}$ » у *до мажорі*, останній тризвук якого є початком другого речення сполучного розділу, що триває 6 тактів. Несиметричність речень сполучного розділу складається за рахунок великої восьмитактової секвенції.

Побічна тема не вносить ніякого нового контрасту, оскільки фактура у порівнянні з головною залишається незмінною, а додається лише невелика

тема у партії гобоїв (такти 36 – 43), яка проводиться в терцію. Форма побічної теми – один період з двох речень по чотири такти. Після неї одразу ж відбувається перехід до завершального розділу, побудованого на тому ж матеріалі.

Розробка у цій частині зовсім невеликого розміру та складається з двох епізодів. Перший (53 – 65 такт) будується на матеріалі головної теми та сполучного розділу і закінчується висхідною секвенцією з трьома ланками (порівняно з низхідною секвенцією з чотирма ланками у сполучному розділі). Гармонія першої з них – домінантсептакорд до тоніки у *до мажорі* поступово приходить до *мі мажору*, тоніка якого трактується як домінанта до *ля мінору*.

Другий епізод (66 – 89 такт) – зіставлення струнної та духової групи оркестру. Струнна група підкреслює синкопований мелодичний рух вгору, а у духових відбувається плавний рух половинними нотами. Гармонічною основою у групі струнних виступає basso, при звучанні духових цю функцію підхоплює альт. У епізоді вбачаються традиції концертування та новаторські риси оркестровки у мангаймському стилі. Протистояння груп відбувається на основі секвенції:

a-moll (стр.) – d-moll (дух.) – G-dur (стр.) – C-dur (дух.) – F-dur (стр.) – D₅₃→F-dur (дух.)

Після ланцюга секвенцій вступає реприза, у якій дещо скорочується сполучний розділ і двічі повторюється заключний.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Аналіз **Шістьох симфоній ор. 4**, дозволяє дійти висновку, що крім особливостей, характерних для авторського стилю Ф.-Ж. Госсєка, загалом вони спираються на мангаймську чотиричастинну симфонічну модель. Їхнє концепційно-композиційне рішення кореспондує з відомою теорією М. Арановського, який у своїй роботі моделює типову композиційно-

змістовну версію жанру. З ознак, які учений називає характерними для класичної симфонії, у перших частинах Ф.-Ж. Госсекса використовується сонатна форма, дискретні структури переважають над цілісними (що пояснюється необхідністю мотивного розвитку), активний гармонічний рух, контрастні зіставлення матеріалів [7, с. 22]. У другій частині – зіставлення дії та споглядання, переважання цілісності, експозиційності над розвитком, однорідності матеріалу, а також головна роль мелодії, на відміну від першої частини, у якій переважає гармонія. Менует, з одного боку, «вносить дисгармонію не лише до структури, а й до плану змісту симфонії» [7, с. 23], а з іншого – саме у ньому відбувається повернення до «реальності» та «руху» першої частини зі світу «споглядання» другої частини [7, с. 31]. Водночас, «танець у менуеті замінюється танцювальністю» [7, с. 25]. Між третьою і четвертою частиною відбувається «різке збільшення спільних рис» [7, с. 35]. Загальна ж динаміка циклу – зменшення відмінностей між частинами та поступове збільшення спільних рис. Фінал у такому зразку виконує роль синтезу, символізує «колективне життя», «*homme communis*» (людину суспільну). Наприкінці учений доходить висновку, що симфонічний цикл – це не лише порядок і набір частин, а й граматична структура симфоній, у яку закладена програма розгортання як виразних засобів, так і змісту [7, с. 35], яких повністю притримується Ф.-Ж. Госсек, що дає можливість вважати ранній ор. 4 класичним типом симфоній, незважаючи на певні ознаки, які можна пояснити впливом театралізованої культури Франції. Ці риси будуть розвиватися і надалі, зокрема у «Мисливській» симфонії.

Аналіз **Симфонії фа мажор ор. 8 №2** Ф.-Ж. Госсекса дає можливість резюмувати:

– з погляду форми у ній Ф.-Ж. Госсек дотримується італійського зразка, про що свідчить тричастинна композиція та характерне співвідношення швидких та повільної частин;

– з позиції побудови сонатного *allegro* Симфонія фа мажор ор. 8 №2 є яскравим прикладом реалізації генези зрілої мангаймської симфонії та продовжує засади, закладені в творах раннього періоду його композиторської діяльності;

– з погляду яскравої, а інколи майже театральної образності (фанфари, що відкривають першу та третю частини, напружений наскрізний драматичний розвиток ліричної та героїчної образних сфер, нарешті, активне використання елементів оперного інтонаційного словника) свідчать про належність автора до французької музичної культури.

Особливого зауваження вимагає введення вступу. Його інтонаційно-образний склад, характер розвитку музичного матеріалу, драматургічна функція у циклі (як розділу, що моделює подальший розвиток образності циклу) викликають певні асоціації з прологом, що був розповсюдженим елементом композиції французької опери.

РОЗДІЛ 3

ПОШУКИ ФРАНСУА-ЖОЗЕФОМ ГОССЕКОМ ВЛАСНОЇ МОДЕЛІ СИМФОНІЧНОГО ЦИКЛУ

У розділі розглядаються три симфонії, у яких найяскравіше репрезентується варіативність форми та змісту симфонічного циклу у творчості Франсуа-Жозефа Госсека. Водночас, простежується вплив французької театральної домінанти на симфонічний тематизм. Обрання трьох творів з різних періодів надає змогу створити цілісну картину симфонічної творчості композитора.

Шоста симфонія ор. 6 є зразком з раннього симфонічного періоду, у ній проявляється найсміливіший експеримент композитора у формі симфонічного циклу (Ф.-Ж. Госсек використовує незвичну структуру «швидко – повільно – fuga – менует») та його змісті.

«Мисливська» симфонія ре мажор є чи не найзнанішим симфонічним твором Ф.-Ж. Госсека, характерними ознаками якого є специфічний театралізований тематизм з використанням автентичних мисливських сигналів, що утворює унікальну єдність чотирьох частин симфонії завдяки наскрізній програмі.

Нарешті, Велика симфонія до мажор є однією з найпізніших симфоній композитора, у якій вагомою є модифікація симфонічного циклу (твір одночастинний), оркестрового складу (з використанням тільки духових інструментів) та специфічної взаємодії героїчного та ліричного топосу.

3. 1. ШОСТА СИМФОНІЯ ОР. 6 ФРАНСУА-ЖОЗЕФА ГОССЕКА ЯК ПРИКЛАД ЖАНРОВИХ ПОШУКІВ АВТОРА

Симфонічний опус №6, який складається з шести симфоній, був створений у 1762 році. Цей рік є знаковим для Ф.-Ж. Госсека. З одного боку, розпочавши професійну діяльність у Парижі (1751) як простий скрипаль, за

п'ять років він обійняв посаду керівника капели мецената Александра Жана Жозефа ле Ріша де ла Пуплін'єра і одним з перших у Франції розпочав систематично компонувати симфонії, забезпечуючи оркестр репертуаром. З іншого боку, хоча у 1762 році після смерті А. ла Пуплін'єра оркестр розпускають, Ф.-Ж. Госсек стає керівником театру Луї-Жозефа де Бурбона, принца Конде, а за рік до того композитор отримує перший досвід у роботі для музично-театральної сцени, написавши інтермецо для театру Принца Конті.

Симфонічна спадщина періоду між 1756 – 1762 роками дослідниками творчості (зокрема С. Рицаревим) умовно поділяється на «італійські» (Симфонії ор. 3), коли Ф.-Ж. Госсек створює тричастинні симфонії, спираючись на італійську модель, та «мангаймські» (ор. 4, ор. 5, ор. 6), коли у композитора, після ознайомлення зі зразками симфоній німецьких майстрів, і, насамперед, Яна Стаміца¹, з'являються чотиричастинні симфонії з менуетом.

Натомість Шість симфоній ор. 6 не укладаються до подібної класифікаційної моделі, оскільки саме у них композитор починає експериментувати з композицією циклу. Наприклад, Симфонія №1 та №5 мають тричастинну модель італійського типу, проте з інноваційними образними акцентами, Симфонія №2 – тричастинна, але третьою частиною є менует². Композиційні інновації містить і Симфонія №3: при тричастинній будові, перша частина – сонатне *allegro (до мінор)*, друга частина – менует (*до мажор із тріо у ля мінорі*), третя – повертає *до мінор*, але за формою є фугато. Лише Симфонія №4 є зразком традиційного чотиричастинного симфонічного циклу.

¹ Ян Стаміц у 1754 – 1755 роках проживав у Парижі, і представляв свої твори саме з оркестром А. ла Пуплін'єра.

² О. Дворницька згадує, що у мангаймських симфоніях менует іноді був на місці фіналу, якщо цикл тричастинний [37, с. 72].

Заклучна Симфонія №6 виділяється серед решти циклів опусу, оскільки при чотиричастинності має відмінну будову, порівняно із традиційною класичною композицією та попередніми симфоніями композитора.

При зовнішньому збігу з чотиричастинною композиційною моделлю, вирізняється її змістовне рішення. Розпочинається вона з сонатного *allegro*, яке містить нетипові образні акценти. Єдиною, наближеною до традиції є друга повільна частина. Натомість, замість традиційного менуета, як третю частину, композитор пише чотириголосну фугу, на кшталт ренесансних багатоголосних творів, розпочинаючи її експонуванням теми у короткому вступі (*Grave*). Нарешті, цикл завершується менуетом.

Тональне рішення симфонії, у зв'язку зі зміною загальної композиції, також частково модифікується. Лише крайні розділи симфонії написані у єдиній тональності (*сі-бемоль мажорі*). При збереженні традиційної субдомінантової тональності (*мі-бемоль мажор*) у другій частині, третю частину (фугу) композитор пише у *соль мінорі*. Нетипова тридольність переважає і у метричній організації симфонії. Так, сонатне *allegro* написане у метрі $\frac{3}{4}$, друга – $\frac{3}{8}$, фінальний менует – $\frac{3}{4}$ (притаманний жанрові). І знову виокремлюється фуга, яка у всій симфонії є єдиним носієм чотиридольності ($\frac{4}{4}$ *Alla Breve*), проте й вона розпочинається вступом на $\frac{3}{2}$.

Важливим фактором, який надає цілісності симфонії, є спорідненість більшості її тем. Головним вектором головної, сполучної та побічної тем першої частини, першої теми другої частини, теми фуги є низхідний рух в діапазоні октави, що нагадує риторичну фігуру *catabasis*. Додатково ці теми вводяться поступово у різних інструментах, нерідко утворюючи канони. Таке проведення відбувається у всіх частинах, крім менуету.

Перша частина одразу розпочинається з головної партії, яка об'єднує два періоди. Її тема складається з групето, яке переходить у низхідний рух восьмими через паузи, що виявляє спорідненість з інтонаційним словником

опери. Через постійну переривчатість паузами, тема звучить дещо стримано, хоча виконується у швидкому темпі (пр. 3.1).

Приклад 3.1

Головна тема першої частини Симфонії №6 ор. 6 Ф.-Ж. Госсека



Її підхоплюють другі скрипки, альти, а згодом – частково і віолончелі. Цей фрагмент звучить практично без басової основи, тому її початок і закінчення на основному звуці підкреслює тоніку.

Наступне речення головної партії розпочинається з висхідної квартової фанфари, яка «прориває» стриманий темп попереднього речення і продовжується активним рухом шістнадцятими. Тема проводиться у перших скрипок, але і вона проявляє у своїй природі тенденцію до поступового низхідного руху та прихованої інтонації «зітхання».

Важливою є поява короткого висхідного мотиву у партії скрипок, що звучить на противагу низхідній інтонації (пр. 3.2).

Приклад 3.2

Мотив з головної партії першої частини Симфонії №6 ор. 6

Ф.-Ж. Госсека



У другому реченні, порівняно з першим, більш активно експонується тональність, у ньому проводиться секвенція, а наприкінці завершується впевненим кадансуванням. На відміну від інших симфоній Ф.-Ж. Госсека, головна партія проявляє ладову неоднорідність – деякі з секвенційних ланок утворюють мінорні проведення, закладаючи драматичне зіставлення уже в головній партії.

Шоста симфонія оп. 6 – одна з небагатьох у творчості Ф.-Ж. Госсєка, яка містить самостійну сполучну партію. Зазвичай композитор інтегрує цей розділ з матеріалом головної партії, або взагалі його не використовує. Тут же він вводить новий матеріал з двох речень. У першому композитор використовує тихе звучання без віолончелей. Спершу експонується легкий танцювальний мотив-коливання терцій у скрипок, а потім звучить короткий мотив «реверансу», який секвенційно рухається вниз. У другому реченні сполучної партії композитор бере за основу мотив висхідного «форшлагу» з головної партії, піднімаючи його секвенційно вгору.

Якщо перше речення сполучної партії, досить статичне, без гармонічної основи поступово опускалось вниз на тихій динаміці, то наступне речення контрастує на всіх рівнях: на *forte* звучать висхідні закличні форшлагги, а басы підкреслюють спершу органомним пунктом домінанту до *соль мінору*¹, потім відбувається зміна органного пункту на домінанту *фа мажору*. Наприкінці другого речення форшлаг ненадовго стає низхідним, але все одно закінчується впевненим рухом по тонічному тризвуку нової тональності вгору.

Далі розпочинається побічно-завершальний розділ. Принцип об'єднання побічної та завершальної партії у єдине ціле є поширеним принципом для більшості симфоній Ф.-Ж. Госсєка. Такий підхід у цьому розділі застосовується для експонування декількох періодів, кожен з яких нерідко містить як функцію експонування нового матеріалу (який доповнює образну сферу симфонії), так і завершальну функцію. Поставити чітку межу між побічною партією та завершальним розділом у такому випадку стає неможливо, і часте використання цього принципу говорить про авторську інтерпретацію сонатної форми композитором.

¹ Так відбувається перша поява цієї важливої тональності, яка буде головною для фуги.

Після драматичного другого речення сполучної партії, перший розділ побічно-завершального розділу стає більш «камерним» і містить у собі два речення. Насамперед, у першому з них заповільнюється темпоритм (спершу звучать виключно четвертні ноти). В основі цього речення проводиться секвенційний висхідний мотив в об'ємі малої терції у скрипок, а у партії других скрипок та альтів він підкреслюється низхідним тетракордом. Відсутність чіткої тоніки, гармонія, яка спирається на зменшені септакорди, подальший матеріал з насиченими інтонаціями зітхання робить цей фрагмент більш ліричним, порівняно з головною партією.

Наступний період повертається у дієву сферу, що відбувається завдяки звучанню гам, які рухаються вгору та вниз *tutti* у наступному періоді побічно-завершального розділу. Кожне наступне проведення звучить вище (від *до*, від *мі-бемолю*, від *сі-бемолю*), що приводить до фінального тоніко-домінантового кадансування експозиції, яке за стилістикою нагадує друге речення головної партії.

Як і у багатьох інших симфоніях Ф.-Ж. Госсєка, після цього кадансування він вводить коротке завершення, яке будується на використанні короткого форшлагоу, що адресує до другого речення сполучної партії.

Подальший розділ симфонії є розробкою, поєднаною зі значно скороченою репризою в єдине ціле, чим дещо нагадує старосонатну форму. Це також вкладається у модель сонатної форми без головної партії у репризі (що досягнула свого інтонаційного розвитку у розробці), у якій скорочена реприза водночас містить матеріал розробки.

Розділ розпочинається з повтору головної партії у тональності домінанти. Якщо перше речення проходить без змін, то продовження значно видозмінюється. Насамперед, мелодія у партії скрипок проводиться тремоло шістнадцятими, одночасно з висхідним гамоподібним рухом у альтів та віолончелей. Композитор використовує коротку фразу (висхідний підйом

вгору і спуск на тон вниз), після чого починає її секвенційно розвивати через *фа мінор*, *соль мінор*, і приходить у *ля мінор*, де на домінантовому органному пункті відбувається поступовий мелодичний низхідний рух шістнадцятими.

Після цього у 116 – 119 тактах звучить друге речення сполучної партії, яке завдяки секвенції повертається до *фа мажору*. Наступний матеріал у 120 – 131 тактах нагадує побічну партію, зокрема тематизмом (завдяки відповідним інтонаціям та ліричній образності, легким низхідним форшлагам, тихій динаміці, вилученню віолончелей) та мотивом, яким закінчувалось перше речення побічної партії. У цьому фрагменті відбувається поступовий перехід від *фа мажору* до закінчення на кадансі *до мінору*.

Наступний розділ будується на зіставленні висхідної октавної тірати і врівноважуючого спуску четвертями вниз усього оркестру у тональності *мі-бемоль мажор*. Його можна інтерпретувати як героїзований варіант головної партії, де групетто замінене тіратою. Одразу ж після цього у партії скрипок проводиться оригінальна версія. Після ще одного зіставлення «героїчного» та «ліричного» варіанту композитор виділяє групетто, яке замість того, щоб продовжуватися низхідною гамою, скорочується і закінчується галантним зворотом. Цей ліричний елемент повторюється декілька разів.

Зіставлення двох образно протилежних варіантів головної партії дозволяє темі досягнути своєї кульмінації, що і дало композитору можливість вичерпати образний потенціал теми, завдяки чому грань розробки та репризи розмивається.

Подальший матеріал знову повертається до тематизму, схожого на друге речення головної партії, але тут воно практично повністю повторює проведення, яке вже зустрічалося на початку розробки. Цей фрагмент продовжується другим реченням сполучної партії, яке через ще один ряд

секвенцій приводить до повернення у основну тональність частини – *сі-бемоль мажор* та до закличного висхідного пунктиру, яким розпочиналося друге речення головної партії у експозиції.

Лише сполучна партія у 175 такті в основній тональності вказує, що відбулось остаточне повернення та умовно настала скорочена реприза. Її перше речення звучить практично без змін, натомість розширюється друге речення.

Низхідний гамоподібний рух усього оркестру наприкінці другого речення сполучної партії за аналогією з експозицією мав би привести до побічної теми, але композитор уникає її, замінюючи скороченою, «галантною» версією головної партії, після чого знову продовжує її видозміненим другим реченням головної теми (фактично – матеріалом з розробки).

Каркас експозиції у сильно видозміненому репризному розділі все ж впізнається, оскільки його завершують пасажі, що використовувались наприкінці експозиції. У заключенні звучать висхідні форшлаги другого речення головної теми, а перед останнім акордом частини з'являється висхідна фанфара з початку того ж речення.

Отож, у першій частині відзначається модифікація сонатної форми зі значною видозміною розробки та репризи. Тема головної партії поступово вводить у нових інструментів у вигляді неточного канону. Побічна партія вносить галантний тематизм. Розробка зосереджується на активному тематичному розвитку головної партії, що чергується з реченням сполучної партії. Побічна партія представлена лише у вигляді невеликих видозмінених фрагментів. Наприкінці відбувається розділення теми головної партії на героїчний та ліричний варіант, що і видозмінює подальший матеріал – репризу, у якій зникають повноцінні проведення партій, натомість використовуються їхні варіанти з розробкового розділу. Такий спосіб

побудови сонатної форми вказує на типову для Ф.-Ж. Госсєка тенденцію до динамізації репризи матеріалом з розробки.

У музичній мові **другої частини** використовується типовий інтонаційний словник оперних арій, що є традиційною рисою симфонічної творчості Ф.-Ж. Госсєка. Використання цих фраз та мотивів вперше було підкріплене реальним досвідом роботи для театру саме у цей період.

Форма *Larghetto poco lento* – складна тричастинна, яка має атрибути сонатної форми, як і в інших повільних частинах композитора.

Вектор руху першої теми та порядок вступу голосів повністю збігається. Сама тема з короткого групєто починає рухатися вниз, а у каноні її підхоплюють по черзі другі скрипки, альти та віолончелі.

Основним носієм тематизму є партія перших скрипок, яка переважно побудована на комплексі типових інтонацій галантного стилю. У супроводі використовуються імітаційні прийоми, а сам матеріал викладається і розробляється поліфонізовано, що нетипово для оперної практики. Наприклад, другі скрипки нерідко виконують роль «другого голосу», а також насичують всю частину підголосками та поліфонічними контрапунктами. Альт то включається до «підголосків», то підкреслює гармонічну вертикаль. Віолончелі, хоча і отримують іноді окремі мелодичні фрази (наприклад, на початку твору), більшість часу, як і у інших творах Ф.-Ж. Госсєка, виконують роль басової гармонічної основи.

Перший розділ складної тричастинної форми складається з двох періодів, кожен з яких, у свою чергу, ділиться на два речення. Умовно ці два періоди можна було б ідентифікувати з головною і побічною партією сонатної форми, якщо зважати на тональний план (перший період у основній тональності, другий – у домінантовій). Проте між темами відсутній значний контраст.

Перше речення розпочинається з вказівки *sotto voce*, а друге речення – практично повністю будується на піцicato у партії скрипок. Майже у

всьому періоді експонується лірична образність, і лише наприкінці раптово вривається унісон усіх інструментів на *forte*, у якому поступовий спуск на сильну долю чергується з поверненням на домінантовий звук вгору, що чітко відділяє періоди між собою. Такий матеріал більш характерний для героїчної сфери.

Другий період не вносить тематичного контрасту, а продовжує розвивати попередній образ. У другому реченні другого періоду відбувається імітаційне проведення теми у партії перших скрипок та альтів.

Середній розділ складної тричастинної форми (умовно – розробка, якщо інтерпретувати з точки зору сонатної форми) також складається з двох періодів. Спершу розвивається тематизм, дуже схожий на попередній ліричний матеріал. У другому реченні першого періоду композитор використовує контрастне зіставлення мелодики вокального типу зі стакато у партії перших та других скрипок (що нагадує появу *pizzicato* у першому розділі). Раптове *forte* також привносить у матеріал риси героїки, поява якої трансформує ліричну образність у більш трагічну, ближчу до драматичних арій серйозної опери. Це звучання формується домінантовим органом пунктом до тональності *фа мінор* і насиченим використанням інтонацій низхідних секунд у партії перших скрипок, яка підхоплюються другими скрипками у імітації. Фрагмент відзначений появою дисонансів між партіями скрипок, після чого на домінантовому органному пункті до основної тональності частини (*мі-бемоль мажор*) відбувається перехід до останнього розділу.

Третій розділ є поверненням до попереднього тематизму і з точки зору інтерпретації частини як сонатної є репризним. Як і у першому розділі, він розпочинається з поступового введення теми у партії кожного інструменту, натомість композитор замінює другу половину першого речення на матеріал другого періоду з експозиції. Перенос матеріалу у перший період дозволяє скоротити другий період, що розпочинається одразу з другого речення.

Після цього композитор використовує коротку коду, яка відділена чотирма акордами ($T - I_7^{3M} - D_6 - DDVII_5^3$), і на доміантовій гармонії (яка спершу заявлена у партії віолончелі, а потім зникає), відбувається висхідний рух на дві октави вгору, зупинка на один такт в партії скрипок, а у партіях других скрипок та альтів йде поступовий спуск, після чого у вигляді орнаментованих мотивів, які нагадують групето, відбувається спуск вниз і основної мелодичної лінії. Поява такої коди чітко адресує до традиції «сольних» вставок сопрано, що відповідає як регістру, так і типовим прийомам, які мали розкрити вокальні дані виконавця.

Третя частина симфонії розпочинається зі вступу *Largo* у розмірі $3/2$, який написаний у формі періоду єдиної будови. У тональності *сі-бемоль мажор* експонується тема фуги, після чого відбувається модуляція у основну тональність частини – *соль мінор*. Привертає увагу те, що композитор вказує на виконання цього розділу з сурдинами. Тема проводиться у партії перших скрипок, а другі скрипки підкреслюють її «підголосками» (спершу у терцію, а потім – у кварту). Мелодична лінія у перших скрипок нагадує стилістику *aria di patetica*, але у вступі, на відміну від типових арій цього жанру, активно використовується поліфонічність, яка надає цьому розділу певних рис хоральності.

Хоча тема експонована у мажорі, музичні засоби вступу характерні для більш трагічної образності, що підкреслено риторичною фігурою *passus duriusculus* у віолончелей, використанням секундових інтонацій, а наприкінці – появою *соль мінору* та зупинкою на доміанті з низхідною фразою, яка повторюється двічі. Додатковою вказівкою на трагічну образність є метр сарабанди та її типової ритмічної схеми (акцент на другу долю).

Вступ закінчується ферматою на доміантовому акорді до *соль мінору*. Після цього у розмірі $4/4$ *alla breve* та у швидкому темпі розпочинається сама

фуга. За рахунок зміни темпу, метру, тривалостей і тональності, тема, порівняно з експонуванням у вступі, видозмінюється, стає стрімкою та драматичною.

Форма фуги, на перший погляд, відповідає класичній – розпочинається з експозиції, у якій, незважаючи на чотири оркестрові партії, звучить три проведення теми та три тональні відповіді. Середній розділ – розробка – з’являється після невеликої інтермедії. На її початку тема проводиться у новій тональності (*мі-бемоль мажорі*), а решта розробки характеризується вільним розвитком окремих фрагментів теми та протискладень і їхніх видозмінених варіантів. Розробка закінчується акордовим тритактовим повторенням на домінанті *до мінору*. Цей дещо гомофонний фрагмент чітко вказує межі форми, хоча у подальшому матеріалі звучить не основна тональність – *соль мінор*, а субдомінантова тональність (*до мінор*). Це найвагоміша зміна у традиційній формі фуги: композитор уникає класичної репризи, а далі продовжує мотивну розробку теми, і лише двічі проводить тему в основній тональності – обидва рази у низькому регістрі, а поміж цими проведеннями звучить ще один ряд інтермедій. Цей розділ можна назвати або «третім розділом», або «умовною репризою». Після останнього проведення теми фуга раптово переривається, ніби на півслові, і (хоча це не вказано в самих нотах) за допомогою *attacca* переходить у фінальну частину симфонії.

Розглянемо основну тему симфонії (приклад 3.3).

Приклад 3.3

Тема фуги Симфонії №6 оп. 6 Ф.-Ж. Госсєка



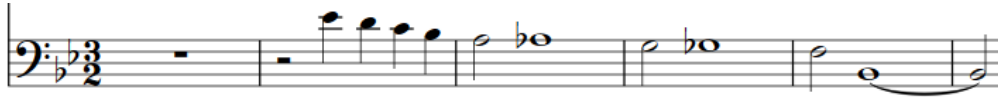
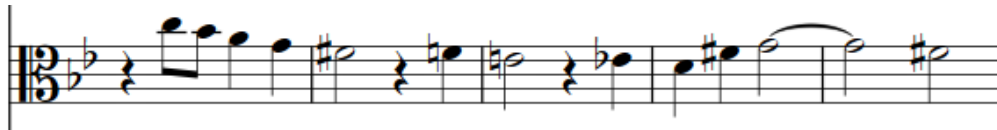
Тема розпочинається з другої долі такту, тричі повтореною четвертними тоніки, і стрибка вгору на квінту, що надає мотиву звучання героїчного характеру. Другий фрагмент теми – рух по низхідній гамі. Автор

декілька разів заліковує половинну на третій долі попереднього такту з наступною половинною на першій, уникаючи сильної долі і утворюючи синкопування, яке додатково підкреслюється швидким темпом на *alla breve*. Останній фрагмент теми завершується короткою фразою з четвертних нот. Ця кінцівка у різних проведеннях змінюється залежно від цілі композитора для виходу на подальший матеріал. У першому проведенні вона закінчується квінтовым стрибком вниз, одразу ж – стрибком на октаву вгору, коротким спуском і «відкритим» закінченням на третьому ступені тональності. Це, з одного боку, підкреслює категоричність, дієвість експонованого образу; з іншого боку – відкрите закінчення на терцієвому тоні, а не на тоніці чи домінанті, підштовхує до подальшого руху. Як і у темі головної партії першої частини, так і у другій частини, напрям руху та експонування теми низхідний (сама тема має низхідний рух, і вона почергово вводиться від скрипок до віолончелей). Якщо у попередніх частинах тема розпочиналася з плавного групето, то у фузі – з трикратного повторення звуку і стрибку вгору.

Відповідь теми – тональна. На відміну від квінтового стрибка в основному варіанті теми, відповідь будується на тонічному квартсекстакорді (спершу після триразового повтору квінтового тону звучить стрибок на кварту вгору, а наступна нота – ще вище на терцію). Загалом, характер теми не втрачається, а оскільки замість квінти виникає навіть більш активна заклична висхідна кварта, то відповідь звучить навіть більш дієво, ніж основне проведення теми.

Важливим елементом також є два протискладення, які разом з темою проходять через всю частину (*далі по тексту – П1 та П2*).

Перше протискладення (П1) вперше проводиться у партії альтів у 363 – 367 тактах (приклад 3.5). Воно дуже нагадує аналогічне проведення у вступі *Largo* в партії віолончелей (приклад 3.4).

Приклад 3.4**Фраза у партії віолончелей у вступі до третьої частини Симфонії №6
ор. 6 Ф.-Ж. Госсека****Приклад 3.5****Перше протискладення фуги Симфонії №6 ор. 6 Ф.-Ж. Госсека**

На відміну від теми, П1 не має стрибка вгору, а повністю будується на додатково хроматизованому низхідному русі, та ще й з паузою, яка його перериває. Лише наприкінці відбувається короткий підйом та пауза на ввідному звуці. Також, на відміну від теми, вона акцентує сильну долю.

Друге протискладення (П2) з'являється у партії перших скрипок у 368 – 372 тактах (пр. 6).

Приклад 3.6**Друге протискладення фуги Симфонії №6 ор. 6 Ф.-Ж. Госсека**

Як і перше протискладення, воно розпочинається з низхідного руху, але у ньому з'являється новий мотив, на якому будується низхідна секвенція. Саме протискладення завершується схожим стрибком, як і у П1, на цей раз – низхідним рухом на терцію вниз і стрибком вгору, який «гаситься» низхідним рухом.

Важливим чинником є те, що тема ніколи не проводиться самостійно, а завжди разом з одним з протискладень. Вона втрачає свій традиційний принцип панування над іншим матеріалом. Навіть у першому проведенні П1 задає метричний акцент у той час, коли перша доля у темі залігована з

попереднього такту, що перетягує слухацьку увагу від теми до протискладення. П2 виділяється ще більш яскраво – оскільки у ньому з'являється більш дрібна ритміка четвертними, а у першому проведенні вона звучить вище самої теми. Такі яскраві протискладення та більш статична тема (яка, хоч і має закличну інтонацію на початку, переважно складається з тривалих нот, які поступово рухаються вниз) утворюють відчуття, що саме протискладення є головними, а тема нерідко зникає у «додаткових голосах».

Особливістю фуги також є розширені інтермедії, у яких теми проводяться досить рідко, проте вони отримують різноманітні підваріанти та секвенційні розробки окремих фрагментів як тем, так і протискладень. Найбільша інтермедія після експозиції фуги у середньому розділі частини нагадує типовий розробковий матеріал у симфоніях Ф.-Ж. Госсєка, проте з більшою поліфонізацією.

Протягом всієї частини, зокрема у інтермедіях, помітною є тенденція до поступового зближення теми з її протискладеннями і навіть їх обмін «ролями» та окремими фразами, що втілює ідею інтонаційного варіювання теми, що було нетиповим для класичної фуги та є явним впливом традиції мотивного розвитку для симфонічних розробок. В усій розробці та умовній репризі показуються різноманітні варіанти теми, яка поступово «ліризується», втрачає свій активний характер, який проявлявся через закличний стрибок вгору.

Наприклад, у розробці у 434 такті тема втрачає трикратне повторення першого звуку, а замість нього звучить висхідна гама (приклад 3.7).

Приклад 3.7

Варіант теми фуги Симфонії №6 ор. 6 Ф.-Ж. Госсєка



Після цього вводиться варіант теми без квінтового стрибка, а лише з підйомом на один ступінь вгору. Додатково втрачається «синкопованість»

(приклад 3.8), хоча фактично цей фрагмент слід інтерпретувати як інтермедію, що будується на тривалій низхідній секвенції на основі видозміненої теми та мотивів протискладень.

Приклад 3.8

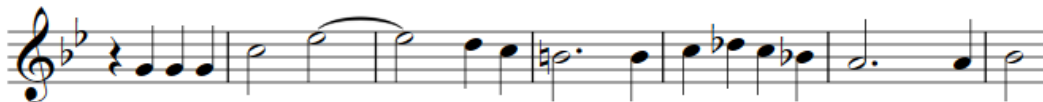
Головна тема першої частини Симфонії №6 ор. 6 Ф.-Ж. Госсєка



Найвагоміша зміна відбувається у 464 такті. З появою тональності *до мінор* та розділу «умовної репризи» тема не просто звучить цілими нотами у низхідному русі, а ще й отримує нові мотиви четвертними. Помітне також зближення з ритмічною фігурою П1 (з тією відмінністю, що у протискладення замість половинної з крапкою була половинна і четвертна пауза).

Приклад 3.9

Видозмінена тема фуги Симфонії №6 ор. 6 Ф.-Ж. Госсєка



Відбувається прискорення і у проведенні тем. Якщо раніше теми вступали поступово, то наприкінці розробки тема і відповідь вступає з різницею в один такт, утворюючи стрету.

З 476 такту з'являється видозмінена тема, у якій замість початкового мотиву звучить лише одноразовий квартовий підйом, стрибок на октаву вниз і одразу ж назад вгору. На те, що це є видозмінена тема, додатково вказує проведення одразу двох протискладень у других скрипок та віолончелей.

Свій розвиток отримує навіть видозмінена тема, яка вперше з'явилась у розробці і розпочиналася з висхідного руху на октаву. У ній замість низхідних цілих нот з'являються короткі мотиви четвертними, які ніби

пом'якшують саму тему. Ця тема проводиться стретою у віолочелей та других скрипок, проте у скрипок підйом відбувається на октаву, а у других скрипок – лише на кварту. Завдяки цьому тема одночасно звучить у домінантовому та тонічному викладенні.

Приклад 3.10

Наступний варіант видозміни теми фуги Симфонії №6 ор. 6

Ф.-Ж. Госсека



Останнє проведення теми у 526 такті відбувається у її основній формі у партії віолончелей.

Важливим є паралельний розвиток протискладень. Протягом всієї фуги їхня образна сфера зближується з темою. Вагома зміна відбувається одразу з перших нот розробки. Якщо спершу ПІ починалося з низхідного руху вниз, то надалі у ньому з'являється триразове повторення основного тону і підйому по квартсекстакорду – як у темі-відповіді, але потім – продовжується у звичній формі. Таким чином, протискладення зближується і синтезується з темою, розширюється і отримує «фанфарний» заклик. Коли ПІ з початковим мотивом з'являється у верхньому регістрі, воно ніби замінює головну тему, яка поступово зникає у середньому регістрі, а також пом'якшується, як було описано вище. Іноді протискладення повертаються до своєї основної форми (найчастіше це стається тоді, коли звучить видозмінена головна тема).

Ідея синтезу теми та її протискладення досягає кульмінації наприкінці фуги. Вагомою ознакою є те, що останнє розпочинається не з основної теми, а саме з видозміненого ПІ у той час, як сама тема непомітно проводиться в нижньому регістрі.

Композитор модифікує центральну ідею фуги – інтонаційну незмінність теми. Протягом усієї частини вона поступового варіюється та пом'якшується, втрачаючи свій початковий мотив. Натомість П1 отримує чи не рівноцінну роль, що навіть може справляти враження про неї як про другу тему у двотемній фузі. Композитор ніби забирає закличний мотив у основної теми та передає його протискладенню. До того ж, на відміну від теми, яка звучить, уникаючи сильних долей, П1 має акцентування на сильний тон, що додатково перетягує на себе увагу.

Ймовірно, саме така модифікація і нашоувнула композитора на необхідність додатково провести тему в її основному варіанті через величний повільний вступ-експозицію теми у тональності *сі-бемоль мажор*.

Вагомим є також перехід від фуги до останньої частини симфонії. Подальші проведення тем перериваються короткою фразою, яка звучить в унісон, а потім на октавному унісоні на три такти зупиняється на шостому ступені *соль мінору*. Після фермати звучить коротке завершення *Grave*, на якому цілими нотами використовується акордова послідовність:

DDVII₄ – D – DDVII₇ – D.

Фуга, досягнувши драматичної кульмінації усієї симфонії, раптово переривається на домінантовому акорді.

Менует як фінальна частина – рідкісне явище у історії симфонії. Раніше таке рішення можна було б пояснити несформованістю циклу. Проте, після двох опусів по шість симфоній (ор. 4 та ор. 5) Ф.-Ж. Госсєка, які мали класичну чотиричастинну структуру (з третьою частиною – менуетом), таке рішення є безсумнівно свідомим, що доводиться й іншими симфоніями в опусі, у яких менует також змінював звичну позицію.

Помітною особливістю є інтонаційний зв'язок менуету з попередніми частинами. Наприклад, він розпочинається з триразового повторення тоніки четвертними у партії скрипок, що нагадує фрагмент теми та протискладення у фузі. Водночас, у партії віолончелей проводиться низхідна гама, яка у

різних варіантах використовувалась у початкових темах першої і другої частин, а також у темі фуги.

Форма менуету – традиційна складна тричастинна репризна з тріо. Її конструктивною особливістю є наявність паралелей з сонатною формою – по структурі крайні розділи будуються як складна двочастинна форма, в обох випадках перші частини містять контрастний матеріал, підкреслений тоніко-домінантовим співвідношенням.

Перший період першого розділу складається з двох речень і містить у досить нетиповий для менуету тематизм. Насамперед, на це вказує партія скрипок, насичена віртуозними елементами та незвичний супровід, побудований на мотивному елементі головної партії першої частини. Друге речення містить зіставлення низхідного гамоподібного руху та повернення назад по акордах тонічного тризвуку. Наступне проведення мотиву зіставляється з новим інтонаційним утворенням, основою якого є витримана пунктирна ритмоформула, що залучає до образності менуету героїчний елемент.

Другий період у доміантовій тональності містить типові галантні звороти з форшлагами та «реверансами». Таким чином, відбувається зіставлення нетипового мелодичного матеріалу першого періоду з типовим менуетним матеріалом. Сам період при цьому вдвічі коротший за попередній.

Перший період другого розділу складної двочастинної форми нагадує коротку розробку. У тематизмі використовуються галантні звороти та зіставлення партій скрипок на *piano* з рештою оркестру на *forte*. Також це одне з небагатьох місць менуету, де на короткий час з'являється мінорна тональність (*до мінор*), але вже у наступній ланці секвенції вона переходить у *сі-бемоль мажор*. Друге речення цього «розробкового» періоду подібне до предиктив репризи у сонатній формі симфоній Ф.-Ж. Госсекса – на тонічному органному пункті у віолончелей та педалей у перших скрипок та альтів

розгортається коротка секвенційна фраза у других скрипок, після чого звучить типове «галантне» завершення періоду. Останній період (умовно – репризний) експонує скорочений варіант першого речення першого розділу, у якому ще чіткіше проявляється висхідна динаміка, на цей раз – одразу на дві октави вгору і коротке повернення назад з використанням пунктирного ритму.

Тріо має складну двочастинну форму. На початку розгортається поліфонічна перекличка між партіями скрипок, що повертає до поліфонії як до ключової ідеї розвитку симфонії. Друге речення – у типовому галантному стилі. Наступний розділ тріо складається з двох періодів. У першому на домінантовому органному пункті розвивається зіставлення акорду *tutti* та короткого мотиву, побудованого на групето у обсязі квати, повтореного двічі у різних октавах у партії скрипок. Втретє композитор замінює його на гаму, яка рухається вгору, а потім – вниз, переходячи у наступний період, наблизений до традиційного матеріалу менуету.

Отже, Шоста симфонія ор. 6 є зразком сміливого відходу від традицій, які тільки закріпились як у творчості Ф.-Ж. Госсека у симфонічних опусах №4 та №5, так і у європейській практиці загалом.

Зберігаючи чотиричастинну побудову, композитор помітно переосмислює типову модель симфонії мангаймського зразку: сонатне *allegro* зі скороченою динамічною репризою, у третій частині використовується нетипова фуга, а менует виконує роль фіналу.

Важливим елементом є схожість більшості тем як за мелодикою (після короткого вступного мотиву звучить поступовий низхідний рух), так і за принципом поступового вступу тем у різних голосах від верхніх до нижніх. Подібність мотивно-тематичного матеріалу у чотирьох частинах симфонії створює ефект наскрізного інтонаційно-образного розвитку.

Водночас, композитор активно використовує поліфонію як один з методів організації музичного матеріалу. На неї вказують як нові прийоми,

які раніше не зустрічались у творчості майстра (канони, контрапункти), так і використання фуги як однієї з частин. Ймовірно, у цей період композитор посилено вивчав поліфонію або отримав доступ до творів майстрів попередніх поколінь, що надихнуло його створити свій зразок, насичений багатоголоссям. У подальшій творчості поліфонічні прийоми у такій кількості майже не застосовувались, що надає симфонії особливого місця у творчому спадку Ф.-Ж. Госсека.

3. 2. СИМФОНІЯ РЕ МАЖОР «LA CHASSE» («МИСЛИВСЬКА») – ЗРАЗОК ЗНАЙДЕНОЇ ФРАНСУА-ЖОЗЕФОМ ГОССЕКОМ ФРАНЦУЗЬКОЇ ДОМІНАНТИ У СИМФОНІЧНОМУ ЦИКЛІ

Симфонія ре мажор «La Chasse» («Мисливська», ор. 13 №3, Brook №62) входить до третього, вершинного періоду симфонічної діяльності Ф.-Ж. Госсека та найяскравіше репрезентує характерні риси французького погляду на трактування симфонічного циклу. Вона була створена у 1773 році та виконана 20 травня 1774 року у програмі «Concert Spirituel»¹. В інших джерелах вказується, що вона була створена раніше (у 1770 році) [105], або пізніше у 1776 році (найімовірніше, це – дата публікації нот). Ця симфонія є одним з найвідоміших творів композитора та неодноразово згадується у літературі, пов'язаній з життям та творчістю митця. Незважаючи на її популярність, детального аналізу в доступній нам літературі не проводилося, автори зазвичай обмежуються лише загальним оглядом образної сфери та музичного матеріалу. С. Рицарев при аналізі симфонії лише вказує на існування певних сигналів та наводить їхні назви,

¹ Згідно з каталогом Баррі Брука та додатку «Індекс музичних творів з використанням “cor de chasse”, “trompe de chasse”, “cor” у XVII та XVIII столітті в Франції» у роботі Florence Gétreau «The horn in seventeenth and eighteenth century France: iconography related to performances and musical works».

але не простежує впливу специфічного тематизму на трактування та видозміну логіки сонатно-симфонічної форми і сонатного *allegro* першої частини зокрема.

Під час пошуків нотних матеріалів, пов'язаних з творчою спадщиною Ф.-Ж. Госсєка, серед інтернет-публікацій було знайдено відскановану версію рукопису «Мисливської симфонії», який знаходиться в Національній бібліотеці Франції [144]. Припускається, що ці ноти належали перу самого композитора. На це додатково вказує формат рукопису – партитура, а не окремі поголосники, а також численні виправлення та закреслені фрагменти, які відображають хід створення твору.

«Мисливська симфонія» належить до зрілого періоду творчості, який охоплює 70-і та 80-і роки. Композитор звертається до жанру симфонії після п'ятирічної перерви (1765–1770), під час якої його увага була зосереджена на створенні комічних опер. Незважаючи на те, що його «Рибалки» та «Туанон і Туанетта» мали значний успіх і довго утримувалися у репертуарі, загалом результати власної музично-театральної діяльності розчарували митця. Однак досвід написання театральної музики виявився не даремним.

Симфонія ре мажор «La Chasse» («Мисливська») стала як своєрідною перервою у спробі завоювання оперної сцени, так і початком нового етапу творчості композитора (зокрема, симфонічної). Відомо, що незабаром після неї Ф.-Ж. Госсєк напише низку опер *seria*. Натомість, саме у цій партитурі композитор реалізує увесь потенціал театрального видовища в інструментальній площині.

Нагадаємо, що театралізованість життя королівського двору Франції зумовила підвищену мистецьку зацікавленість кожною формою її прояву. Лови перетворилися на одну з найпопулярніших тем у французькому мистецтві. Приклади звернення до неї неважко відшукати у літературі та живописі. У музичному мистецтві вона набула поширення ще за часів Ренесансу, досить згадати хорову шансон Клемана Жанекєна. Не дивно, що

й у добу Просвітництва вона знайшла своє втілення не лише в оперній, а й у симфонічній музиці.

У XVIII столітті додатковим стимулом для написання твору на цю тематику стала можливість використання виняткових духових інструментів, які вживалися під час полювання. Адже галузь розвитку духових, як відомо, була іманентно французьким привілеєм.

Можна припустити, що Ф.-Ж. Госсек був на полюванні у період служби у А. ла Пуплінєра, який жив у замку, розташованому у Пассі. Однозначних відомостей про присутність композитора на ловах немає, але це цілком ймовірно, оскільки він працював скрипалем, а виїзди оркестрових труп для виконання музики на природі були поширеною практикою.

Безумовно, у «Мисливській симфонії» Ф.-Ж. Госсек використовує інтонаційно-образний комплекс, що співвідноситься з, так званим, «мисливським» топосом за концепцією Лариси Кирилліної. Вчена розглядає його як частину батального героїчного топосу. Спільними рисами з героїчним топосом виступає використання типової тональності *ре мажор*, яка має семантику «золота та пурпуру», характерна мелодика, яка спирається на тризвуки, використання «мангаймських ракет» (термін Х. Рімана), кварто-квінтові інтонації, тирати. Характерними особливостями мисливського топосу є цитування оригінальних мисливських сигналів, використання валторн замість труб-кларіно, метру $\frac{6}{8}$ (який є найтипівішим метром для переважної більшості автентичних мисливських сигналів) [51, с. 60 – 61].

Натомість, значно вагомішою є відповідність театралізованому аспекту ритуалу ловів, яка перетворилася на визначальну програму симфонії. У своїй книзі, присвяченій ранньому французькому симфонізму, С. Рицарев посилається на роботи Дж. Барбера та А. Рігнера, у яких вказується, що Ф.-Ж. Госсек точно дотримувався програми, що включала всі етапи полювання. Саме завдяки такому задуму утворюються специфічні

композиційні особливості симфонії. Художній задум виступає основною формотворчою ідеєю першої частини та фіналу. Дж. Барбер зібрав усі доступні заклики мисливських рогів, які побутували у Франції XVIII століття, та, порівнявши їх з темами симфонії Ф.-Ж. Госсекса, зауважив, що автор безпосередньо цитує численні оригінальні мисливські сигнали. Більше того, Ч. Клаузер, який працював з рукописними автографами симфонії композитора, вказує, що у окремих партіях автор відзначив багато видів музичних сигналів, характерних для певних етапів полювання (наприклад, «Мисливці побачили здобич в гущавині», «Здобич знайдена, помітні її сліди», «Відкликати собак» тощо), що і підтвердилося під час перегляду оригінального рукопису.

Додатково, ті нотні зразки, які нам вдалося знайти у дослідженнях, присвячених мисливським сигналам [162; 163; 172], остаточно переконують у тісному зв'язку партитури твору з сигналами мисливського ріжка, які використовувалися під час полювання в Франції XVIII століття.

Визначальні драматургічні риси симфонічного циклу Ф.-Ж. Госсекса, що відрізняються від типового мангаймсько-віденського, утворюються саме завдяки специфіці образності. С. Рицарев вказує, що Ф.-Ж. Госсек не просто використовує мангаймський оригінальний цикл, а й модифікує його у сторону більшої жанровості, що на пряму відповідало французькій традиції [105, с. 49]. Для типового сонатного *allegro* центральною парадигмою є ідея «перемоги» активної, дієвої сфери над ліричною. Натомість Ф.-Ж. Госсек видозмінює її, завдяки конкретній програмі – сцені полювання. Передусім, змінюється структура першого сонатного *allegro*. Певного переосмислення набуває вже інтонаційний словник: замість більш типових інтонаційних комплексів, нерідко вокальної природи, що характерні для симфонії австро-мангаймського зразку, композитор вводить мисливські сигнали, які послідовно зображають події ритуалу ловів.

Титульна сторінка авторського рукопису вказує на класичний склад оркестру. У складі, крім традиційної струнної групи, наявна розвинута група дерев'яних духових з кларнетами, проте без флейт (що, можливо, пояснюється складом конкретного оркестру, для якого був написаний твір). Мідні духові представлені двома валторнами, а ударна секція – партією литавр, які, на відміну від сучасної нотації, записані внизу партитури.

Відзначимо розташування фаготів: і на титульній сторінці, і в партитурі вони знаходяться під альтами і над *basso*. З одного боку, це вказує на тогочасну практику, коли фагот належав секції *basso*, а не сприймався як одиниця цілісної групи дерев'яних духових інструментів, яка виписана над струнними. З другого боку, однозначна оцінка ролі фагота в оркестрі Ф.-Ж. Госсека потребує подальших досліджень, оскільки така нотація могла використовуватися для зручності (композитор в багатьох місцях вказує: «*col basso*»¹ і таким чином не виписує партію повторно).

У більш ранніх творах композитора, зокрема, у Симфоніях ор. 4, фаготи дублювали партію *basso* без виключень (що було характерним для традицій тогочасного оркестру [51, с. 229]). Натомість, у «Мисливській» симфонії стає помітною певна диференціація: з'являються невеликі підголоски і фрази, які проводяться лише у партії фаготів, але не у партії *basso* чи навпаки. Таким чином, навіть на прикладі письма одного композитора простежується зміна тембрового позиціонування окремих духових інструментів (у даному випадку, фагота), поступове розуміння їхніх самостійних виразних можливостей, що у перспективі приведе до остаточного відділення від секції *basso* і приєднання до духової групи.

Перша частина має невеликий вступ *Grave Maestoso* у *re мажорі* з розміром $\frac{4}{4}$, основний розділ же проходить у темпі *Allegro tempo di caccia*

¹ «Разом з басом».

(«*di caccia*» дає додаткову вказівку на мисливський топос) та $\frac{6}{8}$. Форма частини – сонатне *allegro* з видозміненою репризою. Друга частина частково відходить від традицій мангаймської школи, оскільки близька до першої частини у темповому співвідношенні (*Allegro Poco Allegro*), у тональному (*re minor*) та має спільний метр ($\frac{6}{8}$). Форма – складна тричастинна, у якій перша і третя частина повторюються без змін. Типовим в цій частині для творчості Ф.-Ж. Госсека є опора на використання мелодики вокальної, аріозної природи. З іншого боку, композитор не уникає і використання мисливських сигналів в середньому розділі. Третя частина симфонії є чи не найтрадиційнішою, в якій новаторський підхід композитора позначився найменше – це менует в основній тональності (*re мажор*). Нарешті, фінал напряду перегукується з першою частиною та є її фактичним продовженням – це виражається як у одній тональності (*re мажор*), у метрі ($\frac{6}{8}$) та в темпі – *Tempo di Caccia*.

Перша частина виступає дієвим центром усієї симфонії, у якому зосереджений головний тематизм та втілення програмної концепції твору. З позиції форми, вона спирається на базову структуру сонатного *allegro*, проте має вагомні відмінності, через які назвати її такою можна лише умовно. Автор дотримується принципу трьох розділів сонатної форми – експозиції, розробки та репризи, але, на відміну від тогочасної традиції, не відділяє їх репризами (що, зрештою, характерно і для Шести симфоній ор. 4, і для Симфонії ор. 8 №2 та мангаймської традиції загалом). У експозиції головна та побічна партія спираються на різні теми сигнальної природи. Розробка зовсім невелика за розмірами і більше виступає переходом до репризи, який є не просто повтором матеріалу експозиції, а вводить замість старих сигналів нові, що витісняють теми і головної, і побічної партій, водночас залишаючи зв'язку між ними. Такі зміни обумовлені необхідністю зобразити послідовність ритуалу полювання. Таку думку висловив

С. Рицарев: «у “Мисливській” симфонії тональні репризи переважають над тематичними у зв’язку з сюжетністю» [105, с. 44].

Сам твір розпочинається зі вступу *Grave Maestoso* у метрі $\frac{4}{4}$ та тональності *ре мажор*, що складається з трьох невеликих фрагментів, що відрізняються мелодично, ритмічно та фактурно. Функціонально він нагадує першу частину форми французької увертюри, але таке порівняння може бути лише умовним. Об’єднуючим фактором є повільний темп вступу, пунктирний ритм, «урочистість» звучання. З одного боку, можна припустити, що програмною ідеєю виступає поява важливої особи на полюванні, але композитор не вживає характерного сигналу, який використовувався для таких цілей. З іншого боку, ймовірною функцією вступу є позначення початку твору, що дає змогу привернути увагу слухачів, а потім розпочати основний матеріал симфонії з невеликої оркестрової групи на тихій звучності (подібно до театральної практики).

Перший фрагмент – фанфара (4 такти). У ньому двічі звучить фраза, що складається з двох мотивів. Перший з – них *tutti*, підкреслений пунктиром. Другий низхідний мотив звучить у ансамблі скрипок, на тихій динаміці, що додатково підкреслено за допомогою стакато та високого регістру. Водночас перший фрагмент експонує тональність (перший раз фраза спирається на тонічний акорд, другий – на домінантовий).

Композитор одразу вводить другий фрагмент, у якому звучить невелика тема на чотири такти. У порівнянні з попереднім фрагментом, відбувається зміна ритмічного малюнку та поява чітко визначеної мелодії. Якщо перший складався з двох двотактових фраз, то тут відбувається більш дрібний поділ – 1+1+2. Перші два такти виступають секвенцією мотиву, наступні два – його розвитком. Змінюється і фактура: струнні підкреслюють першу долю такту акордами, а дерев’яні духові проводять основний музичний матеріал у більш високому регістрі, досягаючи найвищої ноти у вступі (*ре третьої октави*).

У третьому фрагменті вступу з'являється пунктир у струнних. Акордову вертикаль на сильній долі додатково підкреслюють духові інструменти. У скрипок проходить мелодія з форшлагами, що спирається на тонічний квартсекстакорд. Передостанній такт зупиняє розвиток матеріалу та остаточно закріплює тональність, що виражається у коливанні між акордами кадансовим квартсекстакордом та домінантовим тризвуком, закінчуючи вступний розділ на домінанті.

С. Рицарев вказує, що у вступі звучить заклик «Quête» («початок собачого цькування»), проте доступний нам варіант сигналу не відповідає жодному мотиву вступу і на пряму у симфонії не використовується, а також не зустрічається у рукописі Ф.-Ж. Госсєка. Можливо, С. Рицарев користувався іншими каталогами, але питання наявності у вступному матеріалі «Quête» залишається відкритим. За підсумками аналізу великої кількості мисливських сигналів виникає думка, що у вступі теми мисливської семантики взагалі не використовуються, а їхня перша поява відноситься вже до експозиційного проведення.

Незважаючи на лаконічність вступу (всього 12 тактів), бачимо його насиченість різноманітними групами та презентацію всіх груп оркестру. Валторни, які відіграють вагому роль в експонуванні тематизму протягом усієї симфонії, поки що виконують лише роль супроводу.

Основний матеріал першої частини симфонічного циклу відділений від вступу зміною темпу (*Allegro tempo di caccia*)¹, розміру ($\frac{6}{8}$) та фактури.

У експозиції чітко проявляються дві теми, які спираються на мисливський тематизм в основній та домінантовій тональності, що дає можливість їх трактувати як головну та побічну тему відповідно. Специфічною є дуже розширена зв'язка між темами, яка складається з двох

¹ У авторському рукописі – *Allegro*, тому «*tempo di caccia*» або більш пізня авторська, або редакторська вказівка.

блоків – безпосереднього продовження першої теми (33 – 53 такти) та короткого переходу з використанням перших скрипок з невеликим супроводом струнної групи (54 – 66 такти).

Основний матеріал експозиції розпочинається з мисливського сигналу «Le Lancer» («Гончі знайшли здобич»), що вказується у рукописі над партією валторн і виконується разом зі скрипками. В основу теми закладений поступовий підйом по звуках мажорного тризвуку, а низькі струнні на піцикато підкреслюють його тонічним органним пунктом. Спершу ритмічно повторюється основний тон, потім сигнал зупиняється на терцієвому звуці акорду і повторює той самий ритмічний малюнок. Нарешті, третій етап поспівки (з кінця 18 такту) – після коливання між третім та п'ятим ступенем валторни приходять до прими акорду, але октавою вище. Саме звідси заклик підхоплюють і кларнети. На сигнальну природу теми вказує специфічна мелодика, яка будується на тонічному тризвуку з неодноразовим повторенням ритму та тембр валторн, які ведуть тему. Зрештою, проведення теми валторнами є характерною особливістю мисливського топосу, оскільки зазвичай головні теми у творах класиків доручалися струнним [51, с. 248].

Після експозиції цієї поспівки розпочинається новий музичний матеріал (24 – 32 такти), у якому вже вступає весь оркестр. У партії струнних у високому регістрі у цей час звучать тремоло на звуці *ре третьої октави*, а дерев'яні духові виконують роль оркестрової педалі. Цей фрагмент виконує роль переходу з тонічної у домінантову сферу. Мелодичну лінію, хоча й не дуже яскраву, ведуть басы, і її значення більше зосереджується на остаточному закріпленні тональності (T – VI – S – VI – DD – D), ніж на введенні нового тематизму. У цьому фрагменті явного використання мисливського тематизму не передбачається.

Починаючи з 33 такту, звучить фрагмент, який виконує роль сполучної ланки між головною та побічною темами. Ця зона спирається на

домінантову функцію, чергуючись з кадансовим квартсекстакордом, що утворює гармонічний контраст з головною темою, яка експонувалась практично повністю на тонічному органному пункті. Цей фрагмент складається з двох мотивів. Перший – чисто акордове розв'язання дерев'яних духових та скрипок з домінантсептакорду у більш м'який кадансовий квартсекстакорд. Другий – проходить лише у партії скрипок на стакато, рухаючись по тонічному тризвуку вниз, а наприкінці мотиву у перших скрипок звучить низхідний форшлаг. Рух по тонічному тризвуку вниз наштовхує на думку про близькість цієї теми до мисливських сигналів. Важливим є прийом зіставлення оркестрових груп струнних та дерев'яних духових. Привертає увагу те, що перший сигнал (головна тема) був висхідним, новий сигнал – низхідний, чим композитор досягає зв'язку між ними на відстані.

Ці мотиви повторюються двічі, після чого композитор виокремлює останній низхідний мотив-форшлаг. В оригінальному рукописі бачимо, що автор перед цим хотів використати додатковий сигнал «La Vue» («гончий побачив звіра»), і цей мотив з'являвся більш логічно наприкінці проведення «La Vue», але композитор викреслив цей тривалий епізод (19 тактів) з остаточного варіанту. Припускаємо, що або Ф.-Ж. Госсек згодом знайшов кращий мисливський сигнал, який більше контрастував з попереднім матеріалом, або вирішив за рахунок цього скоротити експозицію.

На мотиві базується висхідна секвенція, яка піднімається на октаву, досягаючи локальної кульмінації. Якщо перша частина цього перехідного фрагменту базувалася на чергуванні оркестрових груп, то у секвенції починає звучати весь оркестр: скрипки ведуть мелодичну лінію, віолончелі та фаги тримають домінантовий органний пункт, дерев'яні духові виконують роль педалі. Досягнувши найвищої точки цього фрагменту, композитор остаточно зупиняється у домінантовій сфері, проводячи в струнних низхідний рух по акордах тонічного квартсекстакорду та

домінанти, що урівноважує хвилю розвитку. Слід зауважити, що вона ще не сприймається як тоніка нової тональності – її остаточне закріплення відбувається лише в подальшому матеріалі.

Наступним епізодом є друга зв'язка (53 – 66 такти), який і переводить слухача остаточно до сфери доміантової тональності. У ньому зростає швидкість зміни гармонії: якщо практично вся головна тема і перехід на побічну базувалася на тонічному органному пункті, який через короткий гармонічний зворот переходив до доміанти, то тепер гармонія змінюється кожні два такти.

Розпочинається епізод з невеликої теми, яка сильно відрізняється від всіх попередніх тем-сигналів. Вона складається з невеликої двотактової фрази, яка за допомогою низхідної секвенції повторюється три рази і проводиться лише першими скрипками, а інші струнні лише підкреслюють акордову гармонію. Група духових, крім фаготу, який підкреслює партію басу, участі у переході не бере. Цей епізод завдяки появі форшлагів, секундових інтонацій та низхідного руху секвенції, привносить до музичного матеріалу мелодичний та образний контраст порівняно з більш енергійними фанфарними темами, які майже повністю спиралися на тонічний тризвук. Наприкінці з'являється доміантова функція до *ля мажору*, таким чином відбувається остаточна модуляція у тональність побічної теми.

Призначення сполучного епізоду двозначне. З одного боку, формально він з'являється через необхідність міцніше закріпити тональність *ля мажор* у свідомості слухача як основної через те, що перша зв'язка «не справилася» з переходом до нової тональності та її закріпленням. З іншого боку, помітне прагнення композитора ввести контрастний матеріал більш мелодичної природи посеред величезної кількості дещо одноманітних мисливських сигналів фанфарного типу, які повністю спираються на тоніко-доміантові акорди.

Через програмний задум симфонії, ні тематичного, ні образного контрасту між головною і побічною темою немає – друга з них виступає сюжетним продовженням попереднього матеріалу. Зона побічної теми розпочинається наприкінці 66 такту, коли звучить нова мисливська поспівка «Houvargi», що відзначає сам композитор безпосередньо над темою. С. Рицарев вказує, що цей сигнал означає «Здобич схоплена гончими», проте саме слово є або командою цькування собак, або, згідно мисливського словника: «хитрість звіра, який повертається назад по сліду, а потім біжить вбік, щоб збити собак» [95].

Розпочинається тема з висхідного квартового руху до першого ступеня тоніки нової тональності у партії дерев'яних духових, після чого піднімається до терції, на якій повторюється шість тактів. Звуки підкреслюються як специфічним ритмом, так і за допомогою мордентів. Тема закінчується коротким підйомом до квінти, та остаточним поверненням та закріпленням терцієвого звуку через його мелодичне оспівування. Водночас, у партії скрипок як супровід звучить нейтральний тонічний тризвук, фігурований по висхідних звуках. У 76 такті, коли закінчується головна тема мисливського сигналу, цей супровід отримує самостійне значення. Він звучить у скрипок на октаву вище і кожен такт секвенційно піднімається по одному ступеню вгору на тонічному органному пункті. Дерев'яні духові підкреслюють лише тон тризвуку кожного ланцюга секвенції, таким чином досягаючи локальної кульмінації, яка різко переривається ритмічно підкресленими домінантовими акордами у всьому оркестрі. Таким чином, вибудовується своєрідне змагання: спершу звучить мисливська тема у дерев'яних духових, а у струнних звучить звичайний тонічний тризвук, після чого їхня роль змінюється, і вже скрипки з супроводжуваним матеріалом стають ведучими.

Як продовження змагання між секціями, композитор вводить ще одну тему, схожу на мисливську (84 такт). Спершу вона проводиться кларнетами

соло, після чого продовжується всіма духовими інструментами. У її основі лежить коливання між терцієвим і квінтовым звуком тоніки. Вона нагадує початок сигналу «Appel fanfaré des maîtres» та «Appel Force» (приклади 3.11 та 3.12).

Приклад 3.11

Фрагменти мисливських сигналів «Appel fanfaré des maîtres» та «Appel Force»



Приклад 3.12

Ф.-Ж. Госсек. «Мисливська» симфонія.

Фрагмент партії кларнетів (84–85 такт. Партія транспонована)



Закінчується цей сигнал низхідним рухом всієї духової секції. Наступна фраза знову спирається на висхідний квартовий рух та обігравання прими і терції тоніки та висхідний рух до квінти. Цей фрагмент є автентичним сигналом «La Vue», який означає: «гончий побачив звіра» (хоча і не відзначений таким у рукописі). У 94 такті перший сигнал знову проводиться скрипками, чим додатково підкреслюється елемент змагальності між оркестровими групами.

З 99 такту композитор у високому регістрі повертає мотив, що спирався на тонічний тризвук і був фоновим на початку побічної теми. Після цього розпочинається активне гармонічне кадансування, яке чітко сприймається як закінчення експозиції.

Композитор відмовляється від використання прийому повторення експозиції, який явно порушив би процесуальність та безперервність

програми першої частини симфонії, тому після неї одразу вступає розробка як наступний етап у розвитку сюжетної програми частини. Розробка невелика, і її головною роллю є поступовий перехід до початкової тональності *ре мажор*. Спершу звучить октавний унісон у духових інструментах, чітко відділяючи закінчення експозиції від розробки, яка розпочинається з *мі мінору*. Закінчення тритактового унісону завершується коротким форшлагом на терцію вниз, який нагадує елемент із першої зв'язки експозиції. Після цього починається коротке речення, провідна роль у якому належить скрипкам. У ньому двічі повторюється низхідний рух від V ступеня *мі мінору* до I ступеня, який закріплюється трикратним повторенням. Після цього композитор зміщує речення на тон нижче, таким чином, звучить акордова послідовність D→Г в основній тональності частини – *ре мажор* (подібне зміщення у розробці не раз використовувалося у більшості вже розглянутих симфоній). Така раптова поява головної тональності не сприймається як остаточна, автор трактує її лише як домінанту до *соль мінору*. Після проведення речення звучить перехід у духових інструментах на органному пункті звуку *ре*, на противагу якому у партії струнних в унісон звучить низхідна мелодія у *соль мінорі*. Вона спирається на гармонічну послідовність t – VI – DDVII₇ – D. У зоні подвійної домінанти партії струнних різким стрибком піднімаються на зменшену квартдециму, а потім поступовим рухом до звуку *ре третьої октави*, після чого поступово опускаються по звуках тризвуку вниз. Домінанта *соль мінору* після восьми тактів повторення сприймається як тоніка, після якої і настає реприза.

Невеликий розмір самої розробки дає змогу зосередити увагу на репризі, яка виступає новим етапом у розвитку програмного задуму і перебирає на себе функцію розробки.

Композитор двічі проводить нову невелику тему у діапазоні терції у партії гобоїв на домінантовій гармонії. Її також можна вважати мисливським

сигналом, який не вдалося ідентифікувати, або переходом до наступної теми, яка звучить у 145 такті у партії валторн. Мисливський сигнал «Le vol-ce l'est» («Видно сліди оленя») на тонічній гармонії, яка остаточно ідентифікує початок репризного матеріалу. Цей сигнал найточніше відповідає автентичному сигналу (приклад 3.13), а також відзначений як «Vois-lé» у авторському рукописі.

Приклад 3.13

Мисливський сигнал «Le vol-ce l'est», записаний у каталозі

М. Дамп'єрра у 1772 році



Якщо розглядати структуру більшості сигналів, то нерідко вони виконуються у простій тричастинній формі або у вигляді репризного періоду з двох речень. У цьому випадку і в оригіналі, і у симфонії структура сигналу залишається незмінною: ААВА. Якщо перший раз тема звучить у валторн, то поступово її «підхоплюють» дерев'яні духові, а згодом і весь оркестр. Після першого проведення композитор повторює весь мисливський сигнал повністю, він звучить вже в усіх інструментах.

Далі композитор проводить першу та другу зв'язку, які звучали в експозиції (24 – 64 такти). Ввівши у музичну тканину переходи між головною та побічною темами, композитор створює відчуття, що зараз з'явиться тема з експозиції, яка слідувала за переходом. Але оскільки вона також була сигналом певного етапу полювання і її повернення порушувало би програму твору, замість неї повторюється попередній мисливський сигнал «Le vol-ce l'est». Ця тема проводиться у партії валторн та скрипок у

201 такті, поступово охоплюючи весь оркестр. Отож, тема, яка з'явилася у репризі, замінює і головну, і побічну теми, і остаточно затверджується у кінці першої частини симфонії.

Друга частина симфонії – *Allegro Poco Allegro*, написана у тональності *ре мінор*, яка є однойменною до основної (*ре мажор*) та залишається у тому ж розмірі ($\frac{6}{8}$).

Як уже зазначалося, прообразом другої частини у симфоніях Ф.-Ж. Госсєка найчастіше виступає вокальна арія. С. Рицарєв наводить характерні ознаки типових *Andante* композитора: наявність оркестрових вступів та заключень; розподіл оркестрової фактури на солюючу та супроводжуючу; більша мелодична простота та технічна полегшеність. Зрештою, таке наслідування було характерним не лише для Ф.-Ж. Госсєка, а й для більшості його сучасників-симфоністів. Л. Кирилліна говорить: «Арія була ідеальним прототипом повільних частин сонатно-симфонічних циклів і використовується мало не в кожному *Andante*, *Adagio* чи *Largo*» [50, с. 192 – 193].

Головна тенденція другої частини – поєднання стилістики вокальної арії і тематики полювання, відзначеної появою мисливського сигналу. Ймовірно, таке поєднання і зумовило низку видозмін для другої частини, зокрема, у розмірі та темпі.

Поява мисливського сигналу у тексті партитури, можливо, пояснює рішення композитора використати розмір $\frac{6}{8}$, у якому написані практично всі мисливські сигнали (будь-який інший метр – виняток із правил)¹. Незвичним виступає досить швидкий темп, який, залежно від інструментів, має позначення *Allegretto Quasi Allegro* (партії перших та других скрипок), *Allegretto Poco Allegro* (альти, basso, гобої, другий фагот), *Allegretto* (перший

¹ У доступному нам каталозі із 154 сигналів дводольний метр має лише чотири сигнали (!).

фагот, валторни). Як і у випадку з Симфонією фа мажор (ор. 8 №2), ці позначення вказують радше на характер виконання, ніж темп.

Allegro Poco Allegro написана у складній тричастинній формі, у якій третій розділ виступає репризою першого і, у порівнянні з ним, залишається майже без змін. Крайні розділи репрезентують тематизм вокальної арії, а у середньому композитор проводить мисливський сигнал. Крайні і середній розділи зіставляються низкою параметрів, насамперед, характером тематизму (вокальна природа мелодики порівняно з сигнальною), тонально (крайні розділи – *ре мінор*, середній – *фа мажор*), оркестром (домінуюча група крайніх розділів – струнна, з невеликими терцієвими підголосками у фаготів; у середньому розділі основний тематизм проводять валторни та гобої, а струнні виконують роль акордового супроводу)¹.

У першому розділі головна тема з'являється одразу, без вступу (що є відступом від раніше зазначених ознак С. Рицарева). Основна мелодична лінія проводиться першими скрипками, а другі скрипки, альт та *basso* виконують роль супроводу. Єдиними інструментами з дерев'яної групи у першому розділі є фаготи, які звучать в терцію, хоча своєї чіткої мелодичної лінії не отримують, а виконують роль гармонічного супроводу.

Перший розділ складається з двох періодів повторної будови, кожен з яких містить по два речення. Перший період (1–13 такти) переважно спирається на тонічну гармонію. Гармонія першого речення загалом вкладається у схему $T - D_6 - T - T_6 - II - T_6 - S - D$. Друге речення скорочується і після четвертого такту одразу настає зона кадансування: $T - D_6 - T - T_6 - D - K_{64} - D$.

Мелодія насичена характерними вокально-інтонаційними зворотами, зокрема, інтонацією «зітхання», з якої одразу розпочинається партія.

¹ Кларнети, а тим більше литаври, у частині не з'являються взагалі.

Використання такого тематизму вказує на зв'язок з арією *lamento*. Вступний мотив повторюється тричі, перериваючись паузою, і лише після третього проведення продовжує свій тематичний розвиток. У 5 – 6 тактах першого періоду фраза, яка розпочиналася з секундових інтонацій, переходить у складні колоратурні пасажі, які традиційно використовуються у бравурних героїчних аріях. Активні складні пасажі більше співвідносяться героїчним топосом, який домінує у першій частині та фіналі симфонії. Таким чином, відбувається образний зв'язок другої і крайніх частин симфонічного циклу.

Ще більше колоратурними пасажами насичений другий період, який триває з 13 по 24 такт. Він є менш стабільним, оскільки спирається на домінантову гармонію: D – K₆₄ – D – K₆₄ – D – T – DD – D – T – D – T. Перше і друге речення у ньому звучать практично без змін, лише наприкінці другого з'являється невелике завершення та короткий модуляційний перехід у середній розділ.

Як і у першому періоді, речення розпочинається з трикратного повторення короткого мотиву (на цей раз – з висхідною динамікою, спершу – по домінантовому септакорду, а потім, з коротким форшлагом, – до квінтового тону тоніки *re minore*), на третій раз після якого вступає складна двотактова колоратура, підкреслена партією других скрипок.

У середньому розділі відбувається тональний контраст за рахунок появи паралельної тональності *фа мажор*. Розділ розпочинається у 25 такті і триває до 58 такту. Такти 25 – 49 з них – мисливський сигнал, який складається з двочастинної форми репрізної будови вигляду ААВА, що є поширеною формою викладу більшості сигналів. Цей сигнал у різних виданнях отримує назви: «Le bat-l'eau», «Quand le cerf est à l'eau», «L'Eau», а у самому рукописі відзначено «Va à l'eau». Він має декілька варіантів розшифровки, найімовірнішим та найавторитетнішим є джерело «Manuel Du Chasseur et Des Gardes-Chasse» 1822 року [162], у якому цей сигнал трактується як: «Олень скочив у воду і перепливає річку», а «Théorie

Générale Dé Toutes Les Chasses Au Fusil» 1823 року [172] – як «Олень п'є воду». Загальне значення сигналу, як можна зрозуміти з декількох каталогів, вказує на знаходження оленя чи будь-якої іншої тварини біля води.

Кожен з варіантів сигналу, як і тема, яка використовується у Ф.-Ж. Госсєка, має свої відмінності, але загалом між усіма ними зберігаються загальні риси, які дають можливість його однозначно ідентифікувати та відділити від інших сигналів. Зокрема, в усіх збігається форма та більшість опорних нот. Ноти на слабких долях інколи відрізняються, що можна розуміти і як варіантність сигналу, який чув композитор, і як його цілком свідоме бажання зробити сигнал більш плавним та наспівним.

Проведення розпочинається у валторн та альтів, згодом тему підхоплюють гобої. Скрипки та *basso* виконують роль акордового супроводу і відходять на час звучання сигналу на другий план. Сигнал дещо розширюється у 37 – 40 тактах за рахунок репетиції на звуці II ступеня *фа мажору*. Водночас у партії гобоїв звучить низхідний рух по акорду домінанти. Ця фігура у гобоях так чи інакше теж мисливського характеру.

Після сигналу йде коротка зв'язка, де головну роль знову веде струнна група і відбувається повернення до теми першого розділу та тональності *ре мінор*.

Третій розділ є повторенням першого майже без змін, крім двотактової появи гобоїв в 70 – 71 такті, якими підкреслюється партія скрипок.

У **третій частині Minuetto** композитор звертається до традиційного менуету, у якому практика мангаймської школи проявилася чи не найяскравіше: використовується і характерний темп, і складна тричастинна репризна форма з тріо. Відбувається повернення до основної тональності *ре мажор*. Згідно із систематизацією Л. Кирилліної [51, с. 103], його можна віднести до типу придворного аристократичного менуету. Це

підкреслюється акордовою ритмікою всього оркестру, зіставленням *tutti* та *soli* (наприклад, у 1 – 14 тактах), чітким ритмом без затактів.

Найвагоміша роль у менуеті надається тембровій семантиці середнього розділу (*Trio*) – у оркестровці переважають дерев'яні духові інструменти, а струнні спершу з'являються лише на початку другого періоду тріо. Таким чином, разом з дотриманням мангаймської традиції у написанні менуету (оркестрування групою дерев'яних), додатково зберігається мисливський змістовний акцент.

Підкреслюється тематика ловів і самою мелодикою тріо. Хоча вона не є мисливським сигналом, чергування репетицій на одному звуці у гобоїв та кларнетів з валторнами на початку тріо натякає на фрагмент з мисливського сигналу (а точніше – його імітацію). Якщо композитор не мав на меті явно ввести мисливську тему до менуету симфонії (що пов'язано з жанровим джерелом танцю, відмінного від мисливської семантики і з іншим метром, у який було б складно вписати сигнали з метром $\frac{6}{8}$), то, принаймні, у тріо зблизився з її образністю, а подальший розвиток і цитування тем переніс на фінал симфонії.

Якщо розглянути симфонічний цикл загалом та роль третьої частини у ньому, можна дійти висновку, що менует у сюжетній програмі може зображати картину короткочасної перерви між полюванням на природі. Пишне церемоніальне полювання, яке супроводжувалися різноманітною танцювальною музикою у перервах між ловами, було не таким вже і рідкісним явищем.

Чи має менует цілком програмний задум, чи є не більш ніж даниною мангаймській традиції – залишається відкритим питанням. Композитор і раніше, і пізніше «Мисливської» створював симфонії, у яких менует не використовувався. Це підтверджує думку, що у програмному творі Ф.-Ж. Госсек міг, за бажання, уникнути непотрібної частини, яка гальмувала би подальший розвиток задуму. Написання менуету натякає на те, що він

має своє значення у сюжеті симфонії, хай і не таке конкретне, як це було у інших частинах завдяки точному цитуванню мисливських сигналів. До того ж, тріо, наближене до мисливської тематики, тісно зв'язує симфонію з рештою частин.

Фінал симфонії повертає до центру уваги семантику полювання. Це підкреслюється позначенням характеру – *Tempo Di Caccia*, характерним метром $\frac{6}{8}$, тональністю *ре мажор*, великою кількістю мисливських сигналів. Він написаний у сонатній формі, у якій замість репризи вставляється новий тематичний матеріал (як це було зроблено у першій частині симфонії).

Головна партія не має яскраво вираженої теми. Основна інтонація, яка проходить майже крізь всю партію – низхідний форшлаг, який імітує звучання мисливського рижка, що надає особливого колористичного звучання. У авторському рукописі над партією скрипок є нерозбірливий напис, який, можливо, вказує на мисливський сигнал, проте його музичного відповідника у каталозі сигналів знайти не вдалося. Розпочинається цей мотив у партії скрипок, після чого його підхоплюють валторни. У партії скрипок звучить фігурація по акордах тонічного тризвуку, яка поступово піднімається вгору, а потім спускається вниз; альти та *basso* тримають тонічний органний пункт разом із групою дерев'яних духових інструментів. Після 12 тактів, звучить ця ж тема на домінантовому органному пункті. Третє проведення теми спершу коливається на гармонічному звороті тоніка – субдомінантовий квартсекстакорд, а потім – домінанта – кадансовий квартсекстакорд. При цьому досягається кульмінація, у якій нота з форшлагом звучить у всій дерев'яній групі (крім фаготу, який, як і у решті симфонії, мислиться як *basso*).

Побічна тема характеризується появою нового мисливського сигналу «*La retraite prise*», який означає «Собак відкликано». Згідно з каталогом книги «*Manuel Du Chasseur Et Des Gardes-Chasse*» [162], цей сигнал повинен

виконуватися, коли оленя було вбито, проте це не дуже відповідає сюжету симфонії і, ймовірно, показує різноманітні інтерпретації сигналів у різні епохи. Припускаємо, що сигнал означає все ж саме «повернення собак» (звір загнаний, попереду залишається останній етап полювання – дати можливість вполювати тварину головній особі, яка виїхала на лови), а розв'язка полювання переноситься на коду симфонії, що буде відзначено конкретними сигналами.

Загалом сигнал відтворюється повністю декілька разів і найцікавішим є метод його оркестрування. Сигнал, як і більшість інших, має просту двочастинну репризну форму зразку ААВА. Ці речення композитор використовує повністю, але дещо ускладнює структуру (таблиця 3.1).

Таблиця 3.1

Ф.-Ж. Госсек. «Мисливська» симфонія. Фінал. Форма побічної теми та її оркестровка

Речення	А	А	В	А	А	В	В	А	А
Група	Стр.	Стр.	Tutti	Стр.	Стр.	Дух.	Tutti	Стр.	Дух.

Тему розпочинає група струнних¹, потім її підхоплює увесь оркестр. Сигнал відтворюється не повністю і друге його проведення знову розпочинають струнні. Після цього речення В спершу вступає група дерев'яних духових інструментів (зокрема, гобої), потім речення В повторюється всіма інструментами, після чого речення А по черзі проводиться у струнних, а за ними – у групі дерев'яних духових з валторнами.

¹ Цей фрагмент є одним з небагатьох випадків репрезентації мисливської теми в симфонії у інструменті, відмінному від валторни або дерев'яних духових.

Таким чином, дещо розширивши мисливський сигнал та повторивши двічі деякі з його ланок, композитор зіставляє *tutti* з окремими групами інструментів та групи між собою.

81 такт розпочинає невелику розробку, у якій звучать два елементи. Перший з них – повільний низхідний тетрахорд, в якому по черзі зіставляється *tutti* з групою дерев'яних духових, чим досягається динамічний та тембровий контраст. Другий елемент – головна тема. Ці елементи зіставляються двічі. Перший елемент звучить у тональності *сі мінор*, другий – *мі мінор*; потім перший елемент проходить у *ля мінорі*, другий – у *ре мінорі*. Наприкінці другого зіставлення у партії скрипок у низькому регістрі звучить видозмінений низхідний тетрахорд, у якому до кожної ноти додається висхідний форшлаг.

Третій розділ частини не є повноцінною репризою, оскільки до нього вводиться новий матеріал, тому більш доцільно говорити про цей розділ як про коду. Всі інструменти вступають одразу з сигналу «L'Hallali sur pied» («Здобич вбито»), після якого в групі духових з окремими підголосками у струнних звучить тема «L'Hallali par terre» («Здобич на землі»)¹.

Після проведення цих сигналів вони повторюються ще раз, а у партії валторн з'являється нота з низхідним форшлагом, яка вказує на поєднання нового матеріалу з головною партією. Як і у побічній темі, тут відбувається почергове зіставлення *tutti* зі струнною та духовою групою (таблиця 3.2).

¹ Зауважимо, у виданні «Manuel Du Chasseur Et Des Gardes-Chasse» [162] практично без змін дані сигнали об'єднуються в один – «L'Halali», який розшифровується як «смерть оленя, падіння на землю».

Таблиця 3.2

Ф.-Ж. Госсек. «Мисливська» симфонія. Фінал. Схема коди

Речення ¹	A	B	B	A	A	B	B
Кіл-ть тактів	6	7	8	6	6	7	8
Група	Tutti	Дух.	Tutti	Стр.	Tutti	Стр.	Tutti

Завершується симфонія низхідними пасажами струнних, які будуються по акордовій схемі T – VI – S – II – D, після яких у всьому оркестрі відбувається поступовий підйом на октаву і повернення назад, і лише потім – закріплення тонічного тризвуку.

Аналіз «Мисливської» симфонії дає змогу довести, що у ній переважають традиції суто французької музичної культури, характерною ознакою якої є зображення театралізованого дійства (у такому випадку сцен ловів). Як зазначає Л. Кирилліна: «Німецькі теоретики, критики і самі музиканти, неначе змовившись, говорили про “почуття”; у французьких же яскравіше проявилися театральні асоціації. Про це писав Ла Сепед², який порівнював три частини симфонії з трьома актами драми у жанрі трагедії, комедії чи пасторалі; А. Рейха, який прирівнював експозицію, розробку і репризу сонатної форми – до зав’язки, кульмінації і розв’язці театральної інтриги» [50, с. 135]. Водночас, помітно, що Ф.-Ж. Госсек використовує як типову модель мангаймський сонатно-симфонічний цикл. Завдяки синтезу універсальних познач сонатно-симфонічного циклу з іманентно французькими рисами майже театральної програмності «Мисливської симфонії» вибудовується унікальний зразок жанру. Він є інноваційним для європейської практики, оскільки має конкретну, сюжетну, а не узагальнену, програмність. Це, по-перше, створює умови для підпорядкування жанрової

¹ А – «L’Hallali sur pied», В – «L’Hallali par terre».

² Ймовірно, розмова йде про Бернара де ла Віль де Ласепада.

моделі сонатно-симфонічного циклу конкретному задуму. По-друге, наскрізна програма виявляється тим драматургічним рядом твору, який завдяки послідовному розвитку подій сюжету перетворюється на чинник наскрізного розвитку циклу і стимулює формування засобів наскрізного розвитку у музичній драматургії. Винаходи Ф.-Ж. Госсєка отримують розвиток як у симфонічній творчості Л. ван Бетховена, так і у романтиків, а передусім Г. Берліоза.

3. 3. ВЕЛИКА СИМФОНІЯ ДО МАЖОР ФРАНСУА-ЖОЗЕФА ГОССЕКА ЯК ЗРАЗОК ТВОРУ ПІЗЬОГО ПЕРІОДУ: МОДИЦКАЦІЯ СИМФОНІЧНОГО ЖАНРУ ВНАСЛІДОК СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ВПЛИВІВ

Велика симфонія до мажор була написана в один з кульмінаційних періодів Французької революції. Політичні потрясіння вплинули на музичне мистецтво, яке надалі повинно було прославляти ідеї Революції. Особливої популярності набувають доступні масові жанри, зокрема, революційні пісні, вокально-хорові композиції, масштабні сценічні твори, які могли розіграватися на відкритому просторі.

Ф.-Ж. Госсєк був одним із перших, хто почав створювати революційні вокальні твори. Його чотирирічний доробок (у період з 1790 до 1794 року) нараховує близько 50 пісень і два сценічних твори, які ставилися в Опері – «L'offrande à la liberté» («Підношення свободі», 1792) та «Le triomphe de la République, ou Le camp de Grandpré» («Триумф республіки, або Табір при Гранпре», 1793).

Одночасно із вокально-хоровим мистецтвом, життя країни актуалізувало нагальну потребу у військових духових оркестрах. Панівним жанром інструментальної музики, відповідно до соціально-політичних настроїв суспільства, стають марші. Л. Кирилліна вказує: «Зазвичай вважається, що апогей захоплення вуличною музикою, у тому числі

маршовою, припадав на час революції та наполеонівських війн у Франції» [50, с. 84]. Ф.-Ж. Госсек також створює марші для військового оркестру¹. Водночас, досвід діяльності минулих десятиліть, переважно сконцентрований на великомасштабних жанрах, знаходить прояв у двох симфоніях («Військовій» 1793 – 1794 років і Великій симфонії до мажор 1794 року).

Є. Браудо відзначає особливу роль Ф.-Ж. Госсекса у розвитку духових оркестрів цієї епохи: «[Госсеку] належить заслуга у розвитку духового ансамблю як самостійного оркестру <...> “Траурний марш до дня поховання Мірабо”, при виконанні якого вперше було використано новий інструмент, “тубу”², побудований, за задумом Сарретта, наслідуючи аналогічний римський, зображений на арці Траяна». “Траурний марш” Госсекса за своїм характером (ритмом, мелодикою) звучить ніби неопублікована композиція Бетховена: так близько підійшов до геніального композитора “Героїчної” симфонії Госсек» [23, с. 160]. Про велике значення композитора та його діяльності красномовно свідчить цитата з газети «Паризька хроніка»: «Оркестр Національної гвардії дуже зобов’язаний Госсеку. Виконання його прекрасне, вище всіляких похвал. Музика Національної гвардії заслуговує відзнаки за вплив, який вона мала на революцію <...> Наведемо авторитетне свідчення громадянина де-Лафайєта, який часто повторював, що “своїми успіхами він зобов’язаний більше музиці Національної гвардії, ніж багнетам”» [цит. за 23, с. 160–161].

Л. Кирилліна відзначає ймовірний вплив музики Ф.-Ж. Госсекса на творчість Л. ван Бетховена. Наприклад, згадується про спілкування Л. ван Бетховена з Р. Крейцером: «Крейцер був свідком грандіозних

¹ Marche lugubre, 1790; Marche religieuse, 1793; Marche, C, 1794; Marche funèbre, E (1794), on death of Hoche; Marche religieuse, E, 1794; Marche victorieuse, F, 1794; аранжування «Marche des marseillois»

² Під тубою Є. Браудо мав на увазі інструмент *tuba curva* (див. нижче).

святкувань і траурних церемоній, які влаштовувались у Парижі в 1790-х роках. Він, разом з іншими композиторами, писав для них музику і, можливо, привіз з собою у Відень ноти таких творів – своїх власних, *Госсека*, Мегюля, Керубіні. Напружене становище навколо французького посольства не могло завадити двом музикантам [Крейцеру та Бетховену] дружно зустрічатися за його межами» [49, 1 том, с. 290]. Більше того, у розділі про «Героїчну» симфонію, згадуючи про джерела впливу на другу частину (*Marcia funebre: Adagio assai*), Л. Кирилліна відзначає: «У Бетховена, безсумнівно, були й інші орієнтири. Ймовірно, він був знайомий з музикою траурних маршів, які звучали під час всенародних церемоній у революційному Парижі (свідками таких вражаючих дійств, безсумнівно, були приятелі Бетховена – Крейцер і Рейха). Назвемо лише два твори, які завоювали репутацію шедеврів: “Траурний марш” *Госсека* до смерті Мірабо (1791) і “Траурний гімн на смерть генерала Гоша” Керубіні (1797). Якщо згадати, що весною 1804 року Бетховен був вже готовий відправити свою симфонію до Парижа, то його істинними суперниками більшою мірою повинні були бути *Госсек* і Керубіні» [49, 1 том, с. 316].

Одним з репрезентативних творів Ф.-Ж. Госсека для військового духового оркестру є Велика симфонія до мажор. Вона має особливе значення для симфонічної спадщини французького майстра, оскільки є передостанньою партитурою у цьому жанрі. Лише через 15 років – у 1809 році – він напише свою наступну і, водночас, останню симфонію.

Оркестровий склад Великої симфонії до мажор більш характерний для вуличної маршової музики, ніж для типового зразка жанру, що обумовлено соціокультурним попитом часу. До нього залучено виключно духові інструменти та литаври. Серед дерев'яних духових використовуються по два кларнети, гобої, флейти, а також фагот, який більшу частину твору

звучить в унісоні з серпентом¹. Окремою групою інструментів є дві труби, дві валторни, три тромбони, букцина, та *tuba curva*² (два останні, за твердженням Адама Кея, рідкісні для революційного репертуару).

Найчастіше тематичний матеріал вміщений у партіях групи дерев'яних інструментів (що пояснюється як їхніми більш розвиненими технічними можливостями, порівняно з більшістю мідних, так і тембровою семантикою, що закріпилася у типовій версії симфонії). Іноді мелодичні партії проводять і фагот з серпентом, що вказує на динаміку позиціонування фаготу від тембрального інструменту, який дублює басову партію віолончелі та *basso continuo*, до більш мелодичного та самостійного, завдяки зростанню виконавської майстерності. Ця тенденція, водночас з поступовим ускладненням партій фаготу, простежується крізь усю творчість Ф.-Ж. Госсєка.

Велика симфонія до мажор 1794 року одночастинна, що, ймовірно, пов'язано з актуальними соціокультурними завданнями та умовами виконання³. Вона будується на основі сонатної форми, яка до того часу остаточно сформувалась у європейській практиці, а у творчості Ф.-Ж. Госсєка отримала оригінальну авторську інтерпретацію.

Тематизм симфонії поділяється на три образні сфери. Перша – типова для сонатного *allegro* активна, дієва героїка, яка часто спирається на

¹ «Французькі композитори кінця XVIII століття, зокрема Госсєк і Керубіні, вводили вдосконалений серпент в свої партитури як бас групи духових» [51, с. 296]. Далі вона вказує, що серпент використовувався саме для творів військового оркестру.

² «У епоху Французької революції асоціації з античними героїчними образами так захопили уяву музикантів, що по описах було створено древній духовий інструмент римлян – *Tuba curva*, або букцина. Починаючи з 1791 року букцина використовувалась в музиці масових церемоній під відкритим небом, але потім була забута» [51, с. 298]. Зауважимо, що хоча Л. Кирилліна використовує *Tuba curva* і букцину як синоніми, на прикладі партитури Ф.-Ж. Госсєка переконуємось, що це два різні інструменти.

³ Хоча дослідник Річард Гольдман припускає, що цей твір планувався як перша частина тричастинної симфонії по аналогії з Військовою симфонією, написаною у цей же час.

комплекс інтонаційних засобів маршу. У цій сфері композитор часто використовує висхідні тірати, маршові пунктири, акценти на сильні долі, впевнені висхідні фанфарні ходи по звуках тонічного тризвуку, висхідний рух по гамах, туті. Теми, які тяжіють до героїчної сфери, найчастіше проводяться мідними духовими інструментами, або підкреслюються ними на перших долях. Ще однією ознакою, яка підкреслює маршовість симфонії, є її чотиридольність.

Друга сфера – лірична. Комплекс засобів виразності її тем або фраз вирізняє тембр дерев'яних духових (проведення чи повною групою, чи кількома інструментами), тиха динаміка, м'яка синкопованість, яка зміщує акценти з сильної долі вперед на восьму ноту, низхідний рух та інтонації зітхання, що порушує маршову ритміку, вступаючи з нею в протистояння.

Третя сфера, яка є менш помітною – танцювальна. Образність такого типу характеризується специфічною ритмікою, галантними зворотами і мелодикою, орнаментованою форшлагами. Цей матеріал наближений до ліричного тематизму і відтіняє його у деяких фрагментах симфонії.

Загалом означені сфери є типовими для сонатно-симфонічних циклів. Проте особливість Великої симфонії до мажор полягає у переосмисленні ролі кожної та у характері їхньої взаємодії, завдяки чому композитор вибудовує унікальний зразок образної драматургії навіть для його симфонічного спадку.

Одночастинний твір написаний у сонатній формі складається з двотемної експозиції без повтору, розробки та репризи. Вступ, який іноді з'являвся у симфоніях Ф.-Ж. Госсєка, у цій партитурі відсутній, тому експозиція одразу розпочинається з головної партії. Її тема містить контрастне зіставлення дієвої та ліричної сфери, яке сам Ф.-Ж. Госсєк застосував раніше у Симфонії ор. 8 №2 (прикладом широко знаного подібного рішення є тема головної партії Симфонії № 41 В. А. Моцарта).

Однак у випадку Великої симфонії спостерігаються вагомі відмінності у співвідношенні цих сфер.

Перша фраза теми головної партії складається з двотактового мотиву, повтореного двічі від звуків різної висоти повним оркестром. Усіма засобами музичної виразності підкреслюється її фанфарність, закличність. Акцентування перших долей, звучання литавр, специфічний інструментарій військового оркестру, пунктир вказують на жанр маршу та ідентифікуються з елементами героїчної топіки. Перший такт мотиву – ціла нота, у якій частина інструментів виконує звук *до* туті від *малої* до *другої октави* (лише другий гобой та другий кларнет, перший тромбон підкреслюють терцієвий звук *мі*); у другому такті відбувається повторення цього ж акорду двома половинними мідними духовими, а у дерев'яних з'являється висхідна терція, спершу як четвертна, а остання шістнадцята в такті, що утворює додатковий акцент на наступну ноту, яка з'явиться у третьому такті на сильну долю. Перший раз цей двотактовий мотив звучить від тоніки, другий раз – на тон вище, від другого ступеню.

Друга фраза тривалістю шість тактів повторюється двічі. Якщо перша проходила *tutti*, то з другої відбувається розділення фактури на тему і супровід. Спершу у тактах 5 – 6 у фагота та серпента з'являється новий тематичний мотив, що звучить у більш низькому регістрі порівняно з першими тактами, тому дещо «маскується» за фразою, яка проводиться у дерев'яних духових. Розпочинається мотив з висхідного октавного стрибка, що надає йому сильного дієвого імпульсу. Натомість останній поволі згасає – спершу через поступовий низхідний рух, а потім через інтонації зітхання. Водночас, у верхньому регістрі у кларнетів, гобоїв, флейт звучить октавний унісон, проте ритмічно зсунутий на одну восьму. Завдяки цьому утворюється синкопа, яка надає фразі схвильованого характеру, і формує помітний контраст з першою фразою головної теми. Після цього інструменти міняються ролями: фагот та серпент перебирають на себе

функцію супроводу, який побудований на домінантовому органному пункті, а мелодія, що побудована на гамоподібному низхідному русі, половинними переходить до кларнетів. Протягом чотирьох тактів відбувається спуск на октаву, водночас зі зменшенням гучності від *fortissimo* до *pianissimo*. У партії другого кларнету половинні приходяться на сильні долі, у партії першого зберігається тенденція до синкопованості: половинні припадають на другу та четверту долі такту, завдяки чому утворюється ефект своєрідного затримання. Цей прийом досить характерний для авторської мови Ф.-Ж. Госсека.

Після повторення цієї фрази з'являється її доповнення у 17–21 тактах. На *pianissimo* октавним унісоном кларнетів, гобоїв та фаготів з серпентом проводиться низхідна фраза від *до другої октави* до ноти *до першої октави*. Повернення чіткого ритму без синкоп із хроматичними секундними інтонаціями сприяє збереженню ліричного колориту. Лише в останньому такті у короткому кадансуючому епізоді відбувається повернення до комплексу героїчної топіки. У фразі, яка проводиться в унісон кларнетами, гобоями, фаготом та серпентом, стисло проведена фанфарна формула, що складається з висхідної кварта, наступної низхідної октави і завершального стрибка вгору у різних інструментів від кварта і сексти до ундецими, який приводить до тонічного акорду у наступному такті.

Отже, утворюється несиметричний період $4 + (6+6) + 5$. Якщо перші чотири такти репрезентують типовий активний дієвий образ, то у наступних 17 тактах спостерігається намагання ліризувати його засобами комплексу відповідної топіки: інтонаціями зітхання, синкопами, низхідним рухом. Таким чином, вже перша тема не є однорідною (як це було у більшості ранніх симфоній) і містить внутрішнє протиріччя, що виявляє явний дисбаланс з перевагою ліричної образності.

З 22 такту розпочинається новий період. Його структурну функцію можна розглядати як сполучну ланку між головною та побічною партією. Спершу точно повторюються чотири початкові такти симфонії, які завершуються однотоковим висхідним мотивом в діапазоні квінти, що підкреслюється у перших двох нотах *до-ре* пунктиром. Наступний фрагмент експонує нову тематичну зону, у якій поєднується три мотиви. Перший мотив у партії другого кларнету та другого гобою – висхідна чотиризвучна тірата (нагадує «пришвидшену» версію мотиву 26-го такту), яка продовжується низхідним ходом четвертними у обсязі сексти. Подібні мотиви зі стрімкими підйомами і плавними спусками є характерними для тем героїчного складу, що додатково підкреслюється появою домінантової сфери.

Водночас, у партії мідних, фаготу та серпенту відбувається підйом по звуках гама *до мажор* у межах септими, а сильні долі цієї фрази спираються на звуки *до мажорного домінантсептакорду*. Третій мотив з'являється у партіях першого кларнету та першого гобою. При повторенні одного звуку (домінанти *до мажору*), ідентифікувати його самостійну функцію і виділити з голосів супроводу дозволяє синкопована ритмоформула та подібність до мотиву у 5 – 6 тактах.

Цей фрагмент повторюється двічі, спираючись на домінанту *до мажору*, натомість його третє проведення гармонізується домінантою до субдомінанти *до мажору*. У останньому, крім гармонічних змін, відбувається і переоркестрування: кларнети та гобої міняються у проведенні третього та першого мотиву. Видозмінений фрагмент повторюється двічі, кожен раз на тон нижче від попереднього, закінчуючи на тонічному сектакорді. Після цього відбувається зміна у мотивах – з'являється інтонація зітхання наприкінці. Якщо у продовженні тірата стає навіть п'ятизвучною, то після другого проведення вона взагалі зникає, таким чином, дещо пом'якшуючи цю фразу.

Нарешті, сполучний період завершується у тактах 38 – 44. У фаготах та серпента звучить нова тема, яка рухається вниз-вгору, а у решти інструментів – супровід, у якому мідні акцентують сильні долі такту на домінантовій гармонії, а кларнети, гобої, флейти – акцентують слабкі долі, у яких проводиться плавне коливання між терцією, квінтою та септимою домінанти. У дерев'яних духових звучать ноти і на сильній, і на слабкій долі, утворюючи стрибки – у деяких інструментах від квінти до септими, а в деяких до дуодецими. Цей фрагмент завершується затвердженням домінанти *до мажору* на сильну долю, яка чергується з тонічним тризвуком на слабку долю, який повторюється двічі пунктирним ритмом.

Побічна тема, яка традиційно мала би бути ліричною, розпочинається з низхідного руху по тризвуку тоніки домінантової тональності, спершу – у кларнетів, гобоїв, флейт, а у наступному такті – як канон у тромбонах та фаготах на *fortissimo*. Водночас продовження цієї фрази – висхідна, галантна інтонаційність на унісоні. Вже після цього з'являється характерний для Ф.-Ж. Госсекса тематизм побічних тем. На органному пункті домінанти нової тональності у гобоїв звучить тиха тема, спершу – плавний рух половинними та цілими, а потім – легким мотивом з форшлагами та характерним «реверансом» наприкінці, що надає самій темі танцювальності. Після цього з висхідною тіратою у кларнета тема повторюється, але цього разу ліричне продовження відрізняється – додаються флейти, воно розширюється помірним рухом четвертями з секундовими низхідними інтонаціями, та все ж закінчується близьким до першого проведення танцювальним мотивом, на цей раз – без «реверансу». Отже, на початку побічної теми поруч з активними низхідними унісонами з'являються інтонації, характерні для танцювальних галантних жанрів як ще один погляд на варіант ліричної образності.

У 66 такті з'являється рух октавними унісонами у кларнетів, гобоїв, фагота та серпента, який нагадує хвилі – за рухом вгору-вниз і за

динамікою, яка поступово зростає і спадає. Своїми початковими звуками, верхніми звуками та завершенням вони спираються на гармонію домінанти тональності *соль мажор*. Після декількох повторень, гама призупиняється на півтоновому коливанні у кларнетів соло, яке декілька раз повторюється, замираючи на паузі, яку заповнюють висхідним мотивом в межах терції фагот та серпент. Цей фрагмент нагадує попередні «хвилі», проте дещо розширені за рахунок моменту «замирання» посередині.

У завершальній партії використовується тематичний матеріал, близький до попереднього, що відповідає традиції Ф.-Ж. Госсєка утворювати побічно-заклучні розділи з багатьма тематичними секціями. Починаючи з 80 такту, повертається активна сфера – *fortissimo*, практично весь оркестр, акценти на сильних долях, підкреслені пунктирами; тема, спрямована вгору, повторюється двічі. Другий фрагмент цього речення знову вводить синкоповані четверті у дерев'яних духових, після яких відбувається рух по тризвуку вниз, і ця фраза повторюється двічі. Цими засобами композитор сприяє ліризації дієвої сфери. З 89 такту вводиться матеріал сполучної ланки експозиції із синкопованим звучанням у кларнеті, проте на цей раз висхідний і низхідний рух переоркестровується (інструменти міняються місцями) і закінчуються кадансом. Друге проведення цього фрагменту має розширену зону кадансу. У ній використовується прийом протистояння інструментальних груп, у якому мідні духові та фагот з серпентом виконують роль басової основи на сильній долі, а кларнети, гобої, флейти виконують мелодію, яка організована за принципом чергування пауз на сильних долях і четвертей на слабких долях, що у кінці експозиції призводить до типового ствердження домінантової тональності та активної сфери.

Розробка розпочинається з *tutti* на тонічному звуці *соль мажору* тривалістю в один такт. Він проводиться в усіх інструментах, крім серпента та литавр, у яких використано ритмічний рисунок на тому ж звуці. Це чітко

відділяє екпозицію від розробки, яка розпочинається з тихих гамоподібних пасажів у кларнетах та другому гобої, в той час як у першого гобоя половинними проводяться висхідні секундові інтонації. Цей фрагмент повторюється ще один раз, але на цей раз унісонна нота звучить лише у мідних, а звучання дерев'яних духових дещо послаблює її за допомогою проведення висхідної гами. Слід відзначити особливу гармонічну вишуканість цього періоду завдяки чергуванню гами *соль мажор* та гами *до мажор* від ноти *соль*, що можна зрештою інтерпретувати як чергування натурального мажору з міксолідійським ладом. Півтонові інтонації також утворюють терпкість, коли водночас у різних інструментів можуть звучати малі секунди.

Далі композитор нібито планує провести цю тему втретє, розпочинаючи висхідний рух восьмими вгору, але на цей раз зупиняється цілою нотою на раптовому *piano*, після чого хвилеподібні пасажі звучать лише у другого кларнета та гобоя, а у першого кларнета, першого гобоя та флейт розпочинається висхідний хроматичний рух – цілими, половинними, наприкінці четвертями, з поступовим збільшенням динаміки на противагу серпенту, який спускається по гамі *соль мажор* на октаву вниз. Роль цього епізоду також модулююча – відбувається перехід із *соль мажору* до гармонічного *ля мінору*.

Лірична сфера, підкреслена своєрідною гармонією, тихою звучністю, домінуючим звучанням дерев'яних духових, плавними хвилеподібними пасажами, близькими до пасажів у побічній партії, переходить у найдраматичніший фрагмент симфонії, який є кульмінацією розробки, розпочинається з *fortissimo* у 121 такті. Партія фагота та серпента спирається на тонічний органний пункт. У другому кларнеті та гобої використовуються четверті, зсунуті відносно сильної долі на одну восьму. Цей зсув був характерним для другого мотиву головної партії. На цей раз мотив закінчується двома половинними – перша на півтона вище відносно

попередньої ноти, а друга – спускається на секунду вниз. У партії першого кларнету та гобою у верхньому регістрі проводиться головний закличний мотив, спершу з акцентом на першу долю, коротким спуском вниз, а потім – з поверненням до початкової ноти вгору. Тема проводиться двічі і на другий раз не зупиняється на тоніці, а рухається далі вгору, до двох наступних проведень, на цей раз у *ре мінорі*, інтерпретуючи тоніку *ля мінору* як домінанту.

Після такого драматичного фрагменту композитор інтерпретує *ре мінор* як подвійну домінанту до тональності *до мажор*. У 130 такті на фоні органного пункту, який продовжувався весь цей час, у партії дерев'яних духових відбувається спуск по гармонічній гамі *соль мінор* четвертними нотами. У наступних двох тактах рух заповільнюється: тепер спуск на тон вниз відбувається тільки на першу і третю долю такту, які підкреслюються пунктиром, який, з одного боку, вказує на поступове згасання гучності і динаміки, а з другого – непомітно повертає маршовість. Гармонічний *соль мінор* переходить у *соль мажор* і інтерпретується як домінанта *до мажору*.

Далі проводиться ця ж тема, проте переоркестрована – тепер вона звучить у більш м'яких гобоїв та флейт у терцію. Додатковими важливими атрибутами наступних тактів є тиха звучність і тональність *до мажор*, яка звучить дуже світло і піднесено після драматизму матеріалу у *ля мінорі*, *ре мінорі* та *соль мінорі*. Якщо цю тему інтерпретувати як маршову, то більше як урочисту, порівняно з рештою маршоподібних тем симфонії.

У цьому творі також проявляється риса авторського письма Ф.-Ж. Госсєка – драматичне секвенційне проведення теми чи фрази вводиться ближче до кінця розробки спершу із зупинкою на тональності другого ступеня по відношенню до основної тональності симфонії, а потім відбувається спуск на тон вниз, завдяки чому часто досягається «просвітлення» тематизму за рахунок появи мажорної тональності.

Після другого проведення з'являється фрагмент, дуже схожий на ліричний елемент головної теми – низхідний рух у дерев'яних духових із зсувом на четверть, що дозволяє уникнути акцентування на сильну долю.

Предиктом до репризи виступає яскрава танцювальна тема у кларнета соло, підкреслена легкими форшлагами. Як супровід звучать оркестрові педалі валторн та серпента і альбертієві басы у кларнета та фагота. У гармонії відбувається чергування домінанти та кадансового тризвуку *до мажору*.

Після двох проведень цієї теми мелодія у двох кларнетів у терцію спускається вісімками униз, буквально розчиняючись: один кларнет, із рештою інструментів, спирається на звуки тризвуку, а другий – підхоплює у фаготів «альбертієві басы».

Розробка, яка поступово згасає динамічно, нарешті закінчується пустим тактом, після якого розпочинається реприза.

Реприза скорочена: композитор відмовляється від першого періоду, одразу проводячи маршову тему із її переходом у сполучний розділ. Завдяки цьому, після драматичної кульмінації розробки лірична сфера, яка впливала та «пом'якшувала» маршову агресивність головної партії, практично повністю зникає і вперше у репризі з'явиться лише у побічній партії.

Побічна партія, як і характерно для сонатної форми, звучить у тональності основної партії, і у ній тематично повторюється експозиція до 211 такту, де на *pianissimo* у дерев'яних духових вступає нова тема, яка спершу половинними, потім четвертями та восьмими поступово піднімається вгору зі збільшенням динаміки. Згодом композитор вводить синкопи, уникаючи акцентів на сильних долях у мелодичній лінії. Досягаючи кульмінації цього фрагменту, у кларнетах і гобоях три такти звучать четверті, зсунуті на восьму відносно сильної долі, після чого відбувається низхідний рух по звуках тонічного тризвуку, а потім типові два висхідні стрибки від другого ступеня на септіму та сексту, що підкреслюють

каданс. Гармонія фрагменту додатково вказує на завершальний етап – звучить схема $T - K_{64} - D$.

Після повторного проведення цього фрагменту, на чотири такти повертається тема головної партії, після чого звучить кадансовий зворот, спершу як четверті паузами, а потім ще двічі четвертями без пауз, з фактичним прискоренням у два рази.

Висновки. Нові соціокультурні умови, які склалися у період Французької революції, вплинули на жанрову систему музичного мистецтва. Нова ідеологічна парадигма висунула на перший план найпопулярніші жанри масової культури, насамперед, пісні та марші. Розвиток академічної культури у цей час виявився скоригованим загальними соціокультурними процесами. Прикладом такого впливу є Велика симфонія до мажор Франсуа-Жозефа Госсєка. Насамперед, у творі відбулась заміна типового складу симфонічного оркестру на військовий. У зв'язку з відсутністю струнної групи, основними носіями тематизму стають дерев'яні духові. Загалом, особливий інструментарій значно впливає як на характер звучання симфонії, так і на тематизм, який таким чином «мілітаризується» і додатково підкреслює маршову природу багатьох елементів симфонії.

Композиція симфонії змінюється, насамперед, завдяки її перетворенню на одночастинний твір. Це пояснюється як тяжінням до лаконізму, так і, ймовірно, прагненням до більшої доступності твору, який міг виконуватися на відкритому просторі для широких мас.

Ф.-Ж. Госсєк активно використовує інтонаційні елементи маршового та ліричного тематизму, проте чи не найважливішими є особливості їхньої взаємодії. Елементи ліричної сфери проникають до головної партії вже з перших тактів, руйнуючи її героїчний характер і типову квадратну будову періоду. Як результат, сфера головної партії, незважаючи на удаване акцентування інтонаційного комплексу маршового походження, завдяки активному залученню інтонацій ліричного комплексу набуває іншого

змістовного наповнення. Натомість, поєднання елементів героїчної топіки з мотивним комплексом ліричного характеру відбувається і у побічній партії. Розробка розпочинається з ліричної сфери, поступово досягаючи драматичної кульмінації, яка раптово переходить у величний марш. У репризі відбувається скорочення головної партії, тому баланс у результаті зміщується у бік маршовості за рахунок розширення побічно-завершального розділу.

Висновки до розділу 3

У **Шостій симфонії ор. 6** Ф.-Ж. Госсек переосмислює типову симфонічну модель чотиричастинної симфонії:

- видозмінюється сонатна форма (розробка та реприза перетворюються на фрагменти, які чергуються між собою, перенесення матеріалу з розробки до скороченої репризи);

- у третій частині використовується fuga, нетипова для симфонії цього часу, а перед нею з'являється вступ-експозиція теми;

- менует виконує роль фіналу, при цьому, перед ним з'являється сполучна ланка з попередньою частиною.

Ці ознаки вказують на унікальність цього зразку жанру і на безупинні пошуки Ф.-Ж. Госсек, який задавав свій вектор розвитку симфонії у Франції.

За підсумками аналізу «**Мисливської**» симфонії вдається довести взаємозв'язок програми симфонії з церемонією придворного полювання. Відповідно до цього задуму відбуваються і видозміни у формі та матеріалі симфонії. Загалом «Мисливську» симфонію можна вважати інноваційною для європейської практики, оскільки вона має конкретну, сюжетну, а не узагальнену програмність, яка проходить крізь усі частини і впливає на їхню структуру. Завдяки використанню автентичних мисливських сигналів, які досить точно відтворюють послідовність подій ритуалу полювання,

композитор перетворює симфонію на яскраву жанрову картину з точною і конкретною послідовністю подій. Зважаючи на ритуалізованість і певну театралізованість лівів, можна зробити висновок про явний прояв у творі власно французької театральної домінанти музичного мистецтва. Сюжетність симфонічного циклу дає підстави говорити про створення Ф.-Ж. Госсеком передумови для розвитку французького романтичного програмного симфонізму берліозівського зразка.

Велика симфонія до мажор належить до пізнього періоду творчості композитора. У зв'язку з періодом написання (під час подій Великої французької революції), твір стає одночастинним. Відбувається зміна оркестру з традиційного симфонічного на військовий духовий. Головною ж є зміна балансу типового симфонічного тематизму: композитор пронизує елементами маршової і ліричної сфери усі партії одночасно, а не розподіляє їх між темами. Така активна взаємодія значно модифікує усі розділи сонатного *allegro*, утворюючи авторську версію інтерпретації симфонічного жанру.

ВИСНОВКИ

Акцентуючи у мистецтві його виховну функцію, філософи епохи Просвітництва вибудували у художній системі століття видову та жанрову ієрархію на чолі з театром. Поєднання слова та дії з музикою («мовою почуттів») у опері перетворилося на визначальний чинник при розподілі жанрових пріоритетів. У Франції свідченням особливого соціокультурного статусу жанру протягом XVIII століття стали три масштабні полеміки: «рамістів і люллістів», «буфонів» і «глюкістів та піччіністів». Натомість, інструментальна музика академічної практики, як позбавлена безпосереднього зв'язку зі словом (або хоча б з рухом), зберігала прикладну функцію і залишалась у культурній ніші приватної камерної традиції. На той час саме опера перетворилася на багате джерело яскравих інтонаційно-образних характеристик, промовистих афектів, форм, структур, композицій для інструментальної музики. «Ідея, що тоді володіла умами – “музика – це мова серця” – вимагала від “неживих” інструментів наслідування людському співу або виразній декламації, <...> уподібнення інструмента співацькому голосу провокувало асоціації з оперою як у сфері виразності, так і у сфері конкретних музичних форм та виконавських прийомів» [51]. Водночас, «перенесення інтонаційно-образної спадщини опери до інструментальної сфери викликало підвищення смислового навантаження творів, а відтак інспірувало процес подолання приватних форм їхнього функціонування і виокремлення професійної музичної практики із розряду елементів камерної культури» [108, с. 107]. Цьому сприяло і «надання виконанню інструментальних творів, що були написані композиторами високої професійної традиції, “статусу” самодостатнього художнього акту, який розраховувався на масове слухання» [108, с. 107–108]. Новий соціокультурний статус інструментальної музики сприяв, у свою чергу,

активному розвитку великомасштабних жанрів концерту для соліста з оркестром і симфонії.

Саме симфонія протягом XVIII століття поступово закріпила за собою роль вищої форми музичного мистецтва, націленої на відображення духовних та ідеологічних запитів суспільства [38, с. 232]. Схожої думки притримуються й інші дослідники класичної музики, зокрема, Г. Аберт, М. Арановський, П. Беккер, Л. Казанцева, Л. Кирилліна та інші. Втім, єдина функція і соціокультурна роль жанру не завадила йому мати певні відмінності у національних різновидах.

З 30-х років XVIII століття у Італії, а згодом – у Німеччині, Австрії та Франції відбувалось активне формування симфонічних традицій. У італійській практиці (на чолі з Дж. Саммартіні) склалася тричастинна модель циклу з темповим співвідношенням «швидко-повільно-швидко», поступово стабілізувалася форма «першого *allegro*», нарешті, інтонаційно-образний словник, що був сформований оперою і активно адаптувався до інструментальної сфери.

У Австрії італійські досягнення осмислювалися і розвивалися відповідно до національної традиції віденцями Г. Вагензайлем, Г. Монном. Згодом Й. Гайдн і В. Моцарт, синтезувавши італійські, мангаймські та французькі досягнення у відповідності до специфіки віденської соціокультурної практики, затвердили чотиричастинну композицію циклу.

Вагомим є внесок мангаймської школи (заснованої Яном Стаймціом), завдяки якій розвивалося сонатне *allegro*: розростався і отримував чітку структуру експозиційний та репризний розділи, збільшувалися та ускладнювалися розробки (що розширювало образно-змістовні межі, як першої частини, що визначала зміст циклу, так і наступних). У сфері оркестровки було знайдено багато новацій, які проявилися у симфонічних творах Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена і решти композиторів-симфоністів XVIII – першої половини XIX століття.

Французький композитор, музичний та громадський діяч Ф.-Ж. Госсек у своїй суспільній і творчій діяльності втілював національну інтерпретацію просвітницьких ідей, що й вплинуло на специфічну динаміку розвитку симфонічного жанру у його спадку. Митець створював симфонії керуючись не тільки досягненнями італійців, німців та австрійців, але й враховуючи особливості французької музичної культури та власне авторське бачення жанру, інспіроване інтересом до опери. У творчій спадщині виділяється декілька етапів звернення до жанру, які переривалися періодами, коли композитор зосереджував свою увагу на опері, спершу на комічній, а потім – на *tragédie lyrique*. Створення оперних творів додатково збагатило музичний словник композитора вокальною інтонаційністю.

На відміну від решти фундаторів національних зразків симфонічного циклу, які тяжіли до створення типової моделі з усталеною концепцією, Ф.-Ж. Госсек не полишає експериментів протягом життя. Композиція його циклів нерідко визначається змістом. Імовірно, стрімкий розвиток соціально-політичного життя, який породив визначальну рису музичного театру Франції – надзвичайно швидку реакцію усіх його жанрів на зміни суспільної та духовної ситуації, у підсумку вплинув і на характер динаміки національного зразка симфонії.

Ф.-Ж. Госсек протягом усієї творчості вільно обирає між тричастинною італійською моделлю та чотиричастинним сонатно-симфонічним циклом мангаймського зразка, залежно від задуму. Пошук форми, яка б відповідала композиторському задуму та наповнення симфонії був перманентним процесом від найранніших симфоній до творів пізнього періоду. Так, перший симфонічний опус композитора – Шість симфоній ор. 3 (1756), написані у тричастинній композиції італійського зразка. Тільки Шість симфоній ор. 4, створених у 1758 році (через три роки після від'їзду Яна Стаміца з Парижа назад до Мангайма) та Шість симфоній ор. 5 (1761 –

1762) написані з використанням класичної чотиричастинної композиції з менуетом на третьому місці.

Шість симфоній ор. 6 (1762) набувають новаторських рис у трактуванні циклу: автор вільно експериментує з порядком частин та їхнім наповненням (наприклад, ставить менует наприкінці або вводить фугу). У розглянутій Шостій симфонії ор. 6 значно зростає роль поліфонічних прийомів, що додатково підкреслюється фугою на місці третьої частини і менуету як фіналу. Це є вагомим відходом від традицій уже на ранньому етапі творчості композитора.

Перша та Третя симфонії ор. 8 (1765) створені з використанням чотиричастинної будови циклу, а Друга симфонія ор. 8 (1765) – як тричастинна композиція італійського зразка, але з повільним вступом драматичного змісту. Це формує традицію використання лірико-трагічної інтонаційності на початку симфоній інших композиторів, серед найяскравіших прикладів якої можна згадати Лондонські симфонії Й. Гайдна (зокрема, 104 симфонію 1795 року) та Четверту симфонію Л. ван Бетховена (1806).

«Мисливська» симфонія (1773), при використанні чотиричастинності, втілює у собі єдність нового порядку, пов'язану з наявністю наскрізного сюжету, підкресленого використанням автентичних мисливських сигналів в усіх частинах, крім менуету.

Велика симфонія до мажор (1794) є одночастинною. Версія про те, що твір не був дописаний, виглядає сумнівною, оскільки він отримує цілісну концепцію, додатково підкреслену естетичними вимогами революційної епохи, під час якої був написаний. Одночастинність цього твору вбачається як реакція на своєрідний виклик часу. Подальший розвиток матеріалу, який заданий вже у експозиції та досягає кульмінації у розробці, додатково продовжується у репрізі, моделюючи більш пізню тенденцію тяжіння симфонічного жанру до поемності. Ідея єдиного задуму, який проходить

крізь усю симфонію, також перекликається із тенденціями, що зустрічалися у «Мисливській» симфонії.

Можна припустити, що перманентна змінність композиційного рішення, обумовлена концепцією твору, незважаючи на існування у західноєвропейській традиції усталених моделей сонатно-симфонічного циклу, передувала романтичній ідеї тісного взаємозв'язку композиції з унікальним задумом. Втім, ця характерна риса творчості митця, у якій симфонія не тяжіє до стабільної моделі, є явним впливом французької культури і театру.

Особливості авторського стилю простежуються і у меншому масштабі – в окремих частинах та тематичних утвореннях усередині них.

У перших частинах симфоній може з'являтися повільний вступ (драматичний з синтезуванням вокальної та інструментальної інтонаційності, як у Симфонії ор. 8 №2, або урочисто-величний, як у «Мисливській» симфонії і «Симфонії для 17 партій» 1809 року). Помітною є тенденція до об'єднання побічної теми та завершального розділу у єдине ціле, що можна було б трактувати як тяжіння до видозміни матеріалу вже у самій експозиції. Розробки симфоній найчастіше є важливим драматургічним розділом, у якому активно розвиваються та зіштовхуються теми експозиції (відзначимо активне використання секвенцій, які приводять у віддалені мінорні тональності). Іноді матеріал розробки вводиться до репризи, що можна пояснити прагненням подальшої динамізації та, у окремих випадках, – прихованою програмою. Такі репризи втілюють ідею наступного етапу розростання. Подібні принципи, більш розвинені авторами симфоній наступних епох, у музикознавстві набудуть позиціонування як «другої розробки».

У повільних других частинах відчутний вплив вокальної арії, на що вказував, зокрема, С. Рицарев. Це підкреслюється специфічним тематизмом, характерним для арії, гомофонною фактурою та використанням побудови,

яка є характерною для старосонатної форми і, що найважливіше, для різновиду арії *da capo*.

У чотиричастинних симфоніях найчастіше використовується галантний підвид менуету, близький до традицій мангаймської школи. Хоча у більшості симфоній третя частина була «ігровою» (згідно з концепцією М. Арановського), у Шостій симфонії ор. 6 вона стає філософським осмисленням драматичності буття крізь фугу. Переосмислення третьої частини наявне також в останній «Симфонії для 17 партій» (1809) Ф.-Ж. Госсєка, у якій фуга «вривається» у крайні розділи мінорного менуету.

Фінали симфоній є традиційним мажорним підсумком усього циклу у спрощеній сонатній формі, у яких переважає сфера головної теми, а сфера побічної, якщо вона присутня, з нею практично не контрастує. Основна увага приділяється третьому розділу, у якому фрагментарно з'являється головна тема, після чого вводиться кода, основою якої є розробка або завершальна партія, що також вказує на тяжіння до принципу динамізації завершального розділу.

Вагомою особливістю авторського стилю є використання програмності у симфоніях Ф.-Ж. Госсєка крізь призму її популярності у французькому мистецтві, у якому часто зустрічалися програмні твори як за назвою, так і за наповненням. Активна робота композитора у оперно-балетній сфері вплинула і на його мислення в інструментальних творах. Ф.-Ж. Госсєка можна впевнено назвати новатором у створенні та розвитку програмних симфонічних творів.

Серед розглянутих творів конкретну програмність містить лише «Мисливська» симфонія. Створюючи наскрізний змістовний ряд, він перетворює симфонію на яскраву жанрову картину з конкретною послідовністю зображених у ній подій. Серед творчого спадку також зустрічаються й інші зразки програмних творів, зокрема, проаналізована

С. Рицаревим Концертна симфонія «Mirza» (1784) [105, с. 41], у якій використовується тематичний матеріал однойменного балету (1779). Подібний твір додатково підкреслює тісний зв'язок театру та симфонічної музики у творчому мисленні композитора.

Зразком більш узагальненої програмності, яка відстежується за семантикою, є Велика симфонія до мажор (1794). Взаємодія маршового та ліричного інтонаційних комплексів з першої ж теми, а також розвиток їхнього конфлікту у розробці та утворення динамічної репризи вказує на можливість існування прихованої програми, прив'язаної до конкретних подій Революції та значно узагальненої художнім задумом.

Унаслідок цього, в суто інструментальному жанрі відбивається неповторність традицій французької музики і культури загалом, у якій театральність та програмність були визначальними елементами.

Разом з уже згаданими факторами розвитку симфонії крізь усю творчість Ф.-Ж. Госсєка простежується пильна увага митця до можливостей оркестру. Робота композитора відбувалась одразу у двох напрямках – розширення інструментарію (звідси – тембральної палітри) і ускладнення партій та активне використання вказівок для виконавців.

Перші симфонії (ор. 3 – 6) написані для того ж інструментарію, що й більшість італійських – *basso continuo* та група струнних. У деяких творах долучалися гобої та валторни, що також відповідало цій традиції. Втім, Ф.-Ж. Госсєк досить швидко відходить від «італійського» оркестру, що можна пояснити визначною роллю Франції як центру виготовлення та використання духових інструментів. Тому композитор активно залучає ті ж кларнети, які були рідкісними для камерної та симфонічної музики 50 – 60-х років XVIII століття. Багато біографів згадує незвичність використання у двох вставних аріях 1757 року одразу двох кларнетів та двох тромбонів, або про «лиховісний ефект, який шокував публіку, створений трьома тромбонами з чотирма кларнетами, чотирма валторнами та вісьмома

фаготами, захованими вдалині сцени у церковних хорах» у «Tuba mirum» з «Missa pro defunctis» (1760) [134; 165, с. 121]. Інтерес слухачів до нових колористичних ефектів породжувало новації в оркеструванні, що виховувало у Ф.-Ж. Госсека тонке відчуття тембрів з підкресленням специфіки та можливостей кожного інструмента. Додатково це акцентувалося індивідуальними темпово-характеристичними вказівками для різних партій, що збільшувало роль кожної з них та краще допомагало передати задум митця у тісній прив'язці до звукових особливостей кожного інструменту.

Протягом усієї симфонічної творчості композитора простежується розвиток можливостей окремих інструментів. Наприклад, у ранніх творах фагот повністю дублює партію *basso*; у «Мисливській» симфонії зустрічаються фрагменти, де він отримує індивідуальні мелодичні лінії, відмінні від нижньої партії; значно розширюється роль фагота у Великій симфонії до мажор, а в оркестровому аранжуванні відомої Марсельєзи з «L'offrande à la liberté» 1792 року фагот, як і всі дерев'яні духові протягом твору, отримує тривалу солюючу партію на фоні струнного супроводу. Вагоме розширення тембрової палітри відбувається у «Мисливській» симфонії, у якій оркестр відповідає класичному оркестру австрійського зразка. Валторни, які до того переважно отримували роль гармонічної педалі разом з гобоями, у «Мисливській» симфонії стають головними інструментами, крізь які проходять усі теми під час першого проведення.

Знаковою є Велика симфонія до мажор, у якій відбувається зміна типового оркестру на військовий духовий з використанням рідкісних інструментів, що пов'язано з революційною епохою написання твору. Останній великий твір композитора – «Симфонія для 16 партій» – вказує на повний оркестровий склад вже самою назвою, у якій акцентується увага на нове мислення партіями, прив'язаними до визначеного тембру. Таким чином, композитор остаточно відходить від традиції, у якій додаткові

інструменти виписувалися рідко і, за наявності в оркестрі, дублювали існуючі голоси, які виконувалися головною струнною групою.

Розгляд усіх періодів симфонічної спадщини Ф.-Ж. Госсєка дає можливість дійти висновку, що композитор був засновником самостійної національної традиції, у якій досягнення передових на той час симфонічних шкіл Європи (італійської та мангаймської) він підкорював актуальним власно французьким духовним, естетичним і мистецьким тенденціям. Це відбувалося шляхом формування індивідуальних комбінацій інтонаційно-образних тематичних комплексів та нетипової для європейської практики того часу моделі їхньої взаємодії. Важливим аспектом поставало композиторське бачення окремих частин або цілісних циклів як феноменів інструментальної музики із прихованою програмністю, а у окремих випадках – зашифрованою у тексті сюжетикою, що помітно впливало на композиційне, структурне та змістовне наповнення жанрового каркасу.

Ф.-Ж. Госсєк віддзеркалює у своїй творчості світ, який його оточує. Найочевиднішим втіленням цієї тенденції є «Мисливська» симфонія, у якій зображується звукова картина придворного аристократичного життя, а у Великій симфонії до мажор лунає маршовий тематизм з інструментарієм військового оркестру, який був особливо актуальним під час подій Великої французької революції.

Попри те, що твори Ф.-Ж. Госсєка були забуті майже на століття, незаперечним є значення його симфонічного спадку для розвитку жанру. У роботі С. Рицарева «Симфонія у Франції до Берліоза» [105] акцентується внесок Ф.-Ж. Госсєка у формування національної симфонічної школи, а його музика, авторитет та активна педагогічна діяльність впливали на творчість А.-Ж. Рігеля, С. Лєдюка, І. Плєєля, Е. Мєгюля, Л. Керубіні та багатьох інших композиторів, включно до Г. Берліоза. Усі згадані митці так чи інакше розвивали напрямки, які Ф.-Ж. Госсєк означив, насамперед, у жанрі французької симфонії.

Втім, можна простежити і більш глобальний вплив композитора. Є. Браудо [22] та Л. Кирилліна [49] відзначають, що Л. ван Бетховен міг бути знайомим з нотами партитур Ф.-Ж. Госсєка. Віденський класик розвивав ідеї, які простежуються крізь усю творчість Ф.-Ж. Госсєка, у драматургічних, інтонаційних, формотворчих та тембрових рішеннях своїх симфоній. Через Л. ван Бетховена, творчий спадок якого був зразком для композиторів романтичного напрямку, цей вплив міг поширюватися і надалі, що підштовхує до глибшого вивчення зв'язку вказаних ознак симфонічної музики Ф.-Ж. Госсєка із подальшими французькими та загальноєвропейськими музичними процесами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт : Часть 1, кн. 1. Москва : Музыка, 1978. 534 с.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт : Часть 1, кн. 2. Москва : Музыка, 1990. 560 с.
3. Аберт Г. В. А. Моцарт : Часть 2, кн. 1. Москва : Музыка, 1983. 518 с.
4. Аберт Г. В. А. Моцарт : Часть 2, кн. 2. Москва : Музыка, 1980. 636 с.
5. Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. Санкт-Петербург : Медиум, Ювента, 1997. 312 с.
6. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
7. Арановский М. Симфонические искания : исследовательские очерки : Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Ленинград : Советский композитор, 1979. 287 с.
8. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Ленинград : Тритон, 1926. 63 с.
9. Белецкий И. В. Антонио Вивальди. Москва : Музыка, 1975. 98 с.
10. Березин В. Музыка французского Королевского Дома. *Старинная музыка*. 2012. №3–4 (57–58). С. 6–18.
11. Березин В. Устав и правила музыкальных мастеров города Парижа 1599-1791. *Старинная музыка*. 2010. №4. С. 19–26.
12. Березин В. Франсуа Госсек в капелле Ла Пуплиньера. *Старинная музыка*. 2003. № 2–3 (20–21). С. 6–12.
13. Бёрн Р. Энциклопедии. *Мир Просвещения : Исторический словарь* / ред. Винченцо Ферроне и Даниель Рош; пер. с итал. Н. Ю. Плавинской. Москва : Памятники исторической мысли, 2003. С. 185–193.
14. Берни Ч. Музыкальные путешествия : Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. Ленинград : Музыка, 1961. 203 с.
15. Берни Ч. Музыкальные путешествия : Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. Ленинград : Музыка, 1967. 290 с.
16. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. Москва : Музыка, 1970. 231 с.
17. Бородавкин С. А. Эволюция оперного оркестра в XVII–XVIII веках : от Я. Пери до В. А. Моцарта. Одесса : Друк Південь, 2011. 539 с.

18. Бочаров Ю. С. Da chiesa e da camera. *Старинная музыка*. 2011. №3-4. С. 16-23.
19. Бочаров Ю. С. Итальянская увертюра : век восемнадцатый. *Старинная музыка*. 2012. №1-2 (55-56). С. 17–22.
20. Бочаров Ю. С. О форме французской увертюры. *От барокко к романтизму* : Сборник статей. Вып. 2. Москва : Московская консерватория, 2010. С. 11–27.
21. Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко : Исследование. Москва : Композитор, 2005. 280 с.
22. Браудо Е. М. Всеобщая история музыки : В 3 томах : Том 2 : От начала XVII до середины XIX столетия. Москва, 1930. 267 с.
23. Браудо Е. М. История музыки (сжатый очерк). 2-е изд. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1935. 464 с.
24. Бродель Ф. Что такое Франция? Кн. первая: Пространство и история. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1994. 405 с.
25. Брянцева В. Н. Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр. Москва : Музыка, 1981. 302 с.
26. Брянцева В. Н. Французская комическая опера XVIII века: пути становления и развития жанр. Москва : Музыка, 1985. 311 с.
27. Булычева А. В. Сады Армиды : Муз. театр фр. барокко. Москва : Аграф, 2004. 448 с.
28. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. Москва : Музгиз, 1934. 272 с.
29. Гершензон М. Две жизни Госсека. Москва : Молодая Гвардия, 1933. 220 с.
30. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. изд. 2, доп. Київ : Музична Україна, 1973. 310 с.
31. Григорьев В. Ю. Антонио Вивальди. Москва : Магнитогорский гос. музыкально-педагогический ин-т, 1994. 224 с.
32. Громченко В. Композитори мангеймської школи та їх роль у становленні виразових можливостей кларнета (На прикладі Концерту D-dur для кларнету з оркестром Я. Стаміца). *Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової*. Вип. 9. Одеса : Друкарський дім, 2008. С. 295–302.
33. Гумерова О. А. Австро-немецкая симфония и клавирная соната второй половины XVIII века в свете эстетики «Бури и натиска» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения 17.00.02. Саратов, 2010. 22 с.
34. Гумерова О. А. Творческие позиции мангеймской школы в свете идей «Бури и натиска». *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2009. №4 (20). С. 54 – 60

35. Дарда В. Н. Жанрово-стилевые параметры альтвого концерта в творчестве композиторов мангеймской школы. Дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2015. 234 с.
36. Дарда В. Н. Роль мангеймской школы в становлении инструментального классического стиля. *Вестник КемГУКИ*. 2014. №28. С. 125–133.
37. Дворницкая А. В. Музыкальная культура Мангейма 1760 – 1770-х годов: поэтика жанров: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2018. 283 с.
38. Друскин М. С. Очерки, статьи, заметки. Ленинград : Советский композитор, 1987. 302 с.
39. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху. *Вопросы музыкальной формы*. вып. 2 / Вл. Протопопова [ред.]. Москва : Музыка, 1972. С. 98–138.
40. Елистратова А. А., Тураев С. В. Литература Западной Европы. Введение. *История всемирной литературы. В 9-ти т.* Т. 5. Москва : Наука, 1988. С. 19–32.
41. Екимова К. Н. Концертная симфония в европейской культуре второй половины XVIII века : к проблеме жанровой классификации. *Культурная жизнь Юга России*. 2016. №3 (62). С. 38–41.
42. Зинькевич Е. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции иноваторства. Київ : Музична Україна, 1986. 184 с.
43. Иванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери : Західна Європа XVII-XIX століття : навч. посібник / за ред. М. Р. Черкашина. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
44. Казанцева Л. П. Музыкальный жанр и его содержание. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2007. №1. С. 90 – 94.
45. Каринцев Н. Госсек (Картины из жизни) / 4 изд. Москва : Музгиз, 1937. 68 с.
46. Калейль Т. Французская революция. История. Москва : Мысль, 1991. 674 с.
47. Карпантьє Ж. История Франции / пер. с фр. М. Некрасова. Санкт-Петербург : Евразия, 2008. 607 с.
48. Карс А. История оркестровки. Москва : Музыка, 1989. 304 с.
49. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество : в 2 т. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. Т. 1: 535 с.; Т. 2: 589 с.

50. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века : Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Москва : Композитор, 2007. 224 с.

51. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века : Ч. III: Поэтика и стилистика. Москва : Композитор, 2007. 367 с.

52. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика. Москва : Моск. гос. консерватория, 1996. 192 с.

53. Комбо И. История Парижа. Москва : Весь мир, 2002. 176 с.

54. Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе : Сб. статей / ред. сост. А. М. Цукер. Москва : Композитор, 2010. 328 с.

55. Конен В. Д. Путь от Люлли к классической симфонии. *От Люлли до наших дней*. Москва : Музыка, 1967. С. 11-32.

56. Конен В. Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Изд. 2-е. Москва : Музыка, 1974. 376 с.

57. Корндорф Н. С. От редактора второго советского издания. *История оркестровки* / Карс А. [Пер. с англ.]. Москва : Музыка, 1989. С. 3 – 8.

58. Коробова А. Г. Б. В. Асафьев и отечественная теория музыкальных жанров. *Проблемы музыкальной науки*. Уфимский ГИИ им. З. Исмагилова. 2016. №4 (25). С. 142-150

59. Коробова А. Музыкальная топика как объект жанрового исследования (на примере новоевропейской пасторали). *Музыкальная академия*. 2005. №3-4. С. 8-16.

60. Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени. *Проблемы музыкальной науки*. 2013. №1 (12). С. 233-237

61. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. Москва : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. 173 с.

62. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Київ : Музична Україна, 1983. 160 с.

63. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн : очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1972. 318 с.

64. Лазутина Т. В. Символичность музыкального жанра. *Вестник Томского государственного ун-та*. 2009. №324. С. 123 – 126.

65. Лафарга Ф. Театр. *Мир Просвещения : Исторический словарь* / ред. Винченцо Ферроне и Даниель Рош; пер. с итал. Н. Ю. Плавинской. Москва : Памятники исторической мысли, 2003. С. 209–221.

66. Ливанова Т. Западно-европейская музыка XVII – XVIII веков в ряду искусств. Москва : Музыка, 1977. 528 с.
67. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года (Средние века) : Учебник. Т. 1. Москва : Музыка, 1983. 696 с.
68. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года : Учебник. Т. 2. XVIII век. Москва : Музыка, 1982. 622 с.
69. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.
70. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 224 с.
71. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. – В 2-х частях. – Ч. 1. : Под знаком Аркадии. Москва : Государственный институт искусствознания, Российская академия музыки им. Гнесиных, 1998. 440 с.
72. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. – В 2-х частях. – Ч. 2. : Эпоха Метастазіо. Москва : КЛАССИКА-XXI, 2004. 768 с.
73. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2008. 624 с.
74. Ля-Лоранси Л. Французская комическая опера XVIII века / Лионель де Ля-Лоранси; ред. А. Альшванг; [пер. с фр.] Н. Вольтер. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1937. 156 с.
75. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : Учеб. пособие. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
76. Малиньон Ж. Жан Филипп Рамо : [пер. с фр.]. Ленинград : Музыка, 1983. 126 с.
77. Мангеймская школа. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1976. Т. 3. С. 430–431.
78. Материалы и документы по истории музыки / сост. Иванов-Борецкий М. В. Москва, Музгиз, 1932. Т. 2 : XVIII век. 602 с.
79. Моруа А. История Франции (от римского времени до начала Великой Французской революции) / пер. с фр. А. Ю. Серебрянниковой. Санкт-Петербург : Гуманитарная Академия, 2008. 352 с.
80. Моцарт В. А. Письма. Москва : Аграф, 2000. 448 с.
81. Моцарт В. А. Полное собрание писем. Москва : Международные отношения, 2006. 536 с.
82. Музична культура Італії та Франції: від барокко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів) : зб. наук. пр. / [ред.-упоряд.: М. Р. Черкашина, Г. В. Куколь]. Київ : Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1991. 115 с.

83. Музыка французской революции. XVIII в. Бетховен. Москва : Консерватория, 1967. 443 с.

84. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков / [Сост. текстов и общая вст. статья В. П. Шестакова]. Москва : Музыка, 1971. 688 с.

85. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

86. Неклюдов Ю. Вопросы стиля поздних симфоний Моцарта и Гайдна. *Вопросы преподавания музыкально-исторических дисциплин* : Сб. трудов. Вып. 81. Москва, 1985. С. 138-157

87. Новак Л. Йозеф Гайдн : Жизнь, творчество, историческое значение. Москва : Музыка, 1973. 448 с.

88. Овсянников М. История эстетической мысли : Том второй : Средневековый Восток : Европа XV-XVIII веков / ред. М. Ф. Овсянников, В. В. Ванслов, К. М. Долгов, А. Я. Зись, Т. В. Любимова, О. А. Макаров. Ин-т философии АН СССР; Сектор эстетики. Москва : Искусство, 1985. 456 с.

89. Павленко А. М. Особливості будови циклу у симфоніях ор. 4 Франсуа-Жозефа Госсекса. *Київське музикознавство* : зб. статей. Вип. 53. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 196–205.

90. Павленко А. М. Жанрова динаміка творчості Франсуа-Жозефа Госсекса. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. Київ, 2016. №1(30). С. 45–54.

91. Павленко А. М. Симфонія ор. 6 № 6 Франсуа-Жозефа Госсекса як приклад жанрових пошуків автора. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць. №4. Харків : ХДАДМ, 2017. С. 200–208.

92. Павленко А. М. Робота з авторськими рукописами як спосіб аналізу твору (на прикладі «Мисливської симфонії» Франсуа Жозефа Госсекса). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць. №5. Харків : ХДАДМ, 2018. С. 115–119.

93. Павленко А. М. Соціокультурна зумовленість новаторства Франсуа-Жозефа Госсекса у Великій симфонії до мажор. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. 2018. №4 (41). С. 25–36.

94. Погоняйло А., Гинько В. Италия. Испания. *История эстетической мысли. В 6-ти т. Т. 2.:* Средневековый Восток. Европа XV-XVIII веков. Ин-т философии АН СССР; Сектор эстетики. Москва : Искусство, 1985. 456 с.

95. Понятин Э. Ю. Большой французско-русский и русско-французский словарь. Москва : Центрполиграф, 2003. 703 с.

96. Попова Ю. В. Образ французского Просвещения в работах Р. Ю. Виппера. *Вестник Омского университета. Серия «Исторические науки»*. 2014. № 2 (2). С. 115–119.

97. Пылаев М. Иоганн Стамиц глазами Карла Дальхауза : несовершенство формы или маньеризм? *Старинная музыка*. 2011. №3-4 (53-54). С. 53–59.

98. Раабен Л. Н. Музыка барокко. *Вопросы музыкального стиля*. Ленинград, 1978. С. 4–10.

99. Радиге А. Французские музыканты эпохи великой французской революции. Москва : Госмузгиз, 1934. 224 с.

100. Рапацкая Л. Жизнь, отданная революции. *Музыкальная жизнь*. 1984. №8. С. 17.

101. Розеншильд К. Музыка во Франции XVII – начала XVIII века. Москва : Музыка, 1979. 168 с.

102. Роллан Р. Происхождение «классического стиля» в музыке XVIII века. *Музыкально-историческое наследие* : в 8 вып. Вып. 3. Москва : Музыка, 1988. С. 293–310.

103. Рубаха Е. Танец и симфония. *Музыкальная академия*. 1998. №1. С. 136–139.

104. Рубцова Д. А. Французская инструментальная школа XVIII – XIX веков: аспекты национальной стилистики. *Культурная жизнь Юга России*. 2017. №2 (65). С. 28–32

105. Рыцарев С. Симфония во Франции до Берлиоза. Москва : Музыка, 1977. 104 с.

106. Рыцарев С. У истоков французского симфонизма. *Музыкальная жизнь*. 1975. №11. С. 16-17.

107. Сакало Е. В. Слово как определяющий фактор музыкальной драматургии французской оперы. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 27 : Слово, інтонація, музичний твір. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. С. 65–74.

108. Семикозов А. А. Мандолина в западноевропейской музыкальной культуре XVIII столетия в аспекте взаимодействия оперной и инструментальной музыки (на примере концертов А. Вивальди и Дж. Паизиелло) дис. ... канд. мистецтвознавства. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 229 с.

109. Семікозов А. Опера та інструментальна музика в Італії першої половини XVII століття : розбіжності функціонування та аспекти взаємодії. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : наук. журн. / гол. редактор В. І. Рожок. Київ, 2012. № 1 (14). С. 155–163.

110. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
111. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 105 с.
112. Тураев В. С. Введение. *История всемирной литературы в девяти томах*. Т. 5. Москва : Наука, 1988. – С. 7–18.
113. Уйбер У. Музыка. *Мир Просвещения: Исторический словарь* / ред. Винченцо Ферроне и Даниель Рош; пер. с итал. Н. Ю. Плавинской. Москва : Памятники исторической мысли, 2003. С. 222–234.
114. Ферман В. История новой западно-европейской музыки. Т. 1. Москва, 1939. 453 с.
115. Ферроне В. Мир Просвещения : Исторический словарь / ред. Винченцо Ферроне и Даниель Рош; пер. с итал. Н. Ю. Плавинской. Москва : Памятники исторической мысли, 2003. 668 с.
116. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
117. Холопов Ю. Введение в музыкальную форму. Москва : Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
118. Холопов Ю. Музыкально-теоретические системы : учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. Москва : Композитор, 2006. 632 с.
119. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
120. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений : Общие принципы развития и формообразования. Простые формы. Москва : Музыка, 1980. 296 с.
121. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 158 с.
122. Черкашина-Губаренко М. Р. Шляхи формування французької оперної школи. *Історія опери : Західна Європа XVII-XIX століття* : Навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. С. 100–113.
123. Чехович Д. О. К эволюции представлений о темпе в XVIII-начале XIX века. *От барокко к романтизму* : Сб. статей. Вып. 1. Москва : Московская консерватория, 2011. С. 306–345.
124. Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени : Художественная индивидуальность. Семантика. Изд. 4-е. Москва : ЛИБРОКОМ, 2018. 280 с.
125. Шестаков В. П. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. Москва : Изд-во ЛКИ, 2010. 376 с.

126. Шестаков В. П. От этоса к аффекту : история музыкальной эстетики от античности до XVIII века. Москва : Музыка, 1975. 351 с.
127. Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики : От Сократа до Гегеля. Москва : Мысль, 1979. 372 с.
128. Шитикова Р. Г. Контраст в музыке и его жанрообразующая функция в сонате барокко. *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*. 2012. №3. С. 156–161.
129. Штейнпресс Б. Симфония. *Музыкальная энциклопедия в 6 т. : том 5 : Симон-Хейлер / гл. ред. Ю. В. Келдыш*. Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 40.
130. Шушкова О. Об эмансипации инструментальной музыки в музыкальной эстетике XVIII века : из истории музыкально-теоретических учений. *Гуманитарный вектор: серия Философия, культурология*. 2012. №3 (31). С. 247-252.
131. Юдкін-Ріпун І. Культурологія Просвітництва. Київ, 1999. 200 с.
132. Bonds M. E. Symphonic politics : Haydn's 'National symphony' for France. *Eighteenth Century Music*, 8. p. 9–19. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478570610000394> (дата звернення: 10.09.2018).
133. Broder N. The Wind-Instruments in Mozart's Symphonies. *The Musical Quarterly*. 1933. Vol. 19, № 3. pp. 238–259.
134. Brook V. François-Joseph Gossec / Barry Brook, David Campbell, Monica Cohn, Michael Fend. *Grove Music Online*. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11509> (дата звернення: 10.09.2018).
135. Brown H. Symphonia (I, II). *Grove Music Online*. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53905> (дата звернення: 10.09.2018).
136. Churgin V. Sammartini. *Grove Music Online*. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24463> (Дата звернення: 10.09.2018).
137. Collection 30 Symphonies. Copenhagen : Det Kongelige Bibliotek, [1760–1770]. URL: <https://opac.rism.info/metaopac/search?id=150201247> (дата звернення: 10.09.2018).
138. Cook E. Paris : 1723 – 1789 / Elisabeth Cook, John Eby. *Grove Music Online*. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40089> (дата звернення: 10.09.2018).
139. Cucuel G. Études Sur Un Orchestre Au XVIII^{me} Siècle / Georges Cucuel. Paris, 1913. 125 p.
140. Cucuel G. La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle. Paris: Librairie Fischbacher, 1913. 456 p.

141. Doyle W. *Origins of the French Revolution*. New York : Oxford University Press, 1988. 246 p.

142. Dufrane L. *Gossec, sa vie et ses oeuvres*. Paris : Fischbacher, 1927. 266 p.

143. Gami E. *Storia della filosofia italiana*. Vol. 2, 3. Torino : Piccola Biblioteca Einaudi. 1966.

144. Gossec, F.-J. *Sinfonia da caccia a 16 stromenti obligati*. RH 59. Holograph manuscript. Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn) : MS-1457, 1773. 60 p. URL: [https://imslp.org/wiki/Sinfonia_da_caccia%2C_RH_59_\(Gossec%2C_Fran%27ois_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Sinfonia_da_caccia%2C_RH_59_(Gossec%2C_Fran%27ois_Joseph)) (Дата звернення 10.09.2018).

145. Gossec, F.-J. *Six symphonies : Op. 6*. Paris : Bailleux, [1763]. 86 p. URL: [https://imslp.org/wiki/6_Symphonies%2C_Op.6_\(Gossec%2C_Fran%27ois_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/6_Symphonies%2C_Op.6_(Gossec%2C_Fran%27ois_Joseph)) (дата звернення: 10.09.2018).

146. Gossec, F.-J. *Symphonie En Fa, Op. VIII №2 : [RH. 31] : Les musiciens des Princes de Condé : Série proposée par Charles Hénin*. Editions du Centre de Musique Baroque de Versailles. ISMN: M 707 034 550.

147. Gossec, F.-J. *Symphony in D major : RH 7 : op. 4 №1*. Copenhagen : Det Kongelige Bibliotek, [1760–1770]. 45 p. URL: [https://imslp.org/wiki/Symphony_in_D_major%2C_RH_7_\(Gossec%2C_Fran%27ois_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_in_D_major%2C_RH_7_(Gossec%2C_Fran%27ois_Joseph)) (дата звернення: 10.09.2018).

148. Gossec, F.-J. *Symphony in E major : RH 8 : op. 4 №2*. Copenhagen : Det Kongelige Bibliotek, [1760–1770]. 25 p. RISM: DK-Kk. mu 7305.2834. URL: [https://imslp.org/wiki/Symphony_in_E_major%2C_RH_8_\(Gossec%2C_Fran%27ois_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_in_E_major%2C_RH_8_(Gossec%2C_Fran%27ois_Joseph)) (дата звернення: 10.09.2018).

149. Gossec, F.-J. *Symphony in F major : RH 9 : op. 4 №3*. Copenhagen : Det Kongelige Bibliotek, [1760–1770]. 33 p. URL: [https://imslp.org/wiki/Symphony_in_F_major%2C_RH_9_\(Gossec%2C_Fran%27ois_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_in_F_major%2C_RH_9_(Gossec%2C_Fran%27ois_Joseph)) (Дата звернення: 10.09.2018).

150. Gossec, F.-J. *Symphony in C major : RH 10 : op. 4 №4*. Copenhagen : Det Kongelige Bibliotek, [1760–1770]. 33 p. RISM: DK-Kk. mu7305.2839. URL: [https://imslp.org/wiki/Symphony_in_C_major%2C_RH_10_\(Gossec%2C_Fran%27ois_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_in_C_major%2C_RH_10_(Gossec%2C_Fran%27ois_Joseph)) (дата звернення: 10.09.2018).

151. Gossec, F.-J. *Symphony in E major : RH 11 : op. 4 №5*. Copenhagen : Det Kongelige Bibliotek, [1760–1770]. 36 p. RISM: DK-Kk. mu7305.2931. URL: [https://imslp.org/wiki/Symphony_in_E_major%2C_RH_11_\(Gossec%2C_Fran%27ois_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_in_E_major%2C_RH_11_(Gossec%2C_Fran%27ois_Joseph)) (дата звернення: 10.09.2018).

152. Gossec, F.-J. *Symphony in D minor : RH 12 : op. 4 №6*. Copenhagen : Det Kongelige Bibliotek, [1760–1770]. 30 p. RISM: DK-Kk. mu7305.2938. URL: [https://imslp.org/wiki/Symphony_in_D_minor%2C_RH_12_\(Gossec%2C_Fran%27ois_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_in_D_minor%2C_RH_12_(Gossec%2C_Fran%27ois_Joseph)) (дата звернення: 10.09.2018).

153. Havlik J. The Mannheim School : Phenomenon and Myth. *Czech music. History*, 2007. P. 34–44.
154. Heater E. Early hunting horn calls and their transmission: Some new discoveries. *Historic Brass Society Journal*. 1995. vol. 7. P. 123–141.
155. Hellouin F. Gossec et la Musique Française a la fin du XVIII^e siècle. Paris, Librairie A. Charles, 1903. 197 p.
156. Johnson D. Beethoven, Ludwig van / Johnson D., Burnham S., Drabkin W. *Grove Music Online*. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026> (Дата звернення: 10.09.2018).
157. Kehl A. G. Critical Editions and Comparative Analysis of Three Representative Wind Band Works from the French Revolution. Doctoral dissertation. Columbia : University of South Carolina. 2014. 151 p. URL: <https://scholarcommons.sc.edu/etd/2578/> (Дата звернення: 10.09.2018).
158. Kim, Kyung-Eun. Jean-Baptiste Davaux and his symphonies concertantes. PhD (Doctor of Philosophy) thesis, University of Iowa, 2008. 468 p. URL: <http://ir.uiowa.edu/etd/218> (Дата звернення: 10.09.2018)
159. Koven V. R. Gossec Arrives After 120 Years. *The Boston Musical Intelligencer*. URL: <https://www.classical-scene.com/2016/01/08/goosec-at-bso/> (Дата звернення: 10.09.2018).
160. Landowski W. Histoire générale de la musique. Paris : Aubier, 1945. 307 p.
161. Mattheson J. Der vollkommene Capelmeister (1739). Faks. Nachdr. hrsg. von M. Reimann. Kassel-Basel : Bärenreiter, 1954. 484 p.
162. Mersan M. Manuel Du Chasseur Et Des Gardes-Chasse. Paris, 1822. 267 p.
163. Monelle R. Horn and Trumpet as Topical Signifiers. *Historic Brass Society Journal*. 1995. vol. 13. P. 102–117.
164. Pierre C. Histoire du Concert Spirituel (1725–1790). Paris : Heugel, 2000. 372 p.
165. Rice A. The Clarinet in the Classical Period / Alber R. Rice. Oxford : University Press, 2008. 336 p.
166. Role C., Lonchamp S. Bibliographie de François-Joseph Gossec. Versailles : Éd. du Centre de musique baroque de Versailles , 2003. 16 p.
167. Role C., Hénin Ch. Répertoire de l'œuvre de François-Joseph Gossec. Versailles : Éd. du Centre de musique baroque de Versailles, 2003. 8 p.
168. Rosen Ch. The classical style : Haydn, Mozart, Beethoven. New York, London : W. W. Norton & Company, 1997. 533 p.
169. Rushton J. G. Music and drama at the Académie Royale de Musique (Paris) 1774-1789. In 2 vol. Thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy at the University of Oxford. 1969. Vol. 1 : 362 p.; Vol. 2 : 508 p.

170. Sinfonia da caccia, RH 59 (Gossec, François Joseph). IMSLP. URL: [https://imslp.org/wiki/Sinfonia_da_caccia%2C_RH_59_\(Gossec%2C_Fran%27ois_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Sinfonia_da_caccia%2C_RH_59_(Gossec%2C_Fran%27ois_Joseph)) (Дата звернення: 10.09.2018)

171. Talbot M. Albinoni Tomaso Giovanni [Zuane]. *Grove Music Online*. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00461> (дата звернення: 10.09.2018).

172. Théorie générale de toutes les chasses au fusil. Paris, 1823. 480 p.

173. Williams Glenn R. A practical edition of Six symphonies, opus 12, by François-Joseph Gossec. Ph. D., Univ. of Rochester, 1961, in 2 vol.

174. Wilson P. H. A Companion to Eighteenth-century Europe. Oxford : Blackwell Publishing, 2008. 556 p.

175. Wolf E. Mannheim style. *Grove Music Online*. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17661> (дата звернення: 10.09.2018).

176. Wolf E. Stamitz. *Grove Music Online*. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40302> (дата звернення: 10.09.2018).

177. Wolf E. Symphony : 18th century / Jan LaRue, Eugene Wolf. *Grove Music Online*. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27254> (дата звернення: 10.09.2018).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А.

**МИСТЕЦЬКІ ОРІЄНТИРИ ФРАНСУА-ЖОЗЕФА ГОССЕКА
ТА ЖАНРОВА ДИНАМІКА ЙОГО ТВОРЧОСТІ**

Госсека називали «королем симфонії», постійно порівнювали з Гайдном.

С. Рицарев [106].

Франсуа-Жозеф Госсек¹ (1734–1829) – французький² композитор, який своїм життям поєднав дві історичні доби: Просвітництва і Романтизму. Їх злам визначила Велика Французька Революція. Вона ж, певною мірою, визначила і долю Ф.-Ж. Госсека-митця. Автор близько 60 симфоній, п'ятьох комічних опер, чотирьох великих опер серія, двох опер епохи Революції, 60 революційних пісень та маршів заслужено вважається засновником французької симфонії і видатним музичним діячем епохи.

Народився майбутній композитор 17 січня 1734 року у селі Верньє провінції Ено у сім'ї простих селян Франсуа-Філіппа та Маргері Брассо Госсеків, у якій, крім нього, було ще семеро дітей. Перші музичні кроки він здійснив у церковному хорі. Його надзвичайний таланти одразу помітили, тому у вісім років направили спершу до м. Валькур, а пізніше по тому до м. Мобеж, де він навчався гри на клавесині, скрипці і опановував основи композиції у Жана Вандерлебена. У дев'ять років Ф.-Ж. Госсек потрапив до

¹ Гленн Вільямс, посилаючись на роботу Л. Дюфрена [142, с. 4 – 6; 173, с. 1] вказує, що ім'я у церковній книзі було Franciscus-Joseph Gossé, але справжнє прізвище було ні Gossec, ні Gossé, а Gosset. Прізвище Gossec сталося через помилку у хорівій школі Анверу.

² Гленн Вільямс, посилаючись на Л. Дюфрена [142, с. 3] вказує: «хоча композитор вважається бельгійцем по народженню, існує невелика суперечка щодо «істинної» національності. На час народження майбутнього композитора село Верньє було домініоном Луї XV, що робить Госсека французом. Більше того, його предки служили графу Бургундії під керуванням Іспанії та Австрійської імперії. Загалом, провінцією Ено керувало 13 іноземних влад протягом 1436 – 1830 років» [173, с. 1].

собору Нотр-Дам у місті Антверпен¹, де навчався в Анре-Жозефа Блав'є² (1713–1782). У цьому місті він перебував вісім років. Такі часті переїзди дослідники пояснюють надзвичайною обдарованістю юного учня, який швидко «переростав» своїх вчителів.

У 17 років розпочинається основний період діяльності юного таланту – він прибуває до Парижа, де звертається по допомогу до Ж.-Ф. Рамо. Як невідомому юнакові вдалося познайомитися з відомим французьким композитором – залишається загадкою. Припускають, що Анре-Жозеф Блав'є написав лист-рекомендацію, у якому описав надзвичайну обдарованість Ф.-Ж. Госсєка³. З упевненістю можна стверджувати лише одне – Ж.-Ф. Рамо, познайомившись з молодим музикантом, допоміг йому влаштуватися скрипалем до приватного оркестру Александра Жан-Жозефа ле Ріш де ла Пупліньєра, державного відкупника та відомого музичного мецената, якого нерідко називали «Le Riche» (Багач)⁴. Оркестр у містечку Пассі (Passy) неподалік Парижа (де знаходився маєток А. ла Пупліньєра), вважався одним із найкращих у Франції та славився майстерними музикантами. Тривалий час оркестр очолював сам Ж.-Ф. Рамо. Відомо і про те, що весь цей час Ф.-Ж. Госсєк брав приватні уроки в Ж.-Ф. Рамо, завдяки чому вдосконалювався як музикант в одного з передових майстрів Західної Європи XVIII століття.

¹ Нерідко у літературі використовується французький варіант назви міста Анвер (Anvers).

² André-Joseph Blavier.

³ У літературі, присвяченій біографії митця, не раз наводиться текст цього листа. Уперше він був опублікований в *Journal de Mons* автором Адольфом Адамом в «Останніх спогадах музиканта» лише через 10 років після смерті Ф.-Ж. Госсєка – у 1839 році. Оригінал віднайти листа так і не вдалося, що змушує нас припустити про можливу містифікацію.

⁴ Такий псевдонім можна не раз можна зустріти в музикознавчій літературі на рівні з іменем.

Іншим митцем, який вплинув на весь подальший композиторський стиль музиканта, став Ян Стаміц, який у 1754 – 1755 роках проживав у Парижі, і представляв свої твори саме з оркестром А. ла Пуплін'єра. Уже йшлося про те, що Ян Вацлав Антонін Стаміц¹ (1717–1757) вважається одним із найвизначніших ранньокласичних симфоністів та виступає фундатором мангаймської симфонічної школи, яка суттєво вплинула на весь подальший розвиток інструментальної музики. Його перу, окрім концертів для скрипки, клавесину, флейти та ін., належить близько 58 симфоній. Саме під впливом школи Яна Стаміца у світовій практиці закріплюється чотиричастинний симфонічний цикл із менуєтом як третьою частиною. Чимало інновацій стосувалося й оркестрування. Вплив Яна Стаміца є беззаперечним – після ознайомлення з його симфонічною творчістю Ф.-Ж. Госсек починає використовувати у своїх ранніх симфоніях ор. 4 та ор. 5 чотиричастинну композицію, додаючи до вже усталеної італійської тричастинної версії (зі швидкими крайніми і повільною середньою частинами) менуєт із тріо між другою і третьою.

Після від'їзду Яна Стаміца з Парижа, Ф.-Ж. Госсек стає керівником оркестру². У цей час проявилася важлива риса його творчої особистості: жанрові зацікавлення композитора найчастіше визначалися сферою його діяльності та місцем роботи у конкретний період. Це, зрештою, було характерною рисою і для багатьох інших композиторів епохи. Не дивно, що ранній етап став для нього найплодовитішим у царині симфонічних жанрів, оскільки у обов'язки керівника входило забезпечення колективу

¹ Інший популярний варіант імені – Йоганн Стаміц (Jan Václav Antonín Stamic чеською; Johann Wenzel Anton Stamitz німецькою).

² Припускається, що Ф.-Ж. Госсек став керівником після сварки між Ж.-Ф. Рамо та Ла Пуплін'єром. Причиною сварки називаються побутові негаразди, а Дюфран [142, с. 23] припускає, що у Рамо виникали суперечки з кимось з новоприбулих композиторів – Госсеком або Я. Стаміцом.

репертуаром. Очолюючи оркестр А. ла Пупліньєра протягом 1755–1762 років, Ф.-Ж. Госсек орієнтувався на інструментальну галузь і писав камерні твори та симфонії (за 7 років було написано 24 симфонії). Саме Ф.-Ж. Госсек був одним із перших, хто розпочав писати у жанрі симфонії у Франції. Його перші партитури були створені до 1756 року.

Після смерті А. ла Пупліньєра у 1762 році його знаменитий оркестр розформовують. У цьому ж році Ф.-Ж. Госсек влаштовується на роботу до приватного театру Луї-Жозефа де Бурбона, принца Конде. У житті та творчості композитора починається другий період композиторської діяльності, який відзначений зверненням до комічної опери. Водночас до 1765 року Ф.-Ж. Госсек продовжував працювати у симфонічному жанрі.

Париж у XVIII ст. поступово перебирає на себе роль культурної і мистецької столиці Європи, відповідно його мистецьке життя рухається в річищі передових ідей та художніх течій. У центрі уваги залишалася опера як вершинний музичний жанр, згідно з естетичними поглядами композиторів і слухачів епохи. Симфонія ж ще тривалий час залишалася на другому місці серед музичних зацікавлень французів.

Прагнучи слідувати за смаками та потребами публіки, Ф.-Ж. Госсек звертається до оперного жанру. Першим кроком у цьому напрямку стало написання ще у 1757 році двох номерів для співачки Софі Арну¹ на слова Ж. Ф. Мармонтеля як вставні арії до опери Жана-Жозефа Муре² (1682–1738) «Les amours des dieux» («Любов богів», 1727). Навіть у двох аріях Ф.-Ж. Госсек проявив новаторство, увівши до складу акомпануючого оркестру два кларнети та два тромбони.

¹ Варіант прізвища в музикознавчій літературі — Арнуль.

² Jean-Joseph Mouret.

Крім того, для приватного театру Луї-Франсуа де Бурбона, Принца Конті Ф.-Ж. Госсек створив дві опери¹ – «Le périgourdin» («Перигулець», 1761) та «Le Tonnelier» («Бондар», 1761). Зараз вони вважаються втраченими. Є і більш пізня опера «Le Tonnelier» 1765 року. В. Березін припускає, що вона була переписана Ф.-Ж. Госсеком заново. М. Гершензон вказує, що це була групова робота 18 композиторів, і Н.-М. Одіно² лише створив оперу-компіляцію, у яку потрапив окремий номер з музики Ф.-Ж. Госсека [29, с. 25].

Першим збереженим твором у комічному жанрі була колективна партитура «Le faux lord» («Уявний лорд») 1765 року, до якої композитор написав третю дію. Але музика, що була написана для двох перших дій іншими авторами, виявилася настільки слабкою, що слухачі її освистали і до показу третьої дії, яку написав Ф.-Ж. Госсек, справа не дійшла.

Не втрачаючи надії, у 1766 році він пише свою першу самостійну одноактну оперу «Les pêcheurs» («Рибалки»), яка отримує визнання у слухачів. До 1790 року вистава пройшла на сценах оперних театрів більше 160 разів. Уже тоді у листі енциклопедиста Мельхіора Фрідріха Грімма до Катерини II Ф.-Ж. Госсек характеризується як композитор, який «виросте в крупну музичну величину» [29, с. 27]. Усе це є свідченням визнання Ф.-Ж. Госсека як оперного композитора. А нова комічна опера «Toinon et Toinette» («Туанон і Туанетта»), що була написана через рік, повністю затьмарила успіх «Les pêcheurs». На жаль, після провалу наступної комічної опери – «Le double déguisement» («Подвійний обман», 1767) та пасторалі «Les agréments d'Hylas et Sylvie» (1768), автор більше не звертався до цього жанру. Причиною відмови від комічної опери вважається як розчарування, яке було наслідком провалу постановок, так і небажання змагатися із

¹ Louis-François de Bourbon, Prince of Conti.

² N.-M. Audinot.

популярністю іншого талановитого оперного композитора – Андре Гретрі¹ (1741–1813). В. Брянцева відмову Ф.-Ж. Госсєка від комічного жанру пояснює так: «[Госсєк] у партитурах своїх “комедій з арієтами”, які мали певний успіх (“Уявний лорд”, “Рибалки”, “Туанон і Туанетта”, “Подвійний обман”, 1765–1757), показав майстерність володіння сучасним оркестровим письмом, але в музично-драматургічному плані не проявив ні достатньої гнучкості, ні самостійної ініціативи» [26, с. 243].

Протягом чотирьох років (1765–1769) увага Ф.-Ж. Госсєка була зосереджена на комічних операх, тому у симфонічному жанрі композитор не працював. Нові інструментальні опуси він створює, коли з’являється новий оркестр, який міг утілити всі задуми митця. Таким оркестром став «Concert des Amateurs» («Концерти аматорів»), який маєстро засновує у 1770 році², бажаючи популяризувати досягнення сучасних композиторів серед широкої слухацької аудиторії. Репертуар колективу складався з творів французьких композиторів та представників європейських національних шкіл³, а також включав твори керівника. Цей оркестр працював до 1773 року.

Того ж року Ф.-Ж. Госсєк спільно із П’єром Гавіньє та Симоном Ледюком став керівником «Concerts Spirituels» («Духовні концерти»)⁴. Саме «Concerts Spirituels», засновані у 1725 році, були першою організацією, яка відкривала інструментальну музику та духовні вокальні твори для масового слухача. Тривалий час «Concerts Spirituels» залишалися центром паризького музичного неоперного життя. Саме для «Concerts Spirituels» у 1778 році В.-А. Моцарт написав свою Симфонію №31 («Паризька»). Наявність у цьому оркестрі повного складу духової групи (флейти, гобої, кларнети,

¹ André-Ernest-Modeste Grétry.

² Існують відомості про відкриття «Концертів аматорів» у 1769 році.

³ Саме «Концертами аматорів» пізніше були виконані Паризькі симфонії Й. Гайдна.

⁴ Робота в «Concerts Spirituels» продовжувалася до 1777 року.

фаготи, валторни, труби), дало можливість В.-А. Моцарту вперше використати кларнети. Ліонель де Ля-Лорансі пише: «Розвиток Духовних концертів, заснування Концертів любителів привели до створення у Парижі справжньої колонії музикантів» [74, с. 137].

Призначення Ф.-Ж. Госсєка директором вказує на все більше зростання серед французів його авторитету як видатної музичної особистості. Таким чином, крім композиторської і виконавської діяльності, він починає розкриватися як культурний і громадський діяч.

У цей період композитор повертається до створення симфоній, зокрема, «Шість симфоній для великого оркестру» (1769 рік, Brook № 54-59, ор. 12) та відому симфонію «La Chasse» («Мисливська», 1773 рік, Brook № 62). Після неї композитор ще активно звертався до жанру протягом 1776–1785 року. Водночас до 1793 року не припинялася робота й у камерній сфері.

Робота у «Concerts Spirituels» стала стимулом для звернення до нового жанру – з-під пера композитора вийшли ораторії «La Nativité» («Різдво», 1774), а згодом – «L'arche d'alliance» («Ковчег заповіту», 1781, ноти втрачені).

Не припиняючи створення симфоній, Ф.-Ж. Госсєк здійснює нову спробу закріпитися у великомасштабному вокально-інструментальному жанрі, на цей раз – у серйозній опері. З огляду на подальший рух і зміни жанрових зацікавлень Ф.-Ж. Госсєка, можна сказати, що композитор випередив тип жанрової динаміки творчості багатьох композиторів ХІХ ст., розпочавши свою музично-театральну діяльність з комічної опери, а згодом, набувши майстерності, звернувся до «високого» жанру (подібним був оперний шлях Л. Обєра, Ж. Галєві та ін.).

У 1773 році Ф.-Ж. Госсєк пише *tragédie lyrique* «Sabinus» («Сабін»). На розмах постановки твору вказує розширення оркестрового складу введенням двох кларнетів, тромбонів та використанням шести контрабасів і

двадцяти чотирьох скрипок. Оскільки у Парижі не було досвідчених кларнетистів, композитор запросив двох виконавців з Німеччини для участі у прем'єрній виставі. Опера мала величезний успіх, у пресі друкувалися схвальні відгуки.

Здавалося б, Ф.-Ж. Госсек став успішним оперним композитором, але ситуація різко змінилася після приїзду до Парижа К. Глюка і постановки «Iphigénie en Aulide» («Іфігенія у Авліді»). Уже згадувана «війна глюкістів і піччиністів» відволікла увагу парижан від усіх яскравих подій, що передували змаганням власне традиційної італійської і реформаторської західноєвропейської інтернаціональної опери. За таких обставин про «Sabinus» було швидко забуто. Після цього з'являлися й інші оперні опуси Ф.-Ж. Госсека, але на тлі все нових і нових прем'єр опер К. Глюка на паризькій сцені їм не залишалося ніякого шансу привернути до себе увагу. Останньою вагомою оперою Ф.-Ж. Госсека у жанрі опери-трагедії був «Thésée» («Тесей») 1782 року, який не мав значного успіху в слухачів. Наступні опери або взагалі не були завершені, або не залишили відзначеного сучасниками сліду в історії і були швидко зняті з репертуару.

Хоча композитор залишався поважною особою для музичного Парижа, але невдачі, що спіткали його останні оперні спроби, привели до спаду композиторської активності у передреволюційний період. Водночас розуміючи, що рівень багатьох французьких музикантів дуже низький, і, те, що в країні бракує виконавців-професіоналів, Ф.-Ж. Госсек активно розпочинає займатися педагогічною діяльністю. Спершу він стає викладачем, а згодом хормейстером Королівської академії музики (майбутньої Grand Opéra), де з 1780 року займає посаду заступника директора. У цей час передові композитори та музиканти не раз відзначали високий професіоналізм хорових виконавців Королівської академії, що є підтвердженням таланту Ф.-Ж. Госсека як керівника. У 1784 році він засновує Королівську школу співу та декламації, яка вже через дев'ять років

переросла у Національний музичний інститут, а у 1795 – у консерваторію. Значення консерваторії важко переоцінити, оскільки її поява надала могутній поштовх подальшому розвитку музичної культури Франції та, відповідно, всієї Європи на багато років. Ф.-Ж. Госсек став її професором і провідним інспектором по навчанню, пропрацювавши у ній 21 рік. Значним здобутком були також праці, які композитор присвятив питанням виховання вокалістів у консерваторії, методиці навчання сольфеджіо, основам контрапункту, гармонії. Створені інструкції по застосуванню валторн, кларнетів та тромбонів у французькій музиці. Ці роботи були написані у співдружності з іншими видатними композиторами та діячами свого часу: Е. Мегюлем, Л. Керубіні, Ш. Кателем. Отже, роль Ф.-Ж. Госсекса як педагога є надзвичайно важливою в розвитку національної культури та піднятті освітнього рівня музикантів протягом багатьох наступних років.

Французька революція 1789 року спонукала композитора до нового визначного художньо-естетичного повороту. Розділяючи погляди ідеологів революційного руху, він знайшов засіб реалізації власного композиторського потенціалу у створенні музики, яка відповідала новій соціокультурній ситуації. На момент 1789 року, Ф.-Ж. Госсек був керівником оркестру Національної охорони. Він створює невеликі пісні (близько 50) та марші, які «прославляли» Революцію та її ідеї і іноді виконувалися на Марсовому полі хором з кількох тисяч людей. Водночас він написав два великих сценічних твори, що ставилися в Опері – «L'offrande à la liberté» («Приношення свободі», 1792)¹ та «Le triomphe de la République, ou Le camp de Grandpré» («Тріумф республіки, або табір при Гранпре», 1793). Праця у цих жанрах припадає на 1790–1794 роки, після

¹ До 1797 року вона була виконана 143 рази.

чого активність у написанні починає зменшуватися, а у 1803 році зовсім згасає: Ф.-Ж. Госсек практично припиняє композиторську діяльність.

Показово, що останніми творами, які композитор написав у глибокій старості, була симфонія на 17 партій у 1809 році та камерний твір «Canon en écrivisse ou rétrograde» у 1811.

Композитор пережив Революцію, і після реставрації Бурбонів зазнав значних утисків за участь у політичних подіях, незважаючи на свій значний музичний і громадський авторитет. Гленн Вільямс описує цей період так: «Він не став відрікатися від своїх республіканських поглядів, не створював біографічні мемуари, щоб пояснити схильність до нового режиму, не писав пісень для короля. Важко уявити, щоб Луї XVIII забув його музичну діяльність під час Революції» [173, с. 8 – 9]. З приходом до влади Луї XVIII Ф.-Ж. Госсек усувають від викладання в консерваторії, а згодом – і від інспекції навчання. В останні роки життя у Парижі він час від часу гуляв по берегах Сени та іноді приходив на вистави Опери комік. Він був забезпечений пенсією як кавалер Ордену Почесного легіону, але згодом майстр втрачає квартиру, у якій він жив тривалий час і яку йому подарував Республіканський режим, тому змушений був переїхати в передмістя Парижа – Пассі, звідки розпочав свій творчий шлях. У глибокій старості та у повному забутті Ф.-Ж. Госсек помер у віці 95 років (1729 рік).

Композитор протягом життя працював в різних жанрах, зосереджуючись на одному з них у конкретний часовий період, що тісно пов'язано з інтересами публіки та місцем роботи самого Ф.-Ж. Госсек. У творчій діяльності можна відзначити п'ять періодів.

Перший період (1753-1765) – симфонічний. Розпочавши діяльність у приватному оркестрі, автор створює свої перші камерні опуси та симфонії, повертаючись до цього жанру протягом життя.

Другий період (1765-1769) акцентує увагу композитора на постійно обговорюваному жанрі, який перебуває у активній стадії розвитку –

комічній опері. Серед інших спроб Ф.-Ж. Госсек створює своїх відомих «Рибалок», які близько 20 років не сходили з французьких сцен.

Третій період (1769-1773) – виявляє організаторське обдарування майстра. Він засновує «Concert des Amateurs», і повертається до написання нових симфоній.

Четвертий період (1773-1789) є новим поверненням до опери, але тепер серйозного напрямку. Нажаль, полеміка, яка розгорнулася навколо реформаторських творів К. В. Глюка стала на заваді серйозній увазі паризької музичної спільноти до творів інших композиторів-сучасників, серед яких опинився й Ф.-Ж. Госсек. Та композитор тепер не припиняє створювати симфонії, проте не так активно, як у перший період. Але домінантою його інтересів постає педагогічна діяльність, результат якої призводить до фундації Паризької консерваторії у 1795 році.

П'ятий період (1789-1803) – «Революційний». Митець створює близько 50 пісень та хорів, 8 маршів, 2 великих сценічних твори. Він стає одним з перших композиторів Франції, що підтримали революцію. Ймовірно, у її гаслах митець знаходив втілення ідеї росту людини, перемоги розуму, які він і втілював суспільною діяльністю.

Після цього композитор закінчує свій творчий шлях саме симфонічним та камерним твором у 1809 році. Але несистемність композиторської діяльності у похилому віці заважає оцінювати ці роки як повноцінний період. Його, швидше, можна назвати ремінісценцією у симфонічне минуле, своєрідною «лебединою піснею» майстра.

Висока професійність музики революційного періоду була настільки переконливою, що вся творча діяльність Ф.-Ж. Госсек у наступних поколіннях музикознавців та й у наш час стала асоціюватися лише з цією частиною творчого доробку майстра. На противагу багатьом композиторам, яким вдалося забути про криваві події Франції кінця XVIII ст. та продовжити свою творчу діяльність в іншому руслі, Ф.-Ж. Госсек не

знайшов насаги для повернення у царину академічних жанрів. Не вдалося майстру стерти зі свідомості співгромадян і асоціації з його доробком як з музикою, що звучала під час революційних потрясінь. Розчарування людей в ідеалах Революції призвело до того, що масові хори та пісні, які звучали на всіх вулицях Парижа, теж зникли, а композитори – їх автори зазнали політичних утисків реставрованої влади Бурбонів, незважаючи на всі дореволюційні досягнення.

Про долю забутої симфонічної (близько 60 симфоній!), камерної, оперної, хорової творчості Ф.-Ж. Госсєка А. Радіге сказав: «Наступить день, коли до його могили прийдуть з повагою. Музика буде тоді займати належне їй місце у державі, і Госсєку буде віддана справедливість» [99, с. 83].

ДОДАТОК Б.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Аберт Г., 30, 33, 34, 35, 45, 46, 57,
58, 60, 61, 70, 186
Адам А., 208
Альбіноні Т., 53, 54
Альгаротті Ф., 27
Ане Б., 66
Арановський М., 45, 46, 70, 76, 89,
96, 104, 122, 186, 190
Арну С., 210
Асаф'єв Б., 42
Бамбіні Е., 34
Барбер Дж., 147, 148
Бах Й. К., 57
Бах Й. С., 58
Беккер П., 46, 47, 186
Березін В., 211
Берліоз Г., 24, 169, 193
Берн Р., 31
Бетховен Л. ван, 24, 41, 45, 47, 78,
169, 170, 171, 186, 188, 194
Блав'є А.-Ж., 208
Бленвіль Ш., 67
Боккеріні Л., 57
Браудо Є., 18, 29, 51, 53, 65, 66, 67,
170, 194
Браун Г., 48
Бріоскі А., 56
Брук Б., 17, 145
Брянцева В., 212
Бурбон Л.-Ж., принц Конде, 126,
210
Бурбон Л.-Ф., принц Конті, 41, 211
Вагензайль Г., 63, 186
Вагнер Р., 109
Вайт Ч., 54
Вандерлебен Ж., 207
Верді Дж., 50
Вібер В., 30, 34, 37
Вівальді А., 54
Вільямс Г., 17, 207, 216
Вольтер, 27
Вольф Ю., 67, 72, 73
Габріелі Дж., 49
Гавіньє П., 40, 212
Гайдн Й., 18, 40, 42, 45, 50, 52, 57,
58, 64, 65, 73, 186, 188, 207, 212
Галеві Ж., 213
Галімберті Ф., 56
Гельвецій К., 27
Гендель Г., 58
Гершензон М., 17, 211
Гійємен Л.-Г., 66
Глюк К. В., 33, 35, 36, 52, 214, 217
Гольбах П., 27
Гольдман Р., 172
Горюхіна Н., 77, 92
Гравіна Дж., 27
граф д'Орні, 42
Грімм М. Ф., 211
Гумерова О., 47, 61, 62, 63
Гете В., 27
Гретрі А., 33, 212
д'Аламбер Ж., 31, 32, 33, 43
Дарда В., 58, 62
Дворницька О., 38, 58, 60, 61, 63,
126
Детуш А., 66
Дженовезі А., 39
Дідро Д., 27, 31, 32
Дідьє Б., 38
Дорнел А., 66
Друскін М., 30, 46, 67, 99
Дюбо Ж., 28
Дюк С., 40
Дюфрен Л., 207
Євдокимова Ю., 77, 78, 83, 84

- Єлістратова А., 27
 Жанекен К., 146
 Зані А., 56
 Зінькевич О., 70
 Йомеллі Н., 47
 Казанцева Л., 46, 69, 186
 Кальцабіджі Ф., 52
 Кант І., 26, 27
 Карінцев М., 17
 Карпантьє Ж., 26
 Карс А., 105
 Катель Ш., 215
 Катерина П., 211
 Кванц Й., 27
 Кель А., 17
 Керубіні Л., 171, 172, 193, 215
 Кирилліна Л., 28, 35, 43, 44, 45, 47,
 54, 70, 71, 90, 91, 97, 109, 111,
 118, 147, 160, 163, 168, 169, 170,
 171, 172, 186, 194
 Клаузер Ч., 148
 Конен В., 43, 49, 50, 51, 52, 59, 64,
 70, 71
 Кореллі А., 53, 58
 Корнель П., 29
 Коробова А., 47, 69, 70
 Кох Г., 27
 Крейцер Р., 170, 171
 Кремльов Ю., 64
 Кроз А., 41
 Кукуель Г., 41
 Ла Мотт А., 28
 Лагарп Ж.-Ф., 36
 Лазутіна Т., 69
 Лампуньяні Дж., 56
 Ласепед де, Б., 168
 Лафайєт М. Ж., 170
 Лафарга Ф., 26, 28
 Ледюк С., 193, 212
 Лейбніц Г., 27
 Ліванова Т., 42, 66
 Лобанова М., 39, 49
 Локк Дж., 26, 27
 Луї XIV., 66
 Луї XV, 207
 Луї XVIII, 216
 Луцкер П., 71
 Люллі Ж. Б., 29, 30, 31, 34, 35, 52,
 53, 66
 Ля-Лорансі Л., 213
 Маліньон Ж., 32, 33, 35
 Маркіза де Прі., 41
 Мармонтель Ж. Ф., 36, 210
 Мартен Ф., 67
 Маттезон Й., 27, 43
 Мегюль Е., 171, 193, 215
 Мірабо, 170, 171
 Монн Г., 59, 63, 186
 Монтеверді К., 49
 Моцарт В. А., 40, 41, 42, 59, 70,
 105, 173, 186, 212
 Мураторі Л., 27
 Муре Ж.-Ж., 210
 Назайкінський Є., 68
 Обер Ж., 66
 Обер Л., 213
 Одіно Н.-М., 211
 Петрі Г. А., 51
 Піхль В., 57
 Плеєль І., 193
 Преторіус М., 48
 Пупліньєр А., 41, 74, 126, 147, 208,
 209, 210
 Радіге А., 16, 218
 Рамо Ж.-Ф., 34, 35, 41, 43, 208, 209
 Расін Ж., 29
 Ребел Ж., 66
 Рейха А., 168, 171
 Рицарев С., 17, 72, 73, 77, 97, 109,
 126, 145, 147, 148, 151, 152, 160,
 161, 189, 191, 193, 207
 Рігель А.-Ж., 68, 193
 Рігнер А., 147
 Ріголі К.-Ф.-М., 42
 Ріман Х., 147
 Ріом П., 54

- Ріхтер Ф., 65
Руджі Ф., 67, 74
Руссо Ж.-Ж., 27, 32, 35, 38, 47, 67
Сакало О., 31
Саммартіні Дж., 56, 57, 109, 186
Сарретт Б., 170
Семікозов А., 29, 30, 38
Скарлатті А., 50, 51
Стаміц К., 42, 68
Стаміц Я., 40, 41, 57, 58, 59, 65, 68,
71, 75, 105, 126, 186, 187, 209
Страделла А., 51
Сусідко І., 71
Тальбот М., 53, 54
Тартіні Дж., 27, 56
Теодор К., 57, 58
Тореллі Дж., 53
Тураєв В., 26, 27
Ферман В., 17
Філідор А., 40
Цуккерман В., 69
Черджін Б., 56
Чехович Д., 107
Шайбе І., 43
Шестаков В., 33, 36
Шиллер Ф., 27
Шоберт Й., 65
Штарцер Й., 63
Шушкова О., 42, 44
Юдкін-Ріпун І., 35, 36
Яккіні Дж., 53

**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ТА ВІДОМОСТІ ПРО
АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ**

1. Павленко А. М. Особливості будови циклу у симфоніях ор. 4 Франсуа-Жозефа Госсека. *Київське музикознавство* : зб. статей. Вип. 53. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 196–205.

2. Павленко А. М. Жанрова динаміка творчості Франсуа-Жозефа Госсека. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. Київ, 2016. №1(30). С. 45–54.

3. Павленко А. М. Симфонія ор. 6 № 6 Франсуа-Жозефа Госсека як приклад жанрових пошуків автора. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць. №4. Харків : ХДАДМ, 2017. С. 200–208.

4. Павленко А. М. Робота з авторськими рукописами як спосіб аналізу твору (на прикладі «Мисливської симфонії» Франсуа Жозефа Госсека). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць. №5. Харків : ХДАДМ, 2018. С. 115–119.

5. Павленко А. М. Соціокультурна зумовленість новаторства Франсуа-Жозефа Госсека у Великій симфонії до мажор. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. 2018. №4 (41). С. 25–36.

Апробація результатів дослідження.

Робота обговорювалася на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Головні ідеї і положення роботи були викладені у доповідях на наукових конференціях: Міжнародна наукова конференція «Актуальні проблеми сучасного музикознавства» (24.11.2015, Київ); XVII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (8 – 10.01.2016, Київ); XII Міжнародна молодіжна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (23 – 25.03.2016, Київ); XVII Міжнародна науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Аналіз та інтерпретація як системи пізнання музичного твору» (1 – 2.04.2017, Київ); VII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2017 року» (5 – 6.12.2017, Київ).

ПОРІВНЯЛЬНА ТАБЛИЦЯ ТОНАЛЬНОСТЕЙ, РОЗМІРІВ ТА ОРКЕСТРУВАННЯ ШЕСТИ СИМФОНІЙ ОР. 4

ФРАНСУА-ЖОЗЕФА ГОССЕКА

<i>№ симфонії, орис тональність рік створення № у каталозі Б. Брука</i>	<i>I частина Тональність Характер(темп) Метр Форма Оркестровий склад</i>	<i>II частина Тональність Характер(темп) Метр Форма Оркестровий склад</i>	<i>III частина Тональність Характер(темп), Метр¹ Форма Оркестровий склад</i>	<i>IV частина Тональність Характер(темп) Метр Форма Оркестровий склад</i>
Ор. 4 №1, D-dur 1958, Brook cat. №19	D-dur, Allegro, ³ / ₄ Сонатна Склад: Archi, Corni, 2 Oboe	A-dur, Andantino Allegretto, ² / ₄ Проста тричастинна Склад: без Corni	D-dur; Trio: D-dur	D-dur, Prestissimo, ³ / ₈ Сонатна
Ор. 4 №2, E-dur 1958, Brook cat. №20	E-dur, Allegro, ⁴ / ₄ Сонатна Склад: Archi, Corni	A-dur, Andante, ³ / ₄ Проста двочастинна Склад: без Corni	E-dur; Trio: A-dur	E-dur, Presto, ² / ₂ Складна тричастинна
Ор. 4 №3, F-dur 1958, Brook cat. №21	F-dur, Allegro, ³ / ₄ Сонатна Склад: Archi, Corni	f-moll, Adagio, ³ / ₄ Проста двочастинна Склад: без Corni	F-dur; Trio: B-dur	F-dur, Poco Presto, ³ / ₈ Сонатна
Ор. 4 №4, C-dur 1958, Brook cat. №22	C-dur, Allegro, ⁴ / ₄ Сонатна Склад: Archi, Corni	c-moll, Adagio, ³ / ₄ Проста тричастинна Склад: без Corni	C-dur; Trio: c-moll	C-dur, Presto, ³ / ₈ Сонатна
Ор. 4 №5, E-dur 1958, Brook cat. №23	E-dur, Pastorella allegretto, ³ / ₄ Сонатна Склад: Archi, Corni	e-moll, Adagio, ³ / ₄ Проста двочастинна Склад: без Corni	E-dur; Trio: A-dur	E-dur, Presto, ⁶ / ₈ Сонатна
Ор. 4 №6, D-moll 1958, Brook cat. №24	D-moll, Allegro, ⁴ / ₄ Сонатна Склад: Archi	B-dur, Andante, ² / ₄ Проста тричастинна Склад: Archi pizzicato	d-moll; Trio: D-dur	D-dur, Presto, ² / ₄ Складна тричастинна

¹ В усіх менуєтах темп не вказано (лише жанровий вказівник *Minuetto*), метр — типовий (³/₄).

ДОДАТОК Д.

ГАРМОНІЧНА СХЕМА ПЕРШИХ ЧАСТИН СИМФОНІЙ ОР. 4 ФРАНСУА-ЖОЗЕФА ГОССЕКА

№ сим.	Експозиція		Розробка	Реприза
	Головна тема та сполучний розділ	Побічно-заключний розділ		
ор. 4 №1, 1 ч.	I: 6 т. Унісон T D (T ₆ II) _{x2} II: 24 т. T T T S ₆₄ S ₆₄ S ₆₄ T T T D ₆ T D ₆ T T T S S (D-T) _{x5}	16 т., 2 реч. A-dur: T ₆ S D ₇ VI T ₆ S D ₇ T; T ₆ S D ₇ VI T ₆ S D ₇ 25 т. T VI S DD ₇ ; D D T D T (D→S S D D) _{x2} ; T орг. п.: (T D) _{x3} T T	13 т. Seq. на ЗвР: E-moll: [D D D ₇ D ₆₅] D-Dur: [D D D ₇ D ₆₅] D-Dur: T ₆ VI ₆ T T D	ГТ: Без змін обидві теми ЗвР: Без змін ПР: D-dur
ор. 4 №2, 1 ч.	Вступ: 2 т. тоніка, tutti 17 т. (період єдиної будови) T T T T T T T S S T T D ₇ D ₇ T D D D	7 т. H-dur: VII ₅₃ →II II ₆ D ₇ → VI ₆ T ₆ II ₆ K ₆₄ D 15 т. 1 реч.: (T D ₇) _{x2} 2 реч.: T D ₇ /T D ₇ →S S D ₇ T-D T- T T-S K ₆₄ -D ₇ -T	12 т. I Нова тема, період з 2 реч., без basso, P: H-dur: (T ₆₄ D ₇ D ₇ T ₆₄ T ₆₄ D ₇) _{x2} II Період №2, tutti, F: Seq.: Fis-moll: [VII ₆₅ ^{nat} VII ₄₃ ^f D T] E-dur: [VII ₆₅ VII ₄₃ D T] T T D	ГII: Без змін ПII: E-dur 7 т. без змін Відсутнє 1 реч. 2 реч.: T D ₇ /T D ₇ →S S ₆₄ D ₇ →S II ₆₅ K ₆₄ D Кода: T D ₇ →S S ₆₄ D ₇ T D ₇ →S S T T T T T

№ сим.	Експозиція	Розробка	Реприза
ор. 4 №3, 1 ч.	<p>I: 11 т. період повт. будови (Т D T₆-S II-T₆ T-S-D)x2 T</p> <p>II: 26 т. (D₆₅→S S S T) (T-T-T-D) (D-D-D-T-S₆₄-T-S₆₄) 3т. - унісон D орг. п.: (D-DDVII₇)x2 Dx4 10 т. Сполучна тема на мотиві ГТ: C-dur: D (T₆-S D-VI)x2 D₆-T T-T₂ VI-VI₂ S-DDVII₇ D</p>	<p>80 т. 4 частини. I (мотиви ГП): D-moll: VII^{nat}x3 — VII₇x4 t₆-t-t₂ s-s₂ DDVII₇ D D D II (III в d-moll); III (ЗаклII) 13 т.; IV: Seq. (T-D T D T₆₄-D T₆₄-D T₆₄-D T T T): g-moll, F-dur Seq.: (D₇→S-S) (D₅₃→D-D) (D₅₃→VI-VI) (S₆₅→D₆₅-D₆₅) T-T₂ VI-VI₂ S-DDVII₇ Dx6</p>	<p>I ГП – 10 т. без змін II Seq., 16 т. на основі ГП та I розробки 1 G-moll: (VII^{nat}₅₃ VII₅₃ T₆) 2 F-dur: (VII₅₃ VII₅₃ T₆) 3 G-moll: (D₅₃ D₉ T) 4 F-dur: (D₅₃ D₇ T) F-dur: T-T₂ VI-VI₂ S-S₂ S-DD III 13 т. на основі ЗаклГТ: D орг. п.: (D D D₇ T D₇) T S-S₂ II-II₂ VII₇ T K₆₄ D₇ T IV: 11 т. мотив з IV розробки: F-dur T орг. п.: (D→S S D T)x2 D T D V: 15 т. Заключний розділ з експозиції: (T T T II₆₅ K₆₄ D)x2 T T T</p>
ор. 4 №4, 1 ч.	<p>14 т. період повт. будови (T T) (T-II₂ T-II₂ T-VII/T)x2 (T T D₇→S S II₆ D) 12 т. сполучний розділ: G-dur (D-T D-T) (S-D-VI-D₆ T-II₆-T₆-DD D D) D орг. п.: (D DD-D T-D T)x2</p>	<p>I: 20 т. d-moll [0.5]: (II-S₆₄-VII₇-t (D-D₇)x4) t D t II t₆ (s-D→III III- VII# II-D t-t) (t-t-s-s-d) [0.25]: (D-VI-D₆-t-II-t₆-DD-t₆-t-Dx2) II seq.: 22 т. d-moll D орг. п.: (D-t D₇-t-D t-D) t t t t t C-dur D орг. п.: (D-T D₇-T-D T-D) T T T T T (3 I розділу): (D-VI-D₆-t II-t₆-DD-t₆ t-Dx2) [1]: Dx9</p>	<p>ГП: Без змін Зв'язка 13 т.: a) II розділ розробки в c-moll: D орг. п.: (D-t-D₇ t-D-tx2 Dx2) (t-t-VII₂-D₂ t₆-II-t-DDVII₆₅ D-D) C-dur: VI₂-D₂-T₆ T₆-D₆₄-T b) seq.: (VII→S)x2-S; 5 раз вниз III C-dur: I 19 т. [0.5]: D-D₇-T-T-D-D₇-T-D₇→S-S₆₄-S₆₄-T (D₇→S)-(D→S)-S-S-D-D₂-T₆-D₄₃-T-D- T (T-T T-D D-D)x2 D-D T-S-D-D T III: 4 такти unis. IV: без змін</p>

№ сим.	Експозиція		Розробка	Реприза
ор. 4 №5, 1 ч.	<p>16 т. E-dur: T T T T-S₆₄ T-S₆₄ T D T (S T D T)x2 16 т. Сполучний розділ: E-dur: (D T)x2 (T S)x2 (S-T D₄₃-D₆₅-T D D)x2</p>		<p>I: 30 т. H-dur: (T VII₆ D₄₃ T T VII₆ D₄₃) T VII₅₃/T D→S S₆₄ T S-D (T D)x2 (T T T S K D)x2 T 21 т.: (S₆₄ T D/T-T T)x2 (S₆₄ T D/T T)x2 T S D T T</p>	<p>ГП: без змін ЗвП: без змін ІІІ E-dur: (T VII₆ D₄₃ T T VII₆ D₄₃) Наступні два фрагменти змінені місцями у порівн. з експозицією: (T D)x2 (T VII₅₃/T D→S S₆₄ T S-D) (T T S K D) x2 T 21 т. без змін</p>
ор. 4 №6, 1 ч.	<p>14 т. D-moll I пер.: (t t t t-VII→S-S-DDVII) (D D D₉ s-D) t D₇ t-DDVII₆ (D-DDVII₆)x2 D 28 т. Сполучний розділ: Seq.: F-dur: T VII/T D→S S (S=T B-dur) G-dur: T VII/T D→S S (S=T C-dur) A-dur: T VII/T D→S (S=D→S a-moll) A-moll: s s-k-D Seq. 2: рух зменшеними тр. Seq. 3 VII₇ T: G-dur, a-moll, B-dur, C-dur (T C-dur=D F-dur)</p>		<p>14 т. F-dur: (T T-S₆₄ T-S T-S-K-D) (T T-S₆₄ T-S T-S-DDVII D) D D D D D 18 т. (T T₂ VI VI₂ S T-K-D)x2 (T-S₆₄ T-D/T)x2 T</p>	<p>57 т. I: ГП F-dur: (T T T T₆-S-DDVII) (D D D₉ s-D) T T T G-moll: VII₇ t-D Seq.: (t s) (VII[#] III) (VI II) D t (s VII) (III VI) II D T-VI DDVII₇ D ІІ: ЗвП Seq. 2; Seq. 3 VII₇ T: C-dur, d-moll, Es-dur, F-dur ІІІ: G-moll: VII[#] VII[#] VII₄₃ t d-moll: DD₄₃ D D t s-DDVII D D D</p>

ДОДАТОК Е.

ГАРМОНІЧНА СХЕМА ДРУГИХ ЧАСТИН СИМФОНІЙ ОР. 4 ФРАНСУА-ЖОЗЕФА ГОССЕКА

№ сим.	Форма	Перший розділ	Другий розділ («розробка» у тричастинній формі)	Третій розділ
ор. 4 №1, 2 ч.	Проста тричастинна	I період A-dur: 6 т. 1 речення: T T T T T-S-D T 8 т. 2 речення: S ₆₄ T S ₆₄ T T T T-T ₆ -DD D II період E-dur: 6 т. D орг. п.: D D T T D D 11 т. T орг. п.: T T VII ₅₃ VII ₅₃ D→S D→S S S S-DD K ₆₄ K ₆₄ -D 8 т. (заклучення): T орг. п.	6 т. GT в E-dur Розробка GT в fis-moll: t t t t t-s-DD k ₆₄ -D D ₇ D ₇ t t t-s K ₆₄ -D t	GT та ЗвР без змін 1 новий такт — перехід на ПЗР ПЗР A-dur: мелодична видозміна I теми; решта — без змін
ор. 4 №2, 2 ч.	Проста двочастинна	I період A-dur: 11 т. 1 речення: (T T T S-K ₆₄ -D T)x2 2 речення: S ₆₄ S ₆₄ T T D D T T Зв'язка: 4 т. S-D ₂ T ₆ S-DD K ₆₄ -D II період E-dur: 6 т. D орг. п.: D ₇ D ₇ T T D D 8 т. T T ₂ VII ₇ T ₆₄ S S-DD K ₆₄ -D T 6 т. T орг. п.: S D T S D D-T	A-dur: D D D ₇ D ₇ T t D D t D D A-dur: Одразу II період	
ор. 4 №3, 2 ч.	Проста двочастинна	I період f-moll: 9 т.: t VII ₇ t-D ₆₄ -t t-VI S-DDVII D t-VI S-DDVII K ₆₄ -D II період A-dur: 1 речення 6 т.: T D D ₇ T S-K ₆₄ -D T 2 речення 4 т.: T орг. п.: D ₇ →S S-D T-D ₇ →S S-D T Завершення 6 т.: T T ₆ -D→S S K ₆₄ D D/T-T	I період 8 т. 1 речення A-dur: 4 т.: T D T-T ₆ VII ₇ →VI-T ₆ (f-moll) 2 речення f-moll: 4 т.: s-DDVII ₇ K ₆₄ -D s-DDVII ₇ K ₆₄ -D II період: t D t VII III S D ₄₃ t s-K ₆₄ -D T завершення у f-moll	
ор. 4 №4, 2 ч.	Проста тричастинна	I період: c-moll: 7 т. t t VII _{7-t6} -D ₄₃ t-D t-s-k ₆₄ -D t t es-dur: 7 т. те ж саме II період Es-dur: T- D ₂ D ₂ -T- D ₂ D ₂ -T-D→S S-K ₆₄ -D T-D ₆₅ -T T-D ₆₅ -T T-D ₆₅ -T S-K-D T орг. п.: D→S II D→S II T	Seq.: (VII D ₂ -t D D ₆₅ -D ₄₃ t ₆ -t ₆₄ VII ₂ -t ₆₄ s-k-D T) f-moll, g-moll t g-moll=d c-moll c-moll: D D ₂ D ₂ t ₆ -t-DD ₄₃ D	I період лише перше речення Другий період в c-moll

№ сим.	Форма	Перший розділ	Другий розділ («розробка» у тричастинній формі)	Третій розділ
ор. 4 №5, 2 ч.	Проста двочастинна	I період e-moll: 9 т. t-d→s s-DDVII ₇ D t t-s ₆₄ t-s ₆₄ t-VII ₆ t-s-DDVII ₇ K ₆₄ -D II період G-dur: 8 т. T S ₆₄ -T T S ₆₄ -T T S T-T ₆ -S-DDVII ₅₃ D 10 т. D T D T D→VI S K-D T опр. п.: T-S-D T-S-D D-T	I період G-dur: 6 т. T D ₇ T D-VII ₅₃ →VI VI=t (e-moll)-s-DDVII ₇ K-D e-moll: t-d→s s-DDVII ₇ D T (наступні 5 тактів виключені) t D ₇ →s s ₆₄ D→s s-DDVII ₇ K-D (видозмінений 2 період) 2 речення 2 періоду: D t D t (t ₆ S-II-VII ₇ t-II ₆₅ -K-D)x2 Т опр. п.: t-s-D t-s-D t	
ор. 4 №6, 2 ч.	Проста тричастинна	I період B-dur: 17 т. T T D D ₆₅ D ₆₅ T D ₆₅ D ₆₅ T (S-D ₂ T ₆ II ₆₅ -D T)x2 II період F-Dur: 17 т. T D T D T (S II ₆ -D ₄₃ →II II S K-D T)x2	F-dur, На ГТ: T T D D ₆₅ D ₆₅ T D ₆₅ D ₆₅ T T VII→II=t g-moll: t-s t ₆ t-DDVII ₆₅ D D D D t-s K-D t	Seq.: (D ₆₅ D ₆₅ T) c-moll, B-dur (S-D ₂ T ₆ II ₆₅ -D T)x2 Додаткова зв'язка на мотив з розробки: II ₆ III ₆ S ₆ D ₆ T 2 період без змін в B-dur

НОТНИЙ МАТЕРІАЛ

Symphonie №1, op.4

François-Joseph Gossec

Allegro

2 Oboi *f*

Corni in D

Allegro

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola *f*

Violoncello
+ Fagotti
+ Chembalo *f*



7

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

13

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

18

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

22

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

This musical score page contains three systems of staves for a woodwind and string ensemble. The first system (measures 13-17) includes parts for Oboe, Cor Anglais, Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The Oboe part has a melodic line with a long note in measure 14. The Violin and Viola parts feature rhythmic patterns, with dynamic markings of *f* and *p*. The Viola and Bass parts have sustained notes. The second system (measures 18-21) continues the woodwind and string parts. The Oboe and Cor parts have more active melodic lines. The Violin and Viola parts play rapid sixteenth-note passages. The Viola and Bass parts continue with rhythmic accompaniment. The third system (measures 22-25) shows the Oboe and Cor parts with sustained notes, while the Violin and Viola parts play more complex rhythmic patterns. The Viola and Bass parts continue with their accompaniment. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature.

27

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

34

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

41

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

46

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

50

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

54

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

p

f

Detailed description of the musical score: The score is for measures 46 through 54. It features six staves: Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Bass (Bs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 46-49 show a complex texture with rapid sixteenth-note patterns in the strings and woodwinds. Measure 50 is marked with a double bar line and a repeat sign. Measures 51-53 continue with similar textures. Measure 54 is marked with a double bar line and a repeat sign. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

61

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

p

f p

f p

f p

f p

f p

67

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

f

72

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

77

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

83

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

89

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

95

Ob.

Cor.

VI. I

f *p* *f*

VI. II

f *p* *f*

Va.

f *p* *f*

Bs.

f *p*

100

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

104

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

109

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

116

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

123

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

This musical score page contains three systems of music, numbered 109, 116, and 123. Each system includes staves for Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Bassoon (Bs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score features various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). The first system (measures 109-115) shows a woodwind melody with string accompaniment. The second system (measures 116-122) features a more active woodwind part with dynamic contrasts. The third system (measures 123-129) includes a prominent woodwind melody and a more active bassoon part.

128

Ob.
Cor.
VI. I
VI. II
Va.
Bs.

Detailed description: This system covers measures 128 to 131. The Oboe (Ob.) has a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4. The Cor Anglais (Cor.) plays a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola (Va.) and Bass (Bs.) parts have a similar rhythmic pattern, with the Bass part including a half note G3 and a half note A3.

132

Ob.
Cor.
VI. I
VI. II
Va.
Bs.

Detailed description: This system covers measures 132 to 135. The Oboe (Ob.) continues its melodic line with quarter notes. The Cor Anglais (Cor.) has a melodic line with quarter notes. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts continue with their eighth-note rhythmic pattern. The Viola (Va.) and Bass (Bs.) parts continue with their rhythmic pattern, including a half note G3 and a half note A3.

136

Ob.
Cor.
VI. I
VI. II
Va.
Bs.

p *f*

Detailed description: This system covers measures 136 to 140. The Oboe (Ob.) has a melodic line with quarter notes. The Cor Anglais (Cor.) has a melodic line with quarter notes. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts feature a complex rhythmic pattern with chords. The Viola (Va.) and Bass (Bs.) parts have a melodic line with quarter notes. Dynamics *p* and *f* are indicated in the Violin II and Bass parts.

143

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

p *f* *p*

p *f* *p*

f *p*

f *p*

148

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

Andantino Allegretto

2 Oboi

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
+ Fagotti
+ Chembalo

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*



162

Ob.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f*



171

Ob.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

p *f* *p* *cresc.*

f *p* *p* *cresc.*

f *p* *p* *cresc.*

p *f* *p* *cresc.*

180

Ob.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

f *p* *f* *p* *f* *p*

189

Ob.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

197

Ob.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

206

Ob.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

f

p

p

214

Ob.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

223

Ob.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

231

Ob.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

f *p* *p* *cresc.*

f *p* *cresc.*

238

Ob.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

f *p*

245

Ob.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

Menuet

Tempo di Minuetto

2 Oboi

Corni in D

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
+ Fagotti
+ Chembalo

259

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

267

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

274

Ob. *Fine* *Trio*

Cor.

VI. I *Fine* *Trio*

VI. II *Fine* *Trio*

Va. *Fine* *Trio*

Bs. *Fine* *Trio*

p

281

Ob.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

286

Ob. *D.C. al Fine*

VI. I *D.C. al Fine*

VI. II *D.C. al Fine*

Va. *D.C. al Fine*

Bs. *D.C. al Fine*

Finale

Prestissimo

2 Oboi

Corni in D

Prestissimo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
+ Fagotti
+ Chembalo

302

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

312

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

321

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

p

f

p

f

p

f

333

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

p

f

346

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

Detailed description: This page of a musical score contains three systems of staves. The first system (measures 321-332) includes parts for Oboe, Cor Anglais, Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The Oboe and Cor parts have rests for most of the system. The Violin and Viola parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings of *p* and *f*. The Viola and Bass parts play a similar pattern. The second system (measures 333-345) features the Oboe and Cor parts with dotted notes, while the Violin and Viola parts continue their rhythmic pattern. The Viola and Bass parts play a steady eighth-note accompaniment. The third system (measures 346-357) shows the Oboe and Cor parts with dotted notes, and the Violin and Viola parts with a more complex rhythmic pattern. The Viola and Bass parts continue their accompaniment.

358

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

p

369

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

f

379

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

f *p*

389

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

399

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

411

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

Detailed description of the musical score: The score is divided into three systems. The first system (measures 389-398) features woodwinds (Ob., Cor.) and strings (VI. I, VI. II, Va., Bs.). The woodwinds play sparse notes, while the strings play rhythmic patterns. Dynamics include *p*. The second system (measures 399-410) features woodwinds (Ob., Cor.) and strings (VI. I, VI. II, Va., Bs.). The woodwinds play sparse notes, while the strings play rhythmic patterns. Dynamics include *f*. The third system (measures 411-418) features woodwinds (Ob., Cor.) and strings (VI. I, VI. II, Va., Bs.). The woodwinds play rhythmic patterns, while the strings play rhythmic patterns. Dynamics include *f*.

422

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

432

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

444

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

p *f* *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *p* *f*

Detailed description: This page of a musical score contains three systems of music, numbered 422, 432, and 444. Each system includes staves for Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Bassoon (Bs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (422) shows the Oboe playing a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the Cor and strings provide harmonic support. The second system (432) features a dynamic contrast between *p* and *f* in the strings and woodwinds. The third system (444) continues this dynamic pattern. The score is written in a standard orchestral format with a double bar line between systems.

456

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

p *f*

467

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

p *f* *p*

478

Ob.

Cor.

VI. I

VI. II

Va.

Bs.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 456 to 478. It features six staves: Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Bassoon (Bs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 456 starts with a dynamic of *p* (piano) for the strings and *f* (forte) for the woodwinds. The woodwinds play melodic lines with slurs and accents, while the strings provide harmonic support with chords and moving lines. Measure 467 continues the melodic development in the woodwinds, with dynamics shifting to *p*, *f*, and *p*. Measure 478 concludes the section with a final cadence, marked with a double bar line.

Symphonie op. 4 №2

François-Joseph Gossec

Allegro

Corni in E

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Allegro

f *p* *cresc.*

f *p* *cresc.*

f *p* *cresc.*

f *p* *cresc.*

6

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

11

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

16

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

p

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

f

p

26

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

tr

f

f

f

31

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 16 through 31. It features five staves: Cor (Horn), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and B. (Bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 16 shows the horn playing a series of eighth notes, while the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). Measure 21 features a more complex string texture with sixteenth notes and a trill in the first violin. Measure 26 shows the horn playing a sustained note with a sharp sign, while the strings continue their rhythmic pattern. Measure 31 begins with a long note in the horn and a crescendo in the strings. The score concludes with a *cresc.* marking in the strings.

36

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.



41

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p



46

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

50

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f



55

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.



59

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

64

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

cresc.

69

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

p

f

p

f

p

f

p

74

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

79

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

84

Vln. I

Vln. II

Vla.

89

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

94

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

The musical score is arranged in systems. The first system (measures 79-83) includes parts for Cor., Vln. I, Vln. II, Vla., and B. The second system (measures 84-88) includes Vln. I, Vln. II, and Vla. The third system (measures 89-93) includes Cor., Vln. I, Vln. II, Vla., and B. The fourth system (measures 94-98) includes Cor., Vln. I, Vln. II, Vla., and B. Dynamic markings include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *tr* (trill). The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

98

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla. *pp*

B.

98

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla. *pp*

B.

II

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Basso

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

110

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

116

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

122

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

128

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

p *f* *p* *f* *p* *f*

Detailed description: This system covers measures 128 to 133. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music is characterized by a strong dynamic contrast between piano (*p*) and forte (*f*). Measures 128-131 show a rhythmic pattern of eighth notes in the strings, with dynamic shifts. Measure 132 features a more complex texture with sixteenth-note runs in the violins and a sustained bass line. Measure 133 concludes with a final flourish in the strings.

134

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

Detailed description: This system covers measures 134 to 137. The key signature remains three sharps and the time signature is 3/4. Measures 134-136 feature a prominent sixteenth-note pattern in the Violin I and II parts, creating a driving rhythmic texture. The Viola and Bass parts provide harmonic support with sustained notes and occasional rhythmic patterns. Measure 137 ends with a melodic phrase in the Violin I part.

138

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

p *f* *p* *f* *p*

tr

Detailed description: This system covers measures 138 to 143. The key signature is three sharps and the time signature is 3/4. Measure 138 begins with a trill (*tr*) in the Violin I part. The music continues with dynamic shifts between *p* and *f*. The Violin I part has a melodic line with some grace notes, while the Violin II, Viola, and Bass parts provide a steady accompaniment. Measure 143 ends with a melodic phrase in the Violin I part.

144

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

f *f* *p* *f* *p*

Detailed description: This system covers measures 144 to 149. The key signature is three sharps and the time signature is 3/4. Measures 144-146 feature a strong melodic line in the Violin I part, starting with a forte (*f*) dynamic. The Violin II part provides a rhythmic accompaniment. The Viola and Bass parts have sustained notes. Measures 147-149 continue the melodic development in the Violin I part, with dynamic shifts between *f* and *p*.

151

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

f

f

f

f

Detailed description: This system covers measures 151 to 155. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The music is characterized by rhythmic patterns and dynamic markings. In measure 151, the Violin I and II parts play eighth-note patterns, while the Viola and Bass parts play quarter notes. Dynamic markings of *f* (forte) are present in measures 154 and 155.

156

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

p *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

Detailed description: This system covers measures 156 to 161. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The key signature is two sharps. The music shows a dynamic contrast between *p* (piano) and *f* (forte). In measure 156, the Violin I and II parts play sixteenth-note patterns, while the Viola and Bass parts play quarter notes. Dynamic markings of *p* and *f* are placed below the notes in each measure.

162

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p*

Detailed description: This system covers measures 162 to 165. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The key signature is two sharps. The music continues with dynamic contrast. In measure 162, the Violin I and II parts play sixteenth-note patterns, while the Viola and Bass parts play quarter notes. Dynamic markings of *f* and *p* are placed below the notes in each measure.

166

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

Detailed description: This system covers measures 166 to 169. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The key signature is two sharps. The music continues with dynamic contrast. In measure 166, the Violin I and II parts play sixteenth-note patterns, while the Viola and Bass parts play quarter notes. Dynamic markings of *f* and *p* are placed below the notes in each measure.

170 *tr*

Vln. I *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p*

B. *p* *f* *p*

174

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B. *f* *p*

Detailed description: This page of a musical score contains two systems of staves. The first system covers measures 170 to 173, and the second system covers measures 174 to 177. The score is for a string quartet, with parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (B.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. In measure 170, Vln. I has a trill (tr) on the first note. Dynamics are indicated by *p* (piano) and *f* (forte). The score concludes with a double bar line at the end of measure 177.

Menuet

Corni in E

Violino I

Violino II

Viola

Basso

185

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

192

Fine Trio

Cor.

Fine Trio

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Finale

Presto

Corni in E

Presto

Violino I

Part of Violino II missing in manuscript
Партія другої скрипки відсутня в манускрипті

Violino II

Viola

Basso

226

Cor.

Vln. I

Vla.

B.

B.

232

Cor.

Vln. I

Vla.

B.

B.

239

Cor.

Vln. I

Vla.

B.

B.

246

Cor.

Vln. I

Vla.

B.

p *f*

p *f*

p *f*

253

Vln. I

Vla.

B.

p *p* *f*

p *p* *f*

p *p* *f*

259

Cor.

Vln. I

Vla.

B.

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *f*

266

Cor.

Vln. I

Vla.

B.

f *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f*

f *f* *f* *p*

273

Cor.

Vln. I

Vla.

B.

f

f

f

f

Detailed description: This system covers measures 273 to 278. The Cor Anglais part has a melodic line with some rests. The Violin I part plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a forte (*f*) dynamic starting at measure 275. The Viola and Bass parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns, also marked with forte dynamics.

279

Cor.

Vln. I

Vla.

B.

Detailed description: This system covers measures 279 to 284. The Cor Anglais part is mostly silent, with some notes appearing in measures 283 and 284. The Violin I part features a more active melodic line with slurs and accents. The Viola and Bass parts continue their harmonic and rhythmic roles.

285

Cor.

Vln. I

Vla.

B.

p

p

p

tr

Detailed description: This system covers measures 285 to 290. The Cor Anglais part has a melodic line with some rests. The Violin I part starts with a piano (*p*) dynamic and includes a trill (*tr*) in measure 288. The Viola and Bass parts also play with a piano dynamic, providing a steady harmonic and rhythmic foundation.

291

Cor.

Vln. I

Vla.

B.

tr

Detailed description: This system covers measures 291 to 296. The Cor Anglais part has a melodic line with some rests. The Violin I part features a melodic line with a trill (*tr*) in measure 294. The Viola and Bass parts continue their harmonic and rhythmic roles.

297

Cor.

Vln. I

Vla.

B.



302

Cor.

Vln. I

Vla.

B.

p

p

p



307

Cor.

Vln. I

Vla.

B.

f

f

f

Symphonie op. 4 №3

François-Joseph Gossec

Allegro

Cornes in F

Violino I

Violino II

Viola

Basso+Fagotti



7

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.



13

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

19

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

26

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

32

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.



44

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *p*

f *p*

f *p*



50

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

56

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *p* *f* *p* *cresc.*

f *p* *f* *p* *cresc.*

f *p* *f* *p* *cresc.*

f *p* *f* *p* *cresc.*

62

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

68

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

74

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

81

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

87

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

92

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

The image shows a page of a musical score, page 273, starting at measure 74. The score is arranged in systems. The first system (measures 74-80) includes parts for Cor., Vln. I, Vln. II, Vla., and B. The second system (measures 81-86) includes parts for Vln. I, Vln. II, Vla., and B. The third system (measures 87-91) includes parts for Vln. I, Vln. II, Vla., and B. The fourth system (measures 92-98) includes parts for Cor., Vln. I, Vln. II, Vla., and B. Dynamics are indicated by *f*, *p*, and *f p*. The score features various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

99

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Dynamic markings: *f p*, *f*, *p*, *f p*

Measures 99-104: This system contains six measures of music. The Cor Anglais part is mostly silent with a few notes in measures 100 and 101. The Violin I part features a melodic line with dynamics *f p*, *f*, *p*, *f p*. The Violin II part has a rhythmic accompaniment with dynamics *f p*, *f p*, *f p*. The Viola part has dynamics *f p*, *f*, *p*, *f p*. The Bass part has dynamics *f p*, *f p*, *f p*.



105

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Dynamic marking: *f*

Measures 105-110: This system contains six measures of music. The Cor Anglais part has a steady quarter-note accompaniment. The Violin I part has a melodic line with dynamics *f*. The Violin II part has a rhythmic accompaniment with dynamics *f*. The Viola part has a rhythmic accompaniment. The Bass part has a rhythmic accompaniment.



111

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Measures 111-116: This system contains six measures of music. The Cor Anglais part has a steady quarter-note accompaniment. The Violin I part has a melodic line. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Viola part has a rhythmic accompaniment. The Bass part has a rhythmic accompaniment.

118

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f p p*

Vla. *p* *f*

B. *p* *f*

Detailed description: This system covers measures 118 to 122. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. Measures 118-120 are marked *p* (piano). In measure 121, the dynamic shifts to *f* (forte) for all parts. Measure 122 returns to *p*. The Violin I part has a melodic line with some rests, while Violin II and Viola play more active rhythmic patterns. The Bass part is mostly rests with some low notes.

123

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B. *p*

Detailed description: This system covers measures 123 to 128. All parts are marked *p*. Measures 123-124 feature a double bar line and a repeat sign. The Violin I part has a melodic line with some rests. Violin II and Bass play rhythmic patterns. Viola has a more active line. The system ends with a double bar line.

129

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f p p* *p*

Vla. *f* *p*

B. *f* *p*

Detailed description: This system covers measures 129 to 134. Measures 129-132 are marked *f*, while measures 133-134 are marked *p*. The Violin I part has a melodic line. Violin II and Bass play rhythmic patterns. Viola has a more active line. The system ends with a double bar line.

135

Vln. I *f p f p f*

Vln. II *f p f p f*

Vla. *f p f p f*

B. *f p f p f*

Detailed description: This system covers measures 135 to 139. The dynamics alternate between *f* and *p* in a regular pattern: *f* in measures 135, 137, and 139; *p* in measures 136, 138, and 139. The Violin I and II parts have a melodic line. Viola and Bass play rhythmic patterns. The system ends with a double bar line.

140

Vln. I *p* *f* *p* *cresc.*

Vln. II *p* *f* *p* *cresc.*

Vla. *p* *f* *p* *cresc.* *f* *p*

B. *p* *f* *p* *cresc.* *f* *p*

Cor.

146

Vln. I *f* *p* *f* *p* *f* *p* *p* *f*

Vln. II *f* *p* *f* *p* *f* *p* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *p* *f*

B. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *p* *f*

Cor.

152

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

B.

158

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B. *f* *p*

165

Vln. I
f p f p f

Vln. II
f p f p f

Vla.
f p f p f

B.
f p f p f



172

Cor.

Vln. I
p f p f p f

Vln. II
p f p f p f

Vla.
p f p f p f

B.
p f p f p f



178

Cor.

Vln. I
f p f p f p f p cresc.

Vln. II
f p f p f p f p cresc.

Vla.
f p f p f p f p

B.
f p f p f p f p

184

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

p

p

p

191

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

197

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *p* *f* *p* *cresc.*

f *p* *f* *p* *cresc.*

f *p* *f* *p* *cresc.*

f *p* *f* *p* *cresc.*

203

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

209

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

II

Adagio ♩=95

Violino I

Violino II

Viola

Basso+
Fagotti

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *p* *f* *p f p* *cresc.*

f *p* *f* *p f p*

f *p* *f* *p f p*

f *p* *f* *p* *cresc.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

cresc. *pp*

cresc. *pp*

cresc. *p*

f *p* *cresc.* *f p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p *f p* *p* *cresc.* *f*

f p *f p* *p* *cresc.* *f*

f p *f p* *p* *cresc.* *f*

f p *f p* *p* *cresc.* *f*

245

Violin I, Violin II, Viola, Bass

p *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

Detailed description: This system contains measures 245 through 251. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music begins with a *p* (piano) dynamic. The Violin I and II parts have melodic lines with some slurs. The Viola and Bass parts provide harmonic support with block chords and moving lines. The dynamic *cresc.* (crescendo) is marked in the Violin I, Violin II, and Viola parts at measures 248, 249, 250, and 251 respectively.

252

Violin I, Violin II, Viola, Bass

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Detailed description: This system contains measures 252 through 257. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The key signature has three flats. The music starts with a *p* (piano) dynamic. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Bass parts have a more active melodic line. Dynamics alternate between *f* (forte) and *p* (piano) across the measures: *f* at 253, *p* at 254, *f* at 255, *p* at 256, and *f* at 257.

258

Violin I, Violin II, Viola, Bass

f p *f p* *f p* *f p*

Detailed description: This system contains measures 258 through 263. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The key signature has three flats. The music starts with a *f p* (forte piano) dynamic. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Bass parts have a more active melodic line. Dynamics alternate between *f* (forte) and *p* (piano) across the measures: *f p* at 258, *f p* at 259, *f p* at 260, and *f p* at 261. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Menuet

Tempo di Minuetto

Corni in F

Violino I

Violino II

Viola

Basso+
Fagotti

270

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

f

277

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

tr

282

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Fine

288 **Trio**

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *f p* *f p*

p *f p* *f p*

p *f* *f*

p *f p* *f p*

1.

296

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p *f p*

f p *f p*

f p *f p*

f p *f p*

2.

303

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p *f p* *f p* *f p*

f p *f p* *f p* *f p*

f p *f p* *f p* *f p*

f p *f p* *f p* *f p*

D.C. al Fine

Finale

Corni in F

Violino I

Violino II

Viola

Basso+
Fagotti

318

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

325

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

335

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B. *p*



346

Cor.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

B. *f*



354

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

362

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

371

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

379

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

tr

p

p

p

p

412

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

420

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

428

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

tr

p

f

p

f

p

f

436

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

tr

f

f

f

445

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Detailed description: This system contains measures 445 through 451. The Cor Anglais part features a melodic line with slurs and accents. The Violin I part has a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The Violin II part plays a steady eighth-note accompaniment. The Viola part has a similar eighth-note accompaniment. The Bass part has a simple eighth-note accompaniment.

452

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

Detailed description: This system contains measures 452 through 458. It introduces dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) for the Violin I, Violin II, Viola, and Bass parts. The patterns of notes and slurs are consistent with the previous system.

459

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

Detailed description: This system contains measures 459 through 465. It continues the musical material with dynamic markings of *f* and *p*. The Cor Anglais part has some rests in the later measures of this system.

470

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *f*

482

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

491

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

499

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

507

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

512

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Symphonie op. 4 №4

François-Joseph Gossec

Allegro

Corni in C

Allegro

Violino I
f

Violino II
f

Viola
f

Violoncello
+ Fagotti
+ Chembalo
f

5

Cor.

Vln. I
cresc.

Vln. II
cresc.

Vla.
cresc.

B.
cresc.

9

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

13

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *f* *p* *f*

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The Cor Anglais part has a melodic line with some rests. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings of *p* and *f*. The Viola and Bass parts provide harmonic support with eighth-note patterns.

17

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Detailed description: This system contains measures 17 through 19. The Cor Anglais part is mostly silent. The Violin I and II parts play a complex, fast-moving melodic line with many slurs. The Viola and Bass parts continue with their rhythmic patterns.

20

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

Detailed description: This system contains measures 20 through 23. The Cor Anglais part has a long, sustained note in the first measure. The Violin I and II parts play a melodic line that starts *p* and then *cresc.* The Viola and Bass parts also start *p* and then *cresc.*

26

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p *f p* *f p*

f p *f p* *f p*

f p *f p* *f p*

f p *f p* *f p*

30

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p *f* *f p* *f p*

f p *f* *p* *f p* *f p*

f p *p* *f p* *f p*

f p *p* *f p* *f p*

34

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p *f p* *f*

f *p* *f p* *f*

f p *p* *f*

f p *p* *f*

38

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

42

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

tr

45

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

tr

48

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

52

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *f* *p* *f* *p* *f* *p*

56

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *f* *f* *f* *p*

60

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.



65

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

p

p

p



70

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

73

Vln. I *f p f p*

Vln. II *f p f p*

Vla. *f p f p*

B. *f p f p*

77

Vln. I *cresc. p*

Vln. II *cresc. p*

Vla. *cresc. p*

B. *cresc. p*

82

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

86

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

B. *f p*

90

Vln. I *f p f p*

Vln. II *f p f p*

Vla. *f p f p f*

B. *f p f p f*

94

Vln. I *p f p f p*

Vln. II *p f p f p*

Vla. *p f p f p f*

B. *p f p f p f*

98

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

B. *f*

101

Cor.

Vln. I *p cresc.*

Vln. II *p cresc.*

Vla. *p cresc.*

B. *p cresc.*

107

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

f

f

f



112

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.



117

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

f

f

f

121

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

p

p

125

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p f p f

f p f p f

129

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p

f p

133

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p f p f p f p

f p f p f p f p

137

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

140

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

144

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *cresc.* *p* *p* *cresc.* *p* *p* *cresc.* *p* *p* *cresc.* *p*

149

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

153

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

157

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

162

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

164

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

II

Adagio ♩=85

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello + Fagotti + Chembalo

p *f* *p* *f*



175
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*



183
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*



190
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

p *cresc.* *p* *cresc.*

198

Vln. I *f* *3* *p* *cresc.*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B. *f* *p* *cresc.*

206

Vln. I *f* *3* *p* *f* *p* *tr*

Vln. II *f* *3* *p*

Vla. *f* *p*

B. *f* *p*

214

Vln. I *f* *p* *3*

Vln. II *f* *p* *3*

Vla. *f* *p*

B. *f* *p*

221

Vln. I *f* *p* *f* *p*

Vln. II *f* *p* *f* *p*

Vla. *f* *f* *p*

B. *f* *p* *f* *p*

226

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

Menuet

Tempo di Minuetto ♩=130

Corni in C

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello + Fagotti + Chembalo



237

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.



244

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

250

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Fine

255 **Trio**

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p f p f f p f p

p f p f f p f p

p f p f

p f p f

263

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p f p f f p f p

p f p f f p

p f p f f p

p f p f f p

271 **D.C. al Fine**

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

cresc. f f p f p

cresc. f f f p

cresc. f f f p

cresc. f f f p

Finale

Corni in C

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello + Fagotti + Chembalo

f *p* *p* *f*

f *p* *p*

f *p* *p*

f *p* *p*



290

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *f* *f* *f*

f *f* *f* *f*

f *f* *f* *f*

f *f* *f* *f*



300

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

308

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

f

f

315

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

324

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

335

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p f p f p f p f p

p f p f p f p f p

p f p f p f p f p

p f p f p f p f p

345

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p f p f p f

f p f p f p f

f p f p f p f

f p f p f p f

p

p

p

p

357

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

f

f

f

p

p

p

p

f

f

f

f

366

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p f p f p f p f p

p f p f p f p f p

p f p f p f p f p



376

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p p

f p p

f p p



387

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

395

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

p

p

406

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

418

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

427

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

435

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p f p f p f p f p

p f p f p f p f p

f p f p f

f p f p f

f p f p f

Symphonie op. 4 №5

François-Joseph Gossec

Pastorella allegretto

Corni in E

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
+ Fagotti
+ Chembalo

9

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

17

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

23

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

p

p

p



30

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

p

p



37

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

45

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

52

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

p

f

f

p

58

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

p

f

f

p

f

p

65

Cor. *p*

Vln. I *f* *p* *pp*

Vln. II *f* *p* *pp*

Vla. *f* *p* *p*

B. *f* *p* *p*

Measures 65-72. The Cor. part has rests in measures 65-66 and 68-69, with notes in 67, 70, and 71. Vln. I and II play melodic lines with dynamics *f*, *p*, and *pp*. Vla. and B. play harmonic support with dynamics *f* and *p*.



73

Cor.

Vln. I *f* *tr*

Vln. II *f* *tr*

Vla. *f*

B. *f*

Measures 73-82. The Cor. part has a melodic line. Vln. I and II play melodic lines with dynamics *f* and trills (*tr*). Vla. and B. play harmonic support with dynamic *f*.



83

Cor.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Measures 83-90. The Cor. part has a melodic line. Vln. I and II play melodic lines with dynamic *p*. Vla. plays harmonic support with dynamic *p*.

91

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p f p f p

f

f



99

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

rfz p rfz p

rfz

f

f



108

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

rfz pp

rfz p

f

p

117

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*



125

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *p* *p*

p



132

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *p* *p*

p

140

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p f p f p

f p

148

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

f

f

155

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

162

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

p

p

p

p



169

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

f

p

f



176

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

184

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

190

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

197

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

205

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

212

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

tr

tr

II

Adagio

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello + Fagotti + Chembalo

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

240

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p f

cresc.

247

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p

f p

253

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p cresc. f p

p cresc. f p

p cresc. f p

259

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p f rfz

p f p f p rfz

p f p f p rfz

f p f p rfz

265

Vln. I *tr*

Vln. II *rfz*

Vla. *rfz* *p*

B. *rfz* *p*

268

Vln. I *tr*

Vln. II *p f p f p*

Vla. *p f p f p*

B. *f p f p*

Menuet

1.

Corni in E

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
+ Fagotti
+ Chembalo



280

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.



288

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

293

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *p* *f* *p* *f* *tr*

298 **Trio**

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

pp *pp* *pp* *pp*

1. 2.

306

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

315 **D.C. al Fine**

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Finale

Presto

Corni in E

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
+ Fagotti
+ Chembalo

f *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f*

332

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

339

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

345

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

351

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

360

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

367

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

375

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.



383

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.



389

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

tr

p

f p

f p

f p

p

f p

f p

f

397

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Score for measures 397-403. The score is in D major and 4/4 time. It features five staves: Cor., Vln. I, Vln. II, Vla., and B. The Cor. part has a steady pulse of quarter notes. The Vln. I part has a melodic line with dynamics *f* and *p*, ending with a trill (*tr*). The Vln. II part has a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *p*. The Vla. part has a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *p*. The B. part has a bass line with dynamics *f* and *p*.

404

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Score for measures 404-411. The score is in D major and 4/4 time. It features five staves: Cor., Vln. I, Vln. II, Vla., and B. The Cor. part has a steady pulse of quarter notes. The Vln. I part has a melodic line with dynamics *p* and *f p*. The Vln. II part has a rhythmic accompaniment with dynamics *p* and *f p*. The Vla. part has a rhythmic accompaniment with dynamics *p* and *f p*. The B. part has a bass line with dynamics *f* and *p*.

412

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Score for measures 412-418. The score is in D major and 4/4 time. It features five staves: Cor., Vln. I, Vln. II, Vla., and B. The Cor. part has a steady pulse of quarter notes. The Vln. I part has a melodic line with dynamics *f* and *p*, ending with a trill (*tr*). The Vln. II part has a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *p*. The Vla. part has a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *p*. The B. part has a bass line with dynamics *f* and *p*.

420

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

f

f

f

Detailed description: This system of music covers measures 420 to 428. The Cor Anglais part is mostly silent, with a few notes in measures 427 and 428. The Violin I and II parts play a melodic line with slurs, transitioning to a rhythmic pattern of eighth notes in measure 427. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The Bass part plays a similar eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* (forte) starting in measure 427.



429

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

f

p

f

p

f

f

Detailed description: This system covers measures 429 to 437. The Cor Anglais part plays a melodic line with slurs. The Violin I part starts with a *p* (piano) dynamic and transitions to *f* in measure 437. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, also transitioning to *f*. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment, transitioning to *f*. The Bass part is mostly silent, with some notes in measure 437. Dynamics include *p* and *f*.



438

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

f

p

f

p

f

f

Detailed description: This system covers measures 438 to 446. The Cor Anglais part plays a melodic line with slurs. The Violin I part starts with a *p* dynamic and transitions to *f* in measure 446. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, also transitioning to *f*. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment, transitioning to *f*. The Bass part is mostly silent, with some notes in measure 446. Dynamics include *p* and *f*.

447

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

453

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

459

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

p

p

467

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

p

f

f

f

f

f

f

476

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p*

||

484

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

p

p

||

491

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *p*

f *p*

f *p*

||

498

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.



504

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.



510

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

tr

p

p

p

517

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p

f p

f p

f p

f

f

525

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

f p

f p

p

f p

p

f p

f p

f

532

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f p

f p

f p

f p

f

f

539

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

tr

p

p

p

p

547

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

553

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

f

f

f

Symphonie op. 4 №6

François-Joseph Gossec

Allegro

Violino I
f *p* *f* *p* *f*

Violino II
f *p* *f* *p* *f*

Viola
f *p* *f* *p* *f*

Violoncello
+ Fagotti
+ Chembalo
f *p* *f* *p* *f*

6
Vln. I
p *f* *p* *f*

Vln. II
p *f* *p* *f*

Vla.
p *f* *p* *f*

B.
p *f* *p* *f*

11
Vln. I
p *pp* *p*

Vln. II
p *pp* *p*

Vla.
p *pp* *p*

B.
p *pp* *p*

18
Vln. I
f *p* *f* *p*

Vln. II
f *p* *f* *p*

Vla.
f *p* *f* *p*

B.
f *p* *f* *p*

26

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

B. *f*

30

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B. *f*

35

Vln. I *cresc.* *f*

Vln. II *cresc.* *f*

Vla. *cresc.* *f*

B. *cresc.* *f*

42

Vln. I *p* *f* tr

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

B. *p* *f*

47

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

B. *p* *f*

Detailed description: This system contains measures 47 through 51. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measures 47-51 show a dynamic shift from piano (*p*) to forte (*f*). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, with some melodic lines in the violins and bass.

52

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Detailed description: This system contains measures 52 through 56. The dynamics remain consistent with the previous system. The string parts continue with their rhythmic patterns, showing some melodic variation in the upper staves.

57

Vln. I *p* *f* *p* *f*

Vln. II *p* *f* *p* *f*

Vla. *p* *f* *p* *f*

B. *p* *f* *p* *f* *f*

Detailed description: This system contains measures 57 through 61. The dynamics alternate between piano (*p*) and forte (*f*) in a regular pattern. The string parts are highly rhythmic and melodic.

62

Vln. I *p* *f* *p* *f* *tr*

Vln. II *p* *f* *p* *f*

Vla. *p* *f* *p* *f*

B. *p* *f* *p* *f*

Detailed description: This system contains measures 62 through 66. The dynamics continue to alternate between piano (*p*) and forte (*f*). A trill (*tr*) is marked in the first violin part in measure 62. The string parts are highly rhythmic and melodic.

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p

p

p

p

tr

Detailed description: This system contains measures 67 through 72. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. Measures 67-70 show a rhythmic pattern of eighth notes in the strings. Measure 71 has a trill (tr) in the first violin. Measures 72-75 show a sustained, slow-moving line in the strings, marked with a piano (*p*) dynamic.

73

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *f* *f* *p* *f* *p*

f *f* *f* *p* *f* *p*

f *f* *p* *f* *p*

f *f* *p* *f* *p*

Detailed description: This system contains measures 73 through 78. Measures 73-74 feature a strong dynamic of fortissimo (*f*) with a rhythmic pattern of eighth notes. Measures 75-78 show a dynamic shift to piano (*p*) and then back to fortissimo (*f*) and piano (*p*) in alternating measures.

79

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *f* *p* *f* *p* *f*

f *f* *p* *f* *p* *f*

f *f* *p* *f* *p* *f*

f *f* *p* *f* *p* *f*

Detailed description: This system contains measures 79 through 84. All four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Bass) play a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic markings alternate between fortissimo (*f*) and piano (*p*) in a consistent pattern across all staves.

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

Detailed description: This system contains measures 85 through 90. The strings play a slow, sustained line with a dynamic pattern of piano (*p*), fortissimo (*f*), and piano (*p*) in alternating measures. The music features long, flowing melodic lines with some chromaticism.

92

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This system contains measures 92 through 98. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The first violin (Vln. I) part features a melodic line with a long slur over the first two measures and a dynamic marking of *f* at the end. The second violin (Vln. II) part has a steady eighth-note accompaniment. The viola (Vla.) part has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *f*. The bass (B.) part has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *f*.

99

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This system contains measures 99 through 104. The first violin (Vln. I) part has a melodic line with a dynamic marking of *f* at the end. The second violin (Vln. II) part has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The viola (Vla.) part has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The bass (B.) part has a melodic line with a dynamic marking of *f*.

105

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This system contains measures 105 through 108. The first violin (Vln. I) part has a melodic line with a dynamic marking of *f* at the end. The second violin (Vln. II) part has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The viola (Vla.) part has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The bass (B.) part has a melodic line with a dynamic marking of *f*.

109

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This system contains measures 109 through 114. The first violin (Vln. I) part has a melodic line with a dynamic marking of *p* at the end. The second violin (Vln. II) part has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The viola (Vla.) part has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The bass (B.) part has a melodic line with a dynamic marking of *p*.

115

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

cresc. *f* 3

120

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *f* *p* *f*

126

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

pp *f*

133

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

p *f* *p* *f* *p*

139

Vln. I *f p f*

Vln. II *f p f*

Vla. *f p f*

B. *f p f*

143

Vln. I *p pp ff p*

Vln. II *p pp ff p*

Vla. *p pp ff p*

B. *p pp*

148

Vln. I *f p f*

Vln. II *f p f*

Vla. *f p f*

B. *f p f*

153

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

158

Vln. I *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p*

B. *p* *f* *p*

Detailed description: This system covers measures 158 to 162. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The key signature has one flat. Measures 158-160 show a dynamic shift from piano (*p*) to forte (*f*) and back to piano (*p*). The strings play rhythmic patterns, with the violins and bass featuring sixteenth-note runs.

163

Vln. I *f* *p* *f*

Vln. II *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f*

B. *f* *f* *p* *f*

Detailed description: This system covers measures 163 to 167. The dynamics are *f*, *p*, *f*, *p*, *f* across the measures. A trill (*tr*) is marked in the first violin part in measure 165. The strings continue with rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the violins and bass.

168

Vln. I *p* *f* *tr*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

B. *p* *f*

Detailed description: This system covers measures 168 to 171. The dynamics are *p*, *f*, *p*, *f* across the measures. A trill (*tr*) is marked in the first violin part in measure 170. The strings play rhythmic patterns, with the violins and bass featuring sixteenth-note runs.

172

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

B. *p* *f*

Detailed description: This system covers measures 172 to 175. The dynamics are *p*, *f*, *p*, *f* across the measures. The strings play sustained notes in the first two measures, followed by rhythmic patterns in the last two measures. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

II

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
+ Fagotti
+ Chembalo

188

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

194

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

201

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

208

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

218

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

226

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

tr

235

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *p* *f* *p*

242

Vln. I *f* 3 *p*³

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B. *f* *p*

249

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

256

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

261

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Menuet

Tempo di Minuetto

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
+ Fagotti
+ Chembalo

274

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

282

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

287

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

tr *3* *tr*

Fine

292 **Trio**

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B. *p*

Detailed description: This system contains measures 292 through 298. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked *p* (piano). The Violin I and II parts have melodic lines with some triplets. The Viola and Bass parts provide harmonic support with steady eighth-note patterns.

299 1. 2.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B. *p*

Detailed description: This system contains measures 299 through 305. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked *p* (piano). Measures 299 and 300 are first and second endings. The Violin I part has a triplet in measure 304. The Viola and Bass parts continue with their harmonic accompaniment.

306 **D.C. al Fine**

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Detailed description: This system contains measures 306 through 312. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked *p* (piano). The section concludes with a double bar line and repeat dots. The Violin I and II parts have melodic lines with triplets. The Viola and Bass parts provide harmonic support.

Finale

Presto

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello + Fagotti + Chembalo

p

321
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

f p *f p* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*

330
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

f p *p*

340
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

f *p*

347

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B. *p*

353

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

B. *pp*

361

Vln. I *f* *p* *tr*

Vln. II *f* *tr* *p*

Vla. *f* *p*

B. *f* *p*

369

Vln. I *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*

Vln. II *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*

Vla. *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*

B. *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*

378

Vln. I *f p f p f p* *p* *tr*

Vln. II *f p f p f p* *p*

Vla. *p*

B. *f p f p f p* *p*

387

Vln. I *f p f p f p f* *p f p f p f*

Vln. II *f p f p f p f* *p f p f p f*

Vla. *f p f p f p f* *p f p f p f*

B. *f p f p f p f* *p f p f p f*

Symphonie op. 6 №6

François-Joseph Gossec

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
+ Fagotti
+ Chembalo

6

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

12

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

23

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 23 through 28. The first violin part (Vln. I) features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The second violin part (Vln. II) provides harmonic support with sustained chords. The viola part (Vla.) has a steady eighth-note accompaniment. The cello part (Vc.) plays a more active eighth-note line with some chromaticism.

29

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 29 through 33. The first violin part (Vln. I) has a melodic line that ends with a sixteenth-note tremolo. The second violin part (Vln. II) features a rhythmic pattern of eighth-note chords. The viola part (Vla.) continues with eighth-note accompaniment. The cello part (Vc.) has a melodic line with eighth notes.

34

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 34 through 41. The first violin part (Vln. I) has a melodic line with some rests. The second violin part (Vln. II) has a similar melodic line with rests. The viola part (Vla.) has a rhythmic eighth-note accompaniment. The cello part (Vc.) has a melodic line with eighth notes and rests.

42

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 42 through 47. The first violin part (Vln. I) has a melodic line with eighth-note patterns. The second violin part (Vln. II) has a melodic line with some rests. The viola part (Vla.) has a rhythmic eighth-note accompaniment. The cello part (Vc.) has a melodic line with eighth notes.

48

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system contains measures 48 through 52. The first violin part (Vln. I) features a rhythmic pattern of eighth-note triplets. The second violin part (Vln. II) provides harmonic support with chords and rests. The viola part (Vla.) has a steady eighth-note line. The cello part (Vc.) has a sparse bass line with some eighth-note movement.

53

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system contains measures 53 through 58. The first violin part (Vln. I) continues with the triplet pattern, which becomes more complex in measure 58. The second violin part (Vln. II) has a more active role with eighth-note patterns. The viola part (Vla.) continues with its eighth-note line. The cello part (Vc.) has a more active bass line with eighth-note patterns.

59

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system contains measures 59 through 67. The first violin part (Vln. I) has a melodic line with some chromaticism. The second violin part (Vln. II) has a more active role with eighth-note patterns. The viola part (Vla.) continues with its eighth-note line. The cello part (Vc.) has a sparse bass line with some eighth-note movement.

68

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system contains measures 68 through 72. The first violin part (Vln. I) has a melodic line with some chromaticism. The second violin part (Vln. II) has a more active role with eighth-note patterns. The viola part (Vla.) continues with its eighth-note line. The cello part (Vc.) has a sparse bass line with some eighth-note movement.

74

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

80

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

86

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

91

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

98

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 98 through 103. The first violin part (Vln. I) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 100. The second violin part (Vln. II) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The viola part (Vla.) is mostly silent, with a short passage of eighth notes in measures 102 and 103. The cello part (Vc.) is also silent throughout this system.

104

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 104 through 109. The first violin part (Vln. I) plays a series of chords, primarily triads and dyads, in a sustained manner. The second violin part (Vln. II) plays a rhythmic pattern of eighth notes, with some chords in measures 105 and 106. The viola part (Vla.) plays a melodic line with eighth notes and some chords. The cello part (Vc.) plays a melodic line with eighth notes, mirroring the viola's pattern.

110

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 110 through 115. The first violin part (Vln. I) continues with sustained chords. The second violin part (Vln. II) plays a rhythmic pattern of eighth notes with some chords. The viola part (Vla.) plays a melodic line with eighth notes and some chords. The cello part (Vc.) plays a melodic line with eighth notes and some chords.

116

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 116 through 121. The first violin part (Vln. I) plays sustained chords. The second violin part (Vln. II) plays a rhythmic pattern of eighth notes with some chords. The viola part (Vla.) plays a melodic line with eighth notes and some chords. The cello part (Vc.) plays a melodic line with eighth notes and some chords.

122

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

130

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

136

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

143

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

149

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

155

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

161

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

166

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

171

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

177

Vln. I

Vln. II

Vla. *Sostenuto*

Vc.

185

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

190

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

195

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 195 through 200. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 195 starts with a whole note chord in the strings. From measure 196 onwards, the Violin I and II parts play a rhythmic eighth-note pattern, while the Viola and Cello parts play a similar pattern with some rests.

201

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 201 through 206. The Violin I and II parts continue with their eighth-note patterns, becoming more active. The Viola and Cello parts play a steady eighth-note accompaniment.

207

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 207 through 212. The Violin I and II parts play eighth-note patterns with some chords. The Viola and Cello parts continue with their accompaniment.

213

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 213 through 218. The Violin I and II parts play eighth-note patterns with some chords. The Viola and Cello parts continue with their accompaniment.

220

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system covers measures 220 to 225. The first violin and second violin parts play a melodic line with eighth notes, featuring a trill in measure 224. The viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The cello part has a more active eighth-note line. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

226

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system covers measures 226 to 231. The first and second violin parts play sustained chords, with the first violin part including a trill. The viola and cello parts continue with their eighth-note accompaniment. The key signature remains one flat.

232

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system covers measures 232 to 234. The first and second violin parts play a melodic line with eighth notes and trills. The viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The cello part has a more active eighth-note line. The key signature remains one flat.

235

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system covers measures 235 to 238. The first and second violin parts play a melodic line with eighth notes and trills. The viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The cello part has a more active eighth-note line. The key signature remains one flat.

II

Larghetto poco lento

Violino I

Violino II *sotto voce*

Viola

Violoncello
+ Fagotti
+ Chembalo *sotto voce*

p

248

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

pizz.

256

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

f

arco

p

264

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

270

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

275

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

281

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

289

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

rfz

f

297

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Detailed description: This system covers measures 297 to 302. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first violin (Vln. I) part features a melodic line with slurs and a fermata over a dotted half note in measure 300. The second violin (Vln. II) part has a similar melodic line with slurs. The viola (Vla.) part provides harmonic support with a steady eighth-note pattern. The cello (Vc.) part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, indicated by a wavy line.

303

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

f *p*
p
rfz

Detailed description: This system covers measures 303 to 310. The key signature remains three flats. The first violin (Vln. I) part has a melodic line with slurs and dynamic markings of *f* and *p*. The second violin (Vln. II) part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The viola (Vla.) part has a melodic line with slurs and rests. The cello (Vc.) part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *rfz*.

311

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Detailed description: This system covers measures 311 to 316. The key signature remains three flats. The first violin (Vln. I) part has a melodic line with slurs and a fermata over a dotted half note in measure 314. The second violin (Vln. II) part has a melodic line with slurs. The viola (Vla.) part has a melodic line with slurs. The cello (Vc.) part has a melodic line with slurs.

317

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

pizz.
pizz.

Detailed description: This system covers measures 317 to 322. The key signature remains three flats. The first violin (Vln. I) part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *pizz.*. The second violin (Vln. II) part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *pizz.*. The viola (Vla.) part has a melodic line with slurs. The cello (Vc.) part has a melodic line with slurs and a wavy line indicating a complex rhythmic pattern.

324

Vln. I arco

Vln. II arco

Vla.

Vc.

332

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *p*

338

Vln. I +

Vln. II

Vla.

Vc. *f p f*

343

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *pp*

Largo
con sord.

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
+ Fagotti
+ Chembalo

353
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

358
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Fuga
f

364
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

371

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 371 through 377. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat (B-flat). The Violin I part has a melodic line with various ornaments and slurs. The Violin II part provides harmonic support with sustained notes and some movement. The Viola part has a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello part is mostly silent, with some notes appearing in the later measures of the system.

378

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 378 through 384. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat. A trill (tr) is marked above a note in the Violin II part in measure 380. The Violin I part continues with melodic lines, while the Violin II part has more active eighth-note passages. The Viola and Violoncello parts provide a consistent accompaniment.

385

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 385 through 390. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat. The Violin I part has a melodic line with some slurs and ornaments. The Violin II part has a more active eighth-note accompaniment. The Viola and Violoncello parts continue their respective parts from the previous system.

391

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 391 through 396. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat. The Violin I part has a melodic line with slurs and ornaments. The Violin II part has a more active eighth-note accompaniment. The Viola and Violoncello parts continue their respective parts from the previous system.

397

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

tr

Detailed description: This system covers measures 397 to 403. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first violin (Vln. I) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a long slur over measures 400-401. The second violin (Vln. II) has a similar melodic line, featuring a trill (tr) in measure 402. The viola (Vla.) and cello (Vc.) parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns.

404

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

tr

Detailed description: This system covers measures 404 to 410. The first violin (Vln. I) continues its melodic line with slurs. The second violin (Vln. II) has a trill (tr) in measure 405. The viola (Vla.) and cello (Vc.) parts continue their harmonic accompaniment.

411

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Detailed description: This system covers measures 411 to 417. The first violin (Vln. I) has a rest in measure 411 and then enters with a melodic line. The second violin (Vln. II) plays a melodic line with slurs. The viola (Vla.) and cello (Vc.) parts continue their accompaniment.

418

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

tr

Detailed description: This system covers measures 418 to 424. The first violin (Vln. I) has a rest in measure 418 and then enters with a melodic line. The second violin (Vln. II) has a trill (tr) in measure 420. The viola (Vla.) and cello (Vc.) parts continue their accompaniment.

425

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 425 through 431. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music consists of sustained notes with various phrasing slurs and accents. The Violin I and II parts have similar melodic lines, while the Viola and Cello parts provide harmonic support with lower registers.

432

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 432 through 438. The instrumentation remains the same. The music continues with sustained notes and phrasing. The Violin I part has a prominent melodic line with some slurs, while the other instruments provide a steady harmonic accompaniment.

439

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

p

This system contains measures 439 through 445. The instrumentation remains the same. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 440. The music features sustained notes with phrasing slurs. The Violin I part has a melodic line with some slurs, while the other instruments provide a steady harmonic accompaniment.

446

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 446 through 452. The instrumentation remains the same. The music consists of sustained notes with phrasing slurs. The Violin I part has a melodic line with some slurs, while the other instruments provide a steady harmonic accompaniment.

454

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system contains measures 454 through 459. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 454 starts with a forte (*f*) dynamic. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part provides a rhythmic accompaniment. The Viola and Violoncello parts have more active, rhythmic lines.

460

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system contains measures 460 through 466. The Violin I part plays a series of chords, while the Violin II part plays a steady eighth-note accompaniment. The Viola and Violoncello parts continue with their respective rhythmic patterns.

467

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system contains measures 467 through 473. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part has a melodic line with some grace notes. The Viola and Violoncello parts continue with their respective rhythmic patterns.

474

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system contains measures 474 through 479. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part has a melodic line with some grace notes. The Viola and Violoncello parts continue with their respective rhythmic patterns.

480

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Detailed description: This system covers measures 480 to 486. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Vln. I plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring a sharp sign (F#) in measure 481. Vln. II plays a similar melodic line with rests. Vla. has a whole rest in measure 480 and then plays a melodic line starting in measure 481. Vc. plays a bass line with eighth notes and rests.

487

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

p
f

Detailed description: This system covers measures 487 to 493. Vln. I plays a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) in measure 490. Vln. II plays a melodic line with rests. Vla. plays a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) in measure 490. Vc. plays a bass line with eighth notes and rests.

494

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Detailed description: This system covers measures 494 to 500. Vln. I plays a melodic line with eighth notes and rests. Vln. II plays a melodic line with eighth notes and rests. Vla. plays a melodic line with eighth notes and rests. Vc. has whole rests throughout this system.

501

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

f

Detailed description: This system covers measures 501 to 506. Vln. I plays a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) in measure 501. Vln. II plays a melodic line with eighth notes and rests. Vla. plays a melodic line with eighth notes and rests. Vc. plays a bass line with eighth notes and rests.

508

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

515

Vln. I

p

Vln. II

Vla.

Vc.

523

Vln. I

f

Vln. II

Vla.

Vc.

530

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Grave

536

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Menuet

543

Vln. I *p* *cresc.*

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 543 to 548. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first violin part begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the staff in measure 548. The second violin part plays a similar melodic line. The viola part provides harmonic support with sustained chords. The cello part plays a bass line with eighth-note patterns.

549

Vln. I *f* *p* *f p*

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 549 to 554. The first violin part starts with a forte (*f*) dynamic, then moves to piano (*p*), and ends with a *f p* marking. The second violin part plays a melodic line with some rests. The viola part continues with sustained chords. The cello part plays a bass line with eighth-note patterns.

555

Vln. I *f p* *f* *p* *f*

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 555 to 560. The first violin part has dynamics of *f p*, *f*, *p*, and *f*. The second violin part plays a melodic line with eighth-note patterns. The viola part plays a melodic line with eighth-note patterns. The cello part plays a bass line with eighth-note patterns.

561

Vln. I *p* *f* *p* *f*

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 561 to 566. The first violin part has dynamics of *p*, *f*, *p*, and *f*. The second violin part plays a melodic line with eighth-note patterns. The viola part plays a melodic line with eighth-note patterns. The cello part plays a bass line with eighth-note patterns. The system concludes with repeat signs (double bar lines with dots) in all parts.

567

Vln. I *p* *f* *p* *f* *p*

Vln. II

Vla.

Vc.

575

Vln. I *cresc.* *f* *p*

Vln. II

Vla.

Vc.

580

Vln. I *p* *cresc.*

Vln. II

Vla.

Vc.

586

Trio (2do)

Vln. I *f* *p*

Vln. II

Vla.

Vc. *f*

591

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Detailed description: This system contains measures 591 through 597. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first violin (Vln. I) part features a melodic line with some sixteenth-note runs. The second violin (Vln. II) part has a similar melodic line. The viola (Vla.) part consists of a sustained, moving line. The cello (Vc.) part has a rhythmic pattern of eighth notes, with a wavy line above it indicating a tremolo effect.

598

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Detailed description: This system contains measures 598 through 604. It features a double bar line at measure 600. The first violin (Vln. I) part has dynamic markings of *f*, *p*, and *f*. The second violin (Vln. II) part has dynamic markings of *f* and *p*. The viola (Vla.) part has a steady eighth-note accompaniment. The cello (Vc.) part has a steady eighth-note accompaniment.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Detailed description: This system contains measures 605 through 611. The first violin (Vln. I) part has dynamic markings of *p*, *f*, *p*, and *cresc.*. The second violin (Vln. II) part has dynamic markings of *p*, *f*, *p*, and *cresc.*. The viola (Vla.) part has a steady eighth-note accompaniment. The cello (Vc.) part has a steady eighth-note accompaniment.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Detailed description: This system contains measures 612 through 618. The first violin (Vln. I) part has dynamic markings of *f*, *p*, and *f*. The second violin (Vln. II) part has a melodic line with a wavy line above it indicating a tremolo effect. The viola (Vla.) part has a steady eighth-note accompaniment. The cello (Vc.) part has a steady eighth-note accompaniment.

Violin I (Vln. I) part: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). The melody features eighth-note runs, a slur over the first two measures, and accents on the final notes of the first and third measures. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Violin II (Vln. II) part: Treble clef, key signature of two flats. The melody follows a similar pattern to Vln. I but includes a plus sign (+) above the second measure. It also ends with a double bar line and repeat dots.

Viola (Vla.) part: Alto clef, key signature of two flats. The part consists of a simple harmonic accompaniment of quarter notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Violoncello (Vc.) part: Bass clef, key signature of two flats. The part consists of a simple harmonic accompaniment of quarter notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Symphonie «La Chasse»

François-Joseph Gossec

Grave maestoso

Oboi

Clarineti in A

Fagotti

Corni in D

Timpani

Grave maestoso

Violino I

Violino II

Viola

Basso

6

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

11 **Allegro tempo di caccia**

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

pizz.



18

Cl.
Cor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

24

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

arco



28

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

32

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

f *p*



39

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

46

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

53

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

60

Ob. solo

Cl. solo

Fg.

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 60 through 66. It features seven staves: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Oboe and Clarinet parts are marked 'solo' starting in measure 64. The Bassoon part has a melodic line with some grace notes. The Violin I part has a melodic line with grace notes. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Bass part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cor Anglais part has a melodic line with grace notes.



67

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Vln. I

Vln. II

Detailed description: This system of musical notation covers measures 67 through 73. It features six staves: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Oboe and Clarinet parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes with grace notes. The Bassoon part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cor Anglais part has a melodic line with grace notes. The Violin I and Violin II parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

74

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

Detailed description: This musical score block covers measures 74 through 80. It features eight staves: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (B.). The key signature has two sharps (F# and C#). The Oboe and Clarinet parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon, Cor Anglais, and Bass parts play a steady eighth-note accompaniment. The Violin I part has a melodic line starting in measure 75. The Viola part plays a simple harmonic accompaniment. The score is marked with a double bar line at the end of measure 80.



81

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

solo

Detailed description: This musical score block covers measures 81 through 87. It features the same eight staves as the previous block. The key signature remains two sharps. In measure 81, the Oboe and Clarinet parts play a melodic line. The Bassoon, Cor Anglais, and Bass parts continue their accompaniment. The Violin I and Violin II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a simple harmonic accompaniment. The Oboe part has a 'solo' marking above it in measure 82. The score is marked with a double bar line at the end of measure 87.

88 solo

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Vln. I
Vln. II



95

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

102

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score covers measures 102 through 108. The instrumentation includes Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The woodwinds and brass play sustained chords, while the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The timpani has a specific rhythmic pattern in measures 104-108.



109

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score covers measures 109 through 115. The instrumentation includes Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The woodwinds play sustained chords, while the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The Cor Anglais has a specific rhythmic pattern in measures 109-115.

117

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.



124

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

132

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

f

141

solo

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

p

p

148

Ob.

Cl. solo

Fg.

Cor.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

154

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

161

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score covers measures 161 to 166. The instrumentation includes Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (B.). The key signature has two sharps (F# and C#). The Oboe and Clarinet parts feature complex rhythmic patterns with many beamed notes. The Bassoon and Cor Anglais parts have more straightforward rhythmic lines. The Violin I and II parts play a steady eighth-note accompaniment. The Viola and Bass parts provide harmonic support with quarter and eighth notes.

167

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score covers measures 167 to 172. The instrumentation remains the same as in the previous system. The key signature is consistent. The Oboe and Clarinet parts continue with their complex rhythmic patterns. The Bassoon and Cor Anglais parts have more straightforward rhythmic lines. The Violin I and II parts play a steady eighth-note accompaniment. The Viola and Bass parts provide harmonic support with quarter and eighth notes.

172

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score covers measures 172 to 175. The instrumentation includes Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Oboe and Clarinet parts play sustained chords. The Bassoon and Bass parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I and II parts play a continuous sixteenth-note tremolo. The Viola part has a few notes in the later measures.



176

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score covers measures 176 to 179. The instrumentation includes Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Oboe and Clarinet parts are mostly silent, with some notes in the later measures. The Bassoon and Bass parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I and II parts play a continuous sixteenth-note tremolo. The Cor Anglais part has a few notes in the later measures. The Timpani part has a few notes in the later measures.

180

Musical score for measures 180-185. The score includes parts for Fg. (Bassoon), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and B. (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Fg. part has a half note G2 with a flat. Vln. I has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Vln. II has a half note G2 with a flat. Vla. has a half note G2 with a flat. B. has a half note G2 with a flat.

186

Musical score for measures 186-191. The score includes parts for Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. (Bassoon), Cor. (Trumpet), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and B. (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Ob. has a half note G2 with a flat. Cl. has a half note G2 with a flat. Fg. has a half note G2 with a flat. Cor. has a half note G2 with a flat. Vln. I has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Vln. II has a half note G2 with a flat. Vla. has a half note G2 with a flat. B. has a half note G2 with a flat.

194

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.



201

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

207

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.



211

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

II

Allegro Poco Allegro

1

Fagotti

Violino I

Violino II

Viola

Basso

5

Fg.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

9

Fg.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

13

Fg.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Detailed description: This system contains measures 13, 14, and 15. The Fagotto (Fg.) part in the bass clef has a dotted quarter note G2, followed by a quarter rest, and then dotted quarter notes G2, F2, and E2. The Violin I (Vln. I) part in the treble clef has a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then eighth-note pairs (A4-G4), (A4-G4), and (A4-G4). The Violin II (Vln. II) part in the treble clef has a dotted quarter note G4, followed by eighth-note pairs (A4-G4), (A4-G4), and (A4-G4). The Viola (Vla.) part in the bass clef has a dotted quarter note G2, followed by a quarter rest, and then dotted quarter notes G2, F2, and E2. The Bass (B.) part in the bass clef has a quarter rest, followed by quarter notes G2, F2, and E2.



16

Fg.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Detailed description: This system contains measures 16, 17, 18, and 19. The Fagotto (Fg.) part in the bass clef has a dotted quarter note G2, followed by a quarter rest, and then a half note G2. The Violin I (Vln. I) part in the treble clef has eighth-note pairs (A4-G4), (A4-G4), and (A4-G4), followed by a quarter note G4, and then eighth-note pairs (A4-G4), (A4-G4), and (A4-G4). The Violin II (Vln. II) part in the treble clef has eighth-note pairs (A4-G4), (A4-G4), and (A4-G4), followed by a quarter note G4, and then eighth-note pairs (A4-G4), (A4-G4), and (A4-G4). The Viola (Vla.) part in the bass clef has a dotted quarter note G2, followed by a quarter rest, and then dotted quarter notes G2, F2, and E2. The Bass (B.) part in the bass clef has a quarter note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2.



20

Fg.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Detailed description: This system contains measures 20, 21, 22, and 23. The Fagotto (Fg.) part in the bass clef has a dotted quarter note G2, followed by a quarter rest, and then dotted quarter notes G2, F2, and E2. The Violin I (Vln. I) part in the treble clef has eighth-note pairs (A4-G4), (A4-G4), and (A4-G4), followed by a quarter note G4, and then eighth-note pairs (A4-G4), (A4-G4), and (A4-G4). The Violin II (Vln. II) part in the treble clef has eighth-note pairs (A4-G4), (A4-G4), and (A4-G4), followed by a quarter note G4, and then eighth-note pairs (A4-G4), (A4-G4), and (A4-G4). The Viola (Vla.) part in the bass clef has a dotted quarter note G2, followed by a quarter rest, and then dotted quarter notes G2, F2, and E2. The Bass (B.) part in the bass clef has a quarter note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2.

25

Ob.

Fg.

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

pizz.

pizz.

pizz.



32

Ob.

Fg.

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

arco

arco

38

Ob.
Fg.
Cor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.



45

Ob.
Fg.
Cor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

pizz. arco
pizz. arco
pizz. arco

52

Ob.
Fg.
Cor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

Detailed description: This system of music covers measures 52 through 57. It features seven staves: Oboe (Ob.), Fagotto (Fg.), Corone (Cor.), Violini I (Vln. I), Violini II (Vln. II), Viola (Vla.), and Tromba (B.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Oboe and Corone parts play sustained chords with some movement. The Fagotto and Tromba parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Violini I and II parts play a melodic line with eighth notes and some slurs. The Viola part has a similar rhythmic pattern to the Fagotto and Tromba.

58

Ob.
Fg.
Cor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

Detailed description: This system of music covers measures 58 through 61. It features the same seven staves as the previous system. The Oboe and Corone parts are mostly silent, with some chords in measure 58. The Fagotto and Tromba parts continue their rhythmic pattern. The Violini I and II parts play a melodic line with eighth notes and some slurs. The Viola part has a similar rhythmic pattern to the Fagotto and Tromba.

62

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

Detailed description: This system of music covers measures 62 through 65. It features four staves: Violini I (Vln. I), Violini II (Vln. II), Viola (Vla.), and Tromba (B.). The Violini I and II parts play a melodic line with eighth notes and some slurs. The Viola part has a similar rhythmic pattern to the Fagotto and Tromba. The Tromba part has a similar rhythmic pattern to the Fagotto and Viola.

66

Ob.
Fg.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

f

Detailed description: This system of musical notation covers measures 66 to 70. It features six staves: Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (B.). The key signature has one flat (B-flat). The Oboe part is mostly silent, with some activity in measure 70. The Bassoon plays a rhythmic pattern of eighth notes. Violin I and II play intricate melodic lines with many slurs and ties. The Viola and Bass provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the end of the system.

71

Ob.
Fg.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

Detailed description: This system covers measures 71 to 73. The Oboe and Bassoon parts are more active, with the Oboe playing a melodic line and the Bassoon playing a rhythmic accompaniment. Violin I and II continue their melodic development with complex phrasing. The Viola and Bass parts remain supportive, with the Bass playing a steady eighth-note pattern.

74

Fg.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

Detailed description: This system covers measures 74 to 78. The Bassoon (Fg.) has a prominent role, playing a melodic line with a long slur. Violin I and II play fast, rhythmic passages. The Viola and Bass continue their harmonic and rhythmic roles, with the Bass playing a pattern of eighth notes.

78

Fg.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

80

Fg.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

The image shows a musical score for measures 78 and 80. The score is written for five parts: Figured Bass (Fg.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (B.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. Measure 78 begins with a double bar line and a measure rest for the Fg. part. The Vln. I and Vln. II parts play a melodic line with slurs and accents. The Vla. part plays a sustained note. The B. part plays a simple bass line. Measure 80 begins with a double bar line and a measure rest for the Fg. part. The Vln. I and Vln. II parts continue their melodic line. The Vla. part plays a simple bass line. The B. part plays a simple bass line. The score ends with a double bar line.

Menuet

1 Minuetto

Oboi

Clarinetti in A

Fagotti

Corni in D

Timpani

Violino I

Violino II

Viola

Basso



8

Ob.

Cl.

Fg.

D Hn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

15

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.



22

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

29 **Trio**

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.

Trio

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

36

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.

43

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score block covers measures 43 through 48. It features a woodwind section with Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.), a brass section with Double Horn (D Hn.) and Timpani (Timp.), and a string section with Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (B.). The score begins with a double bar line and repeat signs at measure 43. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.



49

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score block covers measures 49 through 54. It continues with the same instrumentation as the previous block. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

56 **D.C. al Fine**

Ob.

Cl.

Fg.

D Hn.

D.C. al Fine

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Finale

1 Tempo di Caccia

Oboi
Clarineti in A
Fagotti
Corni in D
Timpani
Violino I
Violino II
Viola
Basso

Tempo di Caccia

Detailed description: This block contains the first six measures of the 'Finale' section, marked 'Tempo di Caccia'. The score is for a full orchestra. The woodwinds (Oboes, Clarinets in A, Bassoons) and strings (Violins I & II, Viola, Bass) are active. The brass (Cornets in D) and Timpani are mostly silent in these measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The music features a mix of sustained notes and rhythmic patterns.

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

Detailed description: This block contains measures 7 through 12 of the 'Finale' section, marked 'Tempo di Caccia'. The score continues with the full orchestra. The woodwinds (Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violins I & II, Viola, Bass) are active. The brass (Trumpets in D, Timpani) are also active. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The music features a mix of sustained notes and rhythmic patterns.

12

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score covers measures 12 through 17. The woodwinds (Ob., Cl., Fg.) play sustained notes with long slurs. The D Hn. and Timp. parts feature rhythmic patterns of eighth notes. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., B.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes.



18

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score covers measures 18 through 23. The woodwinds (Ob., Cl., Fg.) play sustained notes with long slurs. The D Hn. and Timp. parts feature rhythmic patterns of eighth notes. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., B.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

23

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.



29

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

35

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.



40

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

46

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.



53

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

solo

59

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.



66

Ob.
Cl. solo
Fg.
D Hn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

73

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score covers measures 73 to 78. The instrumentation includes Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Double Horn (D Hn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (B.). The key signature is two sharps (F# and C#). The score shows various rhythmic patterns and rests for each instrument. The bassoon and bass parts have a more active role in the first few measures, while the strings provide harmonic support.



79

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score covers measures 79 to 84. The instrumentation remains the same as in the previous system. The key signature is two sharps. The score continues with similar rhythmic and melodic patterns. The bassoon and bass parts show more activity in the later measures, particularly in measure 84, with some sixteenth-note runs.

86

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score covers measures 86 to 92. The woodwinds (Ob., Cl., Fg., D Hn.) play sustained chords with some movement in the lower registers. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., B.) play a rhythmic pattern of eighth notes, with the bassoon (B.) and viola (Vla.) parts showing some variation in the later measures. The double horn (D Hn.) part is mostly silent, with a few notes at the end of the section.



93

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score covers measures 93 to 98. The woodwinds (Ob., Cl., Fg., D Hn.) play sustained chords with some movement in the lower registers. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., B.) play a rhythmic pattern of eighth notes, with the bassoon (B.) and viola (Vla.) parts showing some variation in the later measures. The double horn (D Hn.) part is mostly silent, with a few notes at the end of the section.

98

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.



105

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

112

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score covers measures 112 to 116. The woodwinds (Ob., Cl., Fg., D Hn.) play rhythmic patterns with eighth notes and rests. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., B.) play a steady eighth-note accompaniment. The timpani (Timp.) has a few notes in the later measures. A double bar line is present at the end of measure 116.



117

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score covers measures 117 to 121. The woodwinds (Ob., Cl., Fg., D Hn.) play rhythmic patterns with eighth notes and rests. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., B.) play a steady eighth-note accompaniment. The timpani (Timp.) is not present in this section. A double bar line is present at the end of measure 121.

124

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.



131

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

138 *solo*

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.



145

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

151

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.



158

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

164

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score covers measures 164 to 169. It features eight staves: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Double Horn (D Hn.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (B.). The key signature has two sharps (F# and C#). The Oboe and Clarinet parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon part has a similar pattern. The Double Horn part plays a series of eighth notes. The Timpani part has a simple rhythmic pattern. The Violin I part has a melodic line with eighth notes. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola part has a simple rhythmic pattern. The Bass part has a simple rhythmic pattern.



170

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score covers measures 170 to 175. It features the same eight staves as the previous section. The key signature remains two sharps. The Oboe and Clarinet parts continue their rhythmic pattern. The Bassoon part has a similar pattern. The Double Horn part plays a series of eighth notes. The Timpani part has a simple rhythmic pattern. The Violin I part has a melodic line with eighth notes. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola part has a simple rhythmic pattern. The Bass part has a simple rhythmic pattern.

176

Ob.

Cl.

Fg.

D Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.



182

Ob.

Cl.

Fg.

D Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

190

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score covers measures 190 to 198. The woodwinds (Ob., Cl., Fg., D Hn.) play a rhythmic pattern of quarter notes, with the Oboe and Clarinet playing in the treble clef and the Bassoon in the bass clef. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., B.) play a similar rhythmic pattern, with the Violins in the treble clef and the Viola and Bass in the bass clef. The Timpani (Timp.) plays a pattern of quarter notes in the bass clef. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

199

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score covers measures 199 to 207. The woodwinds (Ob., Cl., Fg., D Hn.) play a rhythmic pattern of quarter notes, with the Oboe and Clarinet playing in the treble clef and the Bassoon in the bass clef. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., B.) play a similar rhythmic pattern, with the Violins in the treble clef and the Viola and Bass in the bass clef. The Timpani (Timp.) plays a pattern of quarter notes in the bass clef. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

205

Ob.
Cl.
Fg.
D Hn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

This musical score page contains measures 205 through 208. The instrumentation includes Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Double Horn (D Hn.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (B.). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support. The score concludes with a double bar line at the end of measure 208.