

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

ХАРИТОНОВА ДАРИНА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 78.035.7.072.3:785.082.2(=161.2)''20''(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

РІЗНОВИДИ СИМВОЛІКИ
В УКРАЇНСЬКІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ СОНАТІ
XX СТОЛІТТЯ

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

Д. В. Харитонова

Науковий керівник

КОПИЦЯ Маріанна Давидівна

доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

Харитоновна Д. В. Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті ХХ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури України, Київ, 2019.

Дисертація присвячена дослідженню та розкриттю поняття символіки в українській інструментальній музиці ХХ ст., зокрема в камерних сонатах В. С. Косенка, І. Ф. Карабиця, Б. М. Лятошинського та М. М. Скорика; структуруванню символічних елементів та пошуку нових смислів творів західноєвропейського (Й. С. Бах, М. К. Чюрльоніс) та східноєвропейського композиторського спадку (О. М. Скрябін).

Ієрархія понять «символ», «символіка», «символізм» виявляє спільні риси та характеризує відмінності, які стають ключовими у застосуванні цієї термінології в дослідженні.

Ключовим поняттям дослідження є поняття символіки. Існуючий категоріальний апарат, сформований здебільшого на основі положень фундаментальних праць про прояви символічного мислення у творчості Й. С. Баха, висвітлює поняття символіки в музичному мистецтві не в повному обсязі. Базуючись на урахуванні та осмисленні світового досвіду, робота пропонує ширше тлумачення символіки – як динамічного явища, яке змінюється в умовах різних історичних, національних, індивідуальних композиторських стилів, визначається в межах запропонованої семіосфери (Ю. Лотман), що враховує як індивідуальні особливості твору, так і загальні соціокультурні процеси у мистецтві ХХ ст.

Надзвичайно важливим чинником у побудові логіки дослідження стало категоріальне упорядкування та виокремлення базових мовно-стилістичних та культурно-історичних елементів поняття символіки в музичному мистецтві.

Аналіз інструментальних творів, застосований у роботі, має на меті пошук та виявлення затаєних символічних елементів, якими можуть виступати: монограми, анаграми, цитати, алюзії, мотиви, числа, графічно-геометричні фігури, інтервали, акорди, тональності, а також жанрова, міфологічна, фольклорна, національна символіка, символіка назви.

Соціокультурні особливості ХХ ст. розглянуто у дисертації як вагомий чинник впливу на пошуки композиторської мови. Особливу увагу приділено факторам, що зумовили зміни культурного та історичного середовища, яке оточувало митців у час появи творів відповідного періоду.

Для освоєння різних символічних елементів у дисертації запропоновані методичні тлумачення, що базуються на сучасних наукових працях О. Афоніної, Н. Вашкевича, А. Логотетіса, Ю. Лотмана, В. Холопової та багатьох інших.

У роботі були використані такі методи дослідження:

- історико-філософський метод дозволив простежити становлення поняття символу та його витоків;
- соціологічний та культурологічний – виявити семіосферу (Ю. Лотман), обраних творів та актуальність поняття символіки в музичному мистецтві ХХ ст.;
- біографічний метод – окреслити індивідуальні особливості становлення символічного мислення митців.
- компаративний метод – знайти та систематизувати спільні елементи, що простежуються у творчості композиторів, музика яких розглядається у дослідженні;

- мистецтвознавчий та теоретико-аналітичний методи стають основними в аналітичних пошуках символіки у музичних творах.

Взаємодія усіх підходів у дослідженні символіки дозволяє повніше виявити особливості символічного мислення та розкрити нові смисли, інтертекстуально завуальовані в образах для аналізу творах.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві:

- здійснено структурування та категоріальне визначення основних віх поняття символіки в музичному мистецтві;
- символіка досліджується на прикладі української інструментальної музики ХХ ст., зокрема камерних сонат В. Косенка, І. Карабиця, Б. Лятошинського та М. Скорика;
- запропоновано до введення в музикознавчий обіг нові маркери розуміння жанрової символіки: «синонімічні», «біографічні», «інтонаційно-метроритмічні» (просодичні), та «драматургічно-динамічні» асоціації;
- виокремлено символічні елементи, що «відкривають» потаємні смисли творів.

Простеження способів застосування символічних елементів у творах західноєвропейських та східноєвропейських авторів уможливило подальший аналітичний розгляд творів українських композиторів, що відбувався з метою розширення та підтвердження категоріального апарату стосовно поняття символіки, поданого в першому розділі.

Виявлено певні ознаки символічних елементів у камерних сонатах В. Косенка:

- Соната для віолончелі та фортепіано: у творі проявляються жанрова символіка (на рівні інтонаційного мислення), національна символіка фольклорної основи (інтонаційна близькість до думи та українського мелосу) та деякі риси символіки як алюзії до «скрябінського» типу висловлювання;

- Соната для скрипки та фортепіано: проступає зв'язок зі стилістикою О. Скрибіна та С. Рахманінова, просодична спорідненість з українськими піснями «Ой, журавко, журавко» та «Не буду ся віддавати», що виражають прояв національної символіки фольклорної основи; у творі присутній слов'янський графічно-геометричний символ шістки, який є одним із прадавніх нумерологічних символів людства.

Завдяки виокремленню символічних елементів у творчості Б. Лятошинського, зокрема, в Сонаті для скрипки та фортепіано були:

- реконструйовані анаграми та монограми Р. Глієра та І. Белзи, анаграми Б. Лятошинського та М. Царевич;
- віднайдені: мотивна символіка – *catabasis* та використання мотиву «Нехай буде воля твоя, а не моя»; графічно-геометрична символіка – використання графічних символів трикутника та хреста; національна символіка – звучання музичного інструменту цимбали, що уособлюють українську темброву колористику.

У Сонаті для віолончелі та фортепіано № 1 І. Карабиця завдяки символічним змістам сформувалася нова художньо-драматургічна трактовка. На користь цього висновку свідчать такі символічні елементи як:

- мотивна символіка – секвенція *Dies irae*, мотив-символ приречення, жанрова символіка пасакалії, символічна монограма Д. Шостаковича, символічна алюзія на п'єсу «Гном» М. Мусоргського, числова символіка сонати та монограма Б. Лятошинського.

Тематика внутрішньої духовності, філософського сенсу буття, символічного світовідчуття мислення М. Скорика досить виразно виявлена у його Сонаті для скрипки та фортепіано № 2. На це вказують:

- програмна символіка назви – «Слово» як символ вогню та ототожнення логосу; символіка жанру арії та бурлески; мотивна символіка – зв'язок із риторичною фігурою *catabasis*; припущена наявність символіки кольоротональних співставлень; символічна алюзія на творчість

Л. Бетховена; графічно-геометрична символіка хреста, числова символіка.

У дисертації подано біографічні відомості про композиторів, простежено цікаві факти життя і творчості, які формують уявлення про те, чому саме ті чи інші символічні пласти були використані митцями. Одним з таких цікавих фактів є листування Б. Лятошинського та Р. Глієра, пов'язане з історією, що сталася із Сонатою для скрипки та фортепіано (1926 р.).

Кожен з композиторів використав символічне мислення для втілення тих чи інших змістовних акцентів у творі, що доповнило їх драматургію, надавши філософського осмислення.

Незважаючи на мовно-стилістичні методи, які у авторів різняться і цим суттєво ускладнюють єдину систему пошуку символічних знаків, саме автентичність трактовки стає головною суттю, що становить основу для дослідження.

Завдяки структурованому базовому категоріальному апарату символіки пошук та розгляд прихованих смислів стає доступнішим і тим самим спонукає до подальшого дослідження цієї проблематики не тільки інструментальної музики, а й творів інших жанрів як українських так і світових композиторів.

Ключові слова: символ, символіка, символізм, інструментальна соната, елементи, вимір, Й. С. Бах, О. Скрейбін, М. Чюрльоніс, В. Косенко, І. Карабиць, Б. Лятошинський, М. Скорик.

ANNOTATION

Kharitonova D. V. Varieties of symbolics in the Ukrainian instrumental sonata of the twentieth century. – Qualified scientific work on the rights of manuscript.

This dissertation is gained on a scientific degree of a candidate of art studies (Doctor of Philosophy) at specialization 17.00.03 "Musical art". – P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine of Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2019.

The dissertation is devoted to the research and disclosure of the concept of "symbolics" in the Ukrainian instrumental music of the 20th century; in particular, in the chamber sonatas of V. Kosenko, I. Karabits, B. Lyatoshinsky and M. Skoryk; the structure of symbolic elements and the search of new meanings of works of Western European (J. S. Bach, M. Čiurlionis) and Eastern European composer heritage (O. Skriabin).

The hierarchical structure of the concepts of "symbol", "symbolics" and "symbolism" reveals common features and characterizes the key differences in the application of this terminology in the study.

The key notion of this research is the notion of symbolics. The symbolic thinking in musical art is mostly formed on the positions of fundamental works such as the work of J. S. Bach, musicologists B. Yavorsky and V. Noshina; it highlights the categorical system, which is guided with the notion of symbolics, but not fully. That is why, taking into consideration the basis of the world experience, this work suggests looking at the symbolics more widely, that could be interpreted as a dynamic phenomenon which changes under the conditions of different historical, national, individual composer styles, and is determined within the framework of the proposed semiosphere (Y. Lotman), which takes into account both individual features of the work and general sociocultural processes which took place in the art of the twentieth century.

An extremely important factor in depicting of the logic of the study is the categorical order and the division of the basic, linguostylistic, cultural and historical elements of the notion of symbolics in musical art.

The analysis of instrumental works showed in this course-paper is based on the search and identification of hidden symbolic elements that can be monographs, anagrams, citations, allusions, motives, numbers, graphic-geometric figures, intervals, chords, tonality and genre, software, mythological, folklore and national symbols.

The sociocultural features of the twentieth century, set in the course-paper, are considered to be the meaningful factor in searching of the composer language. Great attention is paid at the factors that have caused changes in the cultural and historical surrounding of artists at the period of creating of works.

The variety of different notions, used in the course-paper and based on last scientific works such as O. Afonina, N. Vashkevich, A. Logothetis, Y. Lotman, V. Kholopova and many others, is offered for the development of accepting of symbolic elements.

The following research methods were used in the study:

- the historical and philosophic method that allows observing the formation of the notion of a symbol and its origins;
- sociological and cultural studies that discovers the same semiosphere (Y. Lotman), which existed at the moment of birth or the embodiment of this notion in the artistic (in particular, musical) sphere in the twentieth century;
- the biographical method became a kind of source which turns to be the key in finding the most relevant elements in symbolic thinking of musicians;
- the comparative method allows systematising and finding common elements that can be traced in all the studied composers;
- art studies and theoretical or analytical methods became the main ones in the analytical research of symbolics in works.

The interaction of all approaches in the study on the concept of "symbolics" in the instrumental duo of the works of the Ukrainian composers of the twentieth century allows us to identify the features of symbolic thinking more exactly and discover new, intertextual meanings which are hidden in chosen works.

The scientific novelty of the dissertation is that for the first time in the Ukrainian musicology such goals were reached as:

- the structuring and categorical definition of the basic branches of the notion of symbolics in musical art;
- the search of some concepts was based on the Ukrainian instrumental music of the 20th century, in particular, the chamber sonatas of V. Kosenko, I. Karabits, B. Lyatoshinsky and M. Skoryk;
- new markers for understanding genre symbols: "synonym", "biographical", "intonational-metro-rhythmic" (forzic), and "dramatic-dynamic" associations are suggested for the introduction into musicology discourse;
- new symbolic elements are discovered that "open" the hidden meanings of works.

The tracing of the use of symbolic elements in Western European and Eastern European examples enables further analysis of the works of the native composers, which took place in order to expand and confirm the categorical system for distinguishing of the notion of symbolics given in the first chapter.

Certain symbolic elements were found in the chamber sonatas of V. Kosenko:

- for the cello and the piano: Sonata contains manifestations of genre symbols (at the level of intonational thinking), national symbols of the folk basis (intonational proximity to the Duma and the Ukrainian melos), and some features of the symbolics as the allusion to the "Scriabin" utterance;
- for the violin and the piano: a connection with the stylistics of O. Scriabin and S. Rachmaninov; images of the Ukrainian songs "Oy, Zhuravko, Zhuravko" and "I will not give away", that expresses the national symbols in music; the Slavic

graphic-geometric symbol of the six is found, which is one of the ancient numerological symbols of mankind.

Thanks to the distinction of the symbolic elements in the work of B. Lyatoshinsky, in particular, in sonatas, for violin and piano there were:

- reconstructed anagrams and monographs of R. Gliere and I. Belza, anagrams of B. Lyatoshinsky and M. Tsarevich;
- found: motive symbols – the catabasis and the use of the motive "Let your will be, not mine"; graphic-geometric symbols – the usage of graphic symbols of a triangle and a cross; national symbols – the sound of a musical instrument of cymbals, which symbolize the timbre of colouristic of composers' country.

In the chamber sonata for the cello and the piano I, I. Karabits, the dramatic content was enriched with a "new" interpretation of the characteristics of sonata. According to this conclusion, the following symbolic elements were organized:

- motive symbols – sequencing Dies irae, motive-symbol of the fortune, the genre symbolism of pasakalia, symbolic monograph of D. Shostakovich, symbolic allusion to the play "Gnom" by M. Mussorgsky, numerical symbols of sonatas, and monogram of B. Lyatoshinsky.

The subject of inner spirituality, the philosophical meaning of life, and the symbolic attitude of thinking of M. Skoryk are quite well revealed in Sonata for the violin and the piano № 2. These are the important branches:

- software symbolic names – "Word" as a symbol of fire and the identification of the logo; symbols of the genre "Aria" and "Burlescha"; the motive symbolics is the connection with the rhetorical figure of catabasis; the presence of symbols of colour-tonal comparisons is assumed; graphic-geometric symbols of the cross and numeric symbols.

In addition to the symbolic elements in the dissertation, biographical information about composers and some interesting facts of their life and work formed the idea of why these symbolic layers were used in their creative methods. One of such interesting facts is the correspondence between B. Lyatoshinsky and

R. Gliere which is associated with the story that happened with Sonata for the violin and the piano (1926).

Each of the composers used symbolic thinking to embody certain content emphasis in the work, which supplemented and reinforced the existing dramatic meaning, providing a philosophical interpretation.

It is the authenticity of the interpretation that becomes the main essence which forms the basis for this study despite the linguostylistic methods, which differ from the authors and this greatly complicates the single system of searching of symbolic peaks.

Thanks to the structured basic categorical system of symbols, the analysis and the search of hidden meanings became more acceptable and, thus, provokes further research not only on the field of instrumental music, particularly, sonatas, but also on other works of both Ukrainian and world composers.

Key words: symbol, symbolics, symbolism, chamber sonata, elements, dimension, J. S. Bach, O. Scriabin, M. Čiurlionis, V. Kosenko, I. Karabits, B. Lyatoshinsky, M. Skoryk.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Харитоновна Д. В. Прихований світ символів Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса (на прикладі сонати для фортепіано фа мажор, 1898). *Українське музикознавство*. 2013. Вип. 39. С. 115–129.
2. Харитоновна Д. В. Символічна аура камерно-інструментальної творчості В. Косенко (на прикладі Сонати для віолончелі та фортепіано оп. 10). *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 49. С. 88–99.
3. Kharitonova D. Symbolic dimension of M. Skorik Sonata for Violin and Piano No 2. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 230–235.
4. Харитоновна Д. В. Символічний вимір флейтових сонат Йогана Себастьяна Баха. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 56. С. 23–32.
5. Харитоновна Д. Символічні елементи будови Сонати для скрипки та фортепіано оп. 19 Віктора Косенка. *Українське музикознавство*. 2017. Вип. 43. С. 130–144.
6. Харитоновна Д. В. Символічність світовідчуття І. Ф. Карабиця (на прикладі сонати для віолончелі та фортепіано № 1). *East European Scientific Journal*. #9 (37). 2018. Part 4. Pp. 8–16.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ	2
ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ РОЗУМІННЯ СИМВОЛУ	
1.1 Символ, символіка, символізм: до визначення понять.....	23
1.2 Базові елементи структури символіки.....	32
1.3 Мовно-стилістичні елементи структури символіки.....	50
1.4 Культурно-історичні елементи формування структури символіки.....	57
Висновки до розділу 1	74
РОЗДІЛ 2. СИМВОЛІКА У СВІТОВОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ	
2.1 Символічний вимір флейтових сонат Й. С. Баха.....	78
2.2 Творчий спадок М. Чюрльоніса в ореолі символіки (на прикладі Сонати для фортепіано фа мажор.....	88
2.3 Символічний метод художнього мислення О. Скрябіна у Поємі для фортепіано «Vers la flamme» («До Полум'я») оп.72.....	94
Висновки до розділу 2	103
РОЗДІЛ 3. СИМВОЛІКА ЯК СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ	
3.1 Прояви символіки у мистецьких тенденціях першої третини ХХ століття.....	105
3.1.1. Символічна аура камерно-інструментальної творчості В. Косенка (на прикладі Сонати для віолончелі та фортепіано оп. 10 та Сонати для скрипки та фортепіано оп.19).....	105

3.1.2. Символічна мова Б. Лятошинського як невід’ємна складова камерно-інструментальної творчості (на прикладі Сонати для скрипки та фортепіано оп.19).....	127
3.2. Актуальність символічного світосприйняття періоду 60-х років ХХ сторіччя.....	158
3.2.1. Символічність світовідчуття І. Карабиця (на прикладі Сонати для віолончелі та фортепіано № 1).....	160
3.3. Символічна тематика постмодерної епохи 90-х років ХХ сторіччя.....	174
3.3.1. Соната для скрипки та фортепіано № 2 М. Скорика та її музичні символи.....	176
Висновки до розділу 3	185
ВИСНОВКИ	188
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	192
ДОДАТКИ	226
Додаток А. Нотні приклади.....	226
Додаток Б. Поетичні тексти.....	258
Додаток В. Таблиці.....	261
Додаток Г. Малюнки.....	270
Додаток Д. Примітки та коментарі.....	276
Додаток Е. Список публікацій здобувача за темою дисертації та апробація результатів дисертації.....	295

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. ХХ століття – найбільш насичена і водночас найбільш спотворена у дзеркалі історичної науки доба української музики. Мистецтвознавчий горизонт подій в Україні минулого століття можна уявити як безперервний процес зміни культурних парадигм, що реалізуються у моделях внутрішньої організації з власною ієрархією, яка взаємодіє з різними елементами та поняттями. Загальна характеристика сторіччя охоплює такі ідеї, як лояльність до співіснування різних стилів і течій, цікавість мистецького світу до вічних, незмінних понять культурного континууму, виводить на новий рівень осмислення питань, що пов'язані з поняттям **символіки** та її елементів у музичному мистецтві.

«Символ ніколи не належав до якогось одного синхронного зрізу культури – він завжди пронизує цей зріз по горизонталі, приходячи з минулого та рухаючись у майбутнє. Пам'ять символу завжди давніша, ніж пам'ять його несимволічного текстового оточення (Ю. Лотман)» [164, с. 213].

Сутність феномена символу полягає у тому, що кожна історична епоха наповнювала його своїм змістом, виходячи зі своїх світоглядних, філософських, національно-стильових пріоритетів. Епоха бароко подарувала символічну, духовну творчість Й. С. Баха та своєрідну «абетку» почуттів у музиці – теорію афектів. Початок ХХ сторіччя відзначився розквітом творчості М. Чюрльоніса та О. Скребіна, що збагатили культурну спадщину авторською символікою. Шістдесяті роки прикметні розвитком символічних смислів, що звернені до індивідуального світу героя. Актуальність була зумовлена соціополітичною ситуацією країни та новими емоційними настроями індивідуума. Символічні риси проходять крізь творчість багатьох митців у дев'яностих роках, особливим чином відображаючи вічні теми буття людини у світі, що актуальні і дотепер, по-новому відкриваючи філософсько-моральні та духовні проблеми людської свідомості.

Тому, зважаючи на новітні полістильові, мультикультурні тенденції, символіка в музичному мистецтві, зокрема українському, потребує оновлених підходів до її вивчення на усіх щаблях існування – від світоглядно-філософських до структурно-теоретичних.

Поняття символіки та її категоріального апарату в існуючих музикознавчих дослідженнях Г. Калошиної [110], Т. Лазутіної [150–153], А. Ляховича [168], В. Носіної [205], В. Холопової [303, 304], Б. Яворського [326, 327] є висвітленими переважно на прикладах творів минулих століть з окресленими та класифікованими окремими компонентами символічного мислення, згідно концепцій аналітичного розгляду вчених.

Існує цікаве дисертаційне дослідження І. Михайлової [186], яка дає збірну характеристику категорії «музичний знак», базуючись на класифікаціях А. Денисова [73–75], В. Медушевського [179], Л. Шаймухаметової [313], С. Шипа [316] та інших. У роботі символ розглядається як змістовне наповнення знаку «по домовленості» (Ч. Пірс), зокрема в проаналізованих творах А. Шнітке та Й. С. Баха. Поняття ж символу та символіки подається в контексті основного аспекту дисертації – проблеми трансцендентності.

Однак, сучасний етап вивчення символіки в музичному мистецтві ставить багато нових запитань, відзначається потребою розширення та створення структурованого дослідження, що категоріально узагальнює елементи музичної мови, які можна розглядати саме крізь призму поняття символу та символіки, зокрема в українській камерній музиці.

Своєрідним фундаментом дослідження стали напрацьовані теоретико-методологічні принципи у вивченні класичних зразків застосування символіки в музичній культурі минулого – таких, як творчість Й. С. Баха, О. Скребіна та М. Чюрльоніса. На їх основі була створена теоретико-методологічна робоча модель, що в процесі дослідження доповнилась іншими підходами, спостереженими закономірностями та символічними елементами.

Виявлення у музичних творах прихованої або втраченої символіки подеколи допомагає відкрити нові аспекти образних характеристик, поглянути ширше на сутність ідей та концепцій, захованих у творах. Можливість глибшого вивчення, осмислення та структурування проблеми символіки дає усвідомлення додаткових, здебільшого завуальованих смислів, що може допомогти як виконавцеві, так і вченому – музикознавцеві.

Особливо актуальним і таким, що потребує аналітичного розгляду, є величезний ландшафт камерно-інструментальної музики України. Обрані твори є особливо яскравими та показовими в аспекті наявності символічних смислів. Це інструментальні сонати В. Косенка, І. Карабиця, Б. Лятошинського та М. Скорика, які ще не були предметом розгляду у подібному ракурсі. Вони створювалися у найбільш насичені, «вибухові» періоди ХХ століття – першу його третину, що характеризується як перше українське відродження, славнозвісні 60-ті та постмодерні 90-ті роки, які відзначаються актуалізацією символічного мислення, найбільш значимою після епохи бароко. Така цікавість до символіки була зумовлена подіями в соціокультурному, історичному, політичному та мистецькому середовищах України ХХ ст. До того ж, музичні ідеї, закладені у творах названих періодів, повинні розглядатись в контексті цілісної історичної картини розвитку жанру з усвідомленням існування української музики як невід'ємної частини загальної європейської панорами музично-стильових процесів, що панували у ХХ столітті.

Таким чином, **актуальність** дисертації пов'язана, по-перше, з необхідністю створення та структурування робочої теоретико-методологічної моделі, усвідомлення питань категоріального апарату та шляхів функціонування смислового вектору; по-друге – з потребою висвітлення цього поняття у європейській та українській інструментальній музиці ХХ століття на прикладі жанру інструментальної сонати. Це відкриває можливості включення української тематики у загальноєвропейські процеси цілісного культурно-історичного смислотворчого феномену ХХ століття.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота відповідає темі №2 «Українська музика у контексті світової музичної культури» відповідно до перспективного-тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ (2015-2020 рр.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол засідання № 5 від 23.11.2018 р).

Об'єктом дослідження є українська інструментальна творчість композиторів ХХ ст., зокрема, камерні сонати В. Косенка, І. Карабиця, Б. Лятошинського та М. Скорика, що виявилися найбільш яскравими в українській музиці з погляду наявних символічних елементів, та провідні зразки західноєвропейської та східноєвропейської музичної спадщини, які висвічують застосування символів при аналітичному розгляді.

Предметом дослідження виступає музична символіка та її вплив на зміни інтерпретаційного трактування творів, що розглянуті в роботі.

Матеріал дослідження – знакові твори українських композиторів періоду 1920-х років (Соната для віолончелі та фортепіано оп. 10 та Соната для скрипки і фортепіано оп. 19 В. Косенка, Соната для скрипки і фортепіано оп. 19 Б. Лятошинського), 1960-х років (Соната для віолончелі та фортепіано № 1 І. Карабиця) та 1990-х років (Соната для скрипки та фортепіано № 2 М. Скорика). В аналітичний пласт включені також інструментальні твори композиторів, для яких використання символіки було принципом композиторського мислення. Це такі твори, як чотири флейтові сонати Й. С. Баха, Соната для фортепіано М. Чюрльоніса, Поема для фортепіано «До полум'я» О. Скрябіна.

Метою дослідження є структурування та виокремлення категоріально-го апарату музичної символіки, за допомогою якого актуалізовані та оновлені художньо-драматургічні пласти в інструментальних сонатах В. Косенка, І. Карабиця, Б. Лятошинського та М. Скорика.

Принципово важливими є також спрямування уваги на українську інструментальну сонату (зокрема, у творчості В. Косенка, І. Карабиця, Б. Лятошинського, М. Скорика), подальше вивчення жанрово-стильових процесів у камерній музиці в Україні, введення проблеми символіки до кола актуальної тематики в українській музичній культурі ХХ ст.

Відповідно до визначеної мети поставлені наступні **завдання дослідження**:

- визначити сутність понять «символ», «символіка», «символізм»;
- встановити методологічні та філософсько-історичні модуси категорії символіки;
- осмислити категоріально-понятійні засади символіки;
- простежити принципи артикулювання символіки у камерно-інструментальних творах Й. С. Баха, М. Чюрльоніса, О. Скрибіна – композиторів, доробок яких є показовим щодо застосування символічних знаків та створити методологічну модель на основі цих спостережень;
- проаналізувати камерно-інструментальні твори українських композиторів (В. Косенка, Б. Лятошинського, І. Карабиця, М. Скорика), виявити в них музичну символіку, визначити способи її використання та конотації (у відповідності з часом написання твору);
- розглянути специфіку функціонування символіки в аналізованих інструментальних творах українських композиторів на рівні образно-композиційних, стильових прийомів, національних уподобань у контексті європейської та української музики ХХ ст.

Теоретичну базу дисертації складають наступні праці: дослідження, з питань методології символу – С. Аверінцев [2–3], М. Бахтін [16], А. Білий [17], А. Голан [57], В. Горський [62], А. Гуревич [68], В. Іванов [100–102], Е. Кассіерер [114–115], М. Лобанова [161], О. Лосєв [162–163], М. Мамардашвілі та А. Пятигорський [176], К. Свасьян [246], А. Сохор [262–

263] та ін.; з *проблем розвитку культури* означеного періоду – О. Берегова [18–21], Г. Гачев [51], Ю. Гордійко [59], О. Городецька [61], І. Дзюба [76–78], Т. Левая [155], Т. Молчанова [191–193], Р. Подкур та В. Ченсов [220], М. Черкашина-Губаренко [311], А. Пономарьов [222], М. Ржевська [227], Є. Сверстюк [247], В. Тишков [284] та ін.; з *теоретико-аналітичних запитів символіки*, її елементів у музичному мистецтві – Н. Варавкіна-Тарасова [34–35], Н. Вашкевич [37], Ф. Гершкович [54], А. Гоцалюк [63], А. Денисова [73–75], Л. Домилівська [80], І. Земцовський [95], О. Зінькевич [96], Л. Корній [140, 141], І. Костюк [144], Т. Лазутіна [150–153], Т. Левая [155], Ю. Лотман [164–165], Л. Мазель [172–173], О. Майкапар [174], Є. Назайкінський [201], М. Переверзева [211], Г. Побережна [219], Т. Попова [223], І. Пясковський [225], І. Савчук [238–239], О. Соломонова [261], А. Тахо-Годі [278], Б. Фролов [292, 293], В. Холопова [303, 304], Ю. Хохлов [306], О. Царьова [307], О. Яковлева [328], А. Logothetis [340, 341], D. Тутосзко (Д. Тимошко) [348]; *присвячені творчості Й. С. Баха, В. Косенка, І. Карабиця, Б. Лятошинського, М. Скорика, О. Скрибіна, М. Чюрльоніса* – Н. Бандура [13], В. Ванслов [33], О. Волосатих [42], Г. Єрмакова [89], Л. Кияновська [118–121], М. Копиця [132–139], В. Ландсбергіс [154], Б. Леман [157], В. Носіна [205], О. Олійник [207], Ю. Пальцевич [210], Л. Сабанєєв [234–237], В. Самохвалов [242–244], Р. Стецюк [266], В. Сумарокова [270], О. Таранченко [276, 277], В. Федотов [290], Б. Фільц [291], І. Царевич [308], Ю. Чекан [310], А. Швейцер [315], Ю. Щириця [319], Б. Яворський [326, 327], Б. Янюк [329], R. Damman [337], U. Meyer [342] та ін.

Методи дослідження, застосовані у дисертації, відповідають мистецтвознавчому системному підходу у поєднанні з історико-філософським, культурологічним, соціологічним, біографічним, порівняльним (компаративним) методами і музикознавчим аналізом. Історико-філософський метод залучено для обґрунтування поняття символу, соціологічний та ку-

льтурологічний – для виявлення суспільної потреби до втілення цього поняття в мистецьку (зокрема музичну) сферу у ХХ ст. Біографічний метод уможливив розуміння періодизації творчості досліджуваних композиторів, сприяв виявленню найбільш яскравих зразків використання символіки у поєднанні з історичним часом їх створення. Компаративний метод використаний задля виокремлення найбільш уживаних музичних символів. Мистецтвознавчий та теоретико-аналітичний методи дозволили виявити мовно-стилістичні особливості та виокремити символіку, притаманну творам.

Наукова новизна полягає у тому, що в перше :

- створено робочу модель, структуровано і категоріально визначено основні знаки музичної символіки на теоретико-методологічному рівні;
- проаналізовано інструментальні твори, що досліджуються в дисертації з ракурсу символічного типу мислення композиторів;
- введено та обґрунтовано нові маркери розуміння вияву жанрової символіки, а саме такі поняття, як «синонімічні», «біографічні», «інтонаційно-метроритмічні» (просодичні), та «драматургічно-динамічні» асоціації;
- виявлено нові структурні елементи символу в сонатах українських композиторів.

Практичне значення. Матеріали дисертації можуть бути використані у спеціалізованих курсах мистецьких вищих навчальних закладів (історії української музики, музичної культури ХХ ст., аналізу музичних творів, теорії музики, історії західноєвропейської та східноєвропейської музики, виконавської інтерпретації, музичної естетики), а також у процесі роботи виконавців над камерно-інструментальними творами Й. С. Баха, В. Косенка, Б. Лятошинського, І. Карабиця, М. Скорика в класі камерного ансамблю, над творами М. Чюрльоніса та О. Скрябіна – в класі спеціального фортепіано.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Основні положення дослідження оприлюднені на таких конференціях: Міжнародна науково-практична конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір» (Львів, 17 квітня 2013); Конференція в рамках науково-практичного семінару «Іван Карабиць: музика серця (до 70-річчя від дня народження)» (Суми, 2 грудня 2015 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2–3 листопада 2017 року); Конференція в рамках науково-мистецького проекту «Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття» (Київ, 12 листопада – 5 грудня 2016 року); Міжнародні науково-практичні конференції в Інституті музики ім. Р. Глієра «Молоді музикознавці України» (Київ, 8–10 січня 2014 та 9–11 січня 2017 роки).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 6 одноосібних статей, з них 5 – у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України за напрямом «Мистецтвознавство», одна стаття – у електронному фаховому виданні, що входить до міжнародних наукометричних баз.

Структура та обсяг дисертації зумовлені метою та основними завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (349 найменувань, з них 15 іноземною мовою) та додатків. Загальний обсяг роботи становить 296 сторінок, з яких 191 сторінка основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ РОЗУМІННЯ СИМВОЛУ

1. 1 Символ, символіка, символізм: до визначення понять

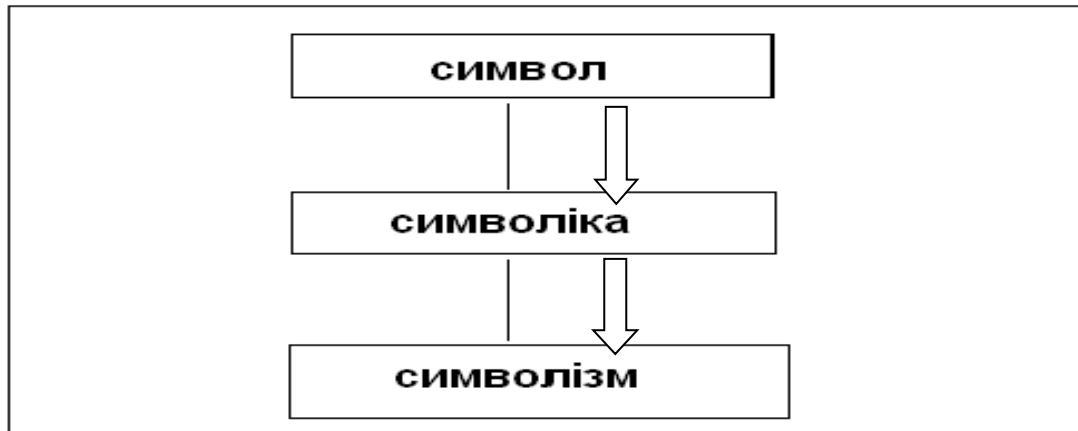
Поняття символу в історичному контексті упродовж існування не втрачало своєї актуальності та в залежності від соціокультурних умов займало належне місце переважно у духовній сфері, що включає в себе релігію, науку, мистецтво, право та освіту. Актуальність та значна популяризація символу були зумовлені бажанням наділити сакральним змістом буденні речі. А володіння мовою, яка б приховувала потаємний зміст, наділяючи при цьому твір філософським підтекстом, ставало у нагоді багатьом митцям у періоди та в рамках суспільних систем, які не заохочували вільне виявлення думки індивідумом.

Серед вічних, незмінних понять, які створюють багатовікову, всеосяжну, вселенську пам'ять поколінь, символ виділяється своєю здатністю поєднувати минуле із сьогоденням. Саме про символ можна сказати, що його розповсюдження наймовірніше широке та сягає корінням етнічної архаїки, поступово видозмінюючись та несучи нащадкам сакральну пам'ять, що дотепер стає основою для розвідок впливів символу на сфери людського життя та, зокрема, музику.

Саме слово походить від грецького *symbolon*, що означає «з'єдную», «порівнюю», «зіштовхую». В науці виробилась ціла система вчень та дефініцій, які на сьогоднішній день складають понятійну базу при розгляді проблеми символіки. У теоретичному дискурсі зустрічаємо такі споріднені поняття, як «символ», «символіка», «символізм». Для більшої їх конкретизації слід все ж окреслити їх спільні риси та відмінності. Розглянемо ієрархічну будову існуючого апарату:

Таблиця 1.1.1

Ієрархія понять апарату



Тривалий час **символ** розглядався як поняття, приналежне різним галузям науки, релігії та образотворчому мистецтву. Одну з найточніших характеристик природи символу дає Б. Фролов: «Він [символ – Д. Х.] широко застосовується у сучасних науках про людину. Однак далеко не завжди вірно визначається специфіка символу (наприклад, відмінність його від знаку), і складність такого визначення особливо зростає, коли йдеться не про “готові” символи, а про ті, що знаходяться у процесі зародження, формування, становлення. Сучасний досвід розробки теоретичних проблем символіки в історії світової культури і семіотики дозволяє бачити в символі передусім особливий знак, що є посередником комунікації в людському суспільстві і володіє усією органічністю і невичерпною багатозначністю образу» [293, с. 86]. При цьому стосовно історії первісного суспільства розвиток символіки характеризується у зв'язку з «розвитком суспільної свідомості в першу чергу у контексті двох сфер духовної культури: раціональних знань та мистецтва» [там само, с. 87].

Слід зазначити, що символ може виступати сутністю та об'єктом, який має власний зміст і одночасно може презентувати в узагальненій формі спектр інших змістів, що дозволяє йому стати важливою складовою багатьох форм людської свідомості. Здатність виражати предмети, кольори, жанри, числа, монограми, цитати, жести, програми, художні образи, назви, робить

символ незамінним поняттям, яке може використовуватися в будь-якому мистецькому творі незалежно від жанру та композиційної будови.

Особливості тлумачення символу в тому, що «зміст символу не можна роз'яснити, звівши до однозначної логічної форми, а можна лише пояснити, якщо співвіднести з подальшими символічними зчепленнями, які підведуть до більшої раціональної ясності, але не досягнуть рівня чистих понять», – писав М. Бахтін [16, с. 361]. Саме в цьому полягає самотність символу, зміст якого кожен принципово відкриває для себе сам залежно від можливостей пізнання.

На відміну від знаку, в символі втілене дещо більш важливе та неосяжне. «Абстрактні ідеї і поняття, універсальні принципи і закономірності, цінності і смислові невидимі духовні реалії, все те, що не піддається нашій уяві, є невловимим, невимовним для нас саме по собі, – свідомо символізується. Символ – засіб зробити якісь незнані речі прийнятними для нашої свідомості» [147, с. 5].

Тож, структуруючи поняття «символ», визначимо його головні особливості:

- має властивості знаку та образу, але застосовується у більш широкому спектрі пізнання свідомості задля надання невідомому умовно сталої сутності;

- може бути зрозумілим лише у сукупності з іншими факторами та чинниками, які безпосередньо впливають на його окреслення та зміст;

- здатен виражати багатозначні поняття та передавати видозмінений зміст;

- проявляє себе як свідомо, так і підсвідомо, що дозволяє знаходити цілі символічні системи, незважаючи на відсутність наявного факту формотворення.

Аналізуючи символ як поняття, яке насамперед існує відокремлено від штампів, даних істориками та мистецтвознавцями напрямам і течіям різних

століть, приходимо до витоків самої суті розуміння символу. Останній, хоча і є багатофункціональним та мультиформовим сегментом сприйняття матеріалу, все ж має базисну основу, яка стає одним з найсталіших елементів культурного континуума.

В музичному мистецтві поняттю «символ» надавалося опосередковане значення. Розглядалося воно насамперед у контексті барокової символіки, тому що музику класифікують як вид мистецтва, який здебільшого вільний від конкретного відображення дійсності та є мистецтвом не зображальним. Після наукових досліджень Б. Яворського¹ активний інтерес до цієї до кінця не опрацьованої тематики, яка містить в собі пласти не розкритих та потаємних задумів, посилюється та знайшов широке коло зацікавлених музикознавців, що вдаються до аналізу поняття «символ» саме в музичному мистецтві.

Т. Лазутіна характеризує явище символу в музиці так: «У процесі функціонування музики на кожному етапі (при її створенні, виконанні та сприйнятті), у вигляді чинника суб'єктивності, відбувається насичення символічними значеннями музичних феноменів. <...> У музиці існує наступна модель символізації: “звук – знак – образ – символ”, де звук набуває значення символу, а символ, у свою чергу, оформлюється у звуці. Музична мова образно відтворює, моделює явища, емоції, відтворює риси їх реальної структури (під структурою розуміються ритмічні малюнки, утворені сукупністю звуків, наприклад, мотив)» [151, с. 56].

В. Холопова зазначає, що «про найвищу розвиненість символіки як сторони музичного змісту є підстави говорити у зв'язку з найбільшими композиторами бароко – Монтеверді, Генделем, особливо Й. С. Бахом. Проявляється вона у різних аспектах – в екзегетиці слова, в системі музично-риторичних фігур, в символіці числа» [304, с. 57].

В. Носіна висловлює думку про те, що «мова мистецтва – це мова символів. Розробленість мови, в тому числі музичної, позначається в закономірності повторення ясно викарбуваних формул» [202, с. 6].

А. Гоцалюк виокремлює музичний символ як той, що «наділяє художній образ смисловою глибиною і повнотою, використовуючи змістовні асоціативні значення. Надаючи образній структурі музичного мистецтва усього багатства символічного досвіду, символ стає засобом розкриття всезагальності змісту взаємовідносин людства із навколишнім світом. Як цілісна й самобутня культурна форма він забезпечує універсальними засобами процеси ідентифікації музичного образу у контексті духовної практики, поглиблюючи його зміст, розширюючи межі символічного буття музики і людини» [63, с. 105].

Тож поле діяльності музикознавця в розшифровці символу як частини музичної тканини, що впливає на інтерпретацію та розуміння філософського рівня пізнання твору, є необмеженим та досі захованим потаємним світом.

Поняття **символіки** є другим рівнем ієрархічної системи. Символіка як наука виникає внаслідок розмаїття різних видів символів і стає загальною системою, що поєднує в собі символи за типологією і визначається вже не розмежовано, а за сукупністю схожих символів. Спираючись на історію розвитку даної проблеми, апелюючи до інших видів мистецтв, спробуємо класифікувати найуживаніші види символіки та розглянути їх окремі прояви в музичному мистецтві.

Існує проміжок від історії термінології до осягнення суті розуміння символіки як основи світосприйняття та комунікативної можливості людства, але, зважаючи на те, що до нашого часу немає сталої та загальної системи символів, що поєднала б та класифікувала усі сфери виявлення символіки, особливо в музичному мистецтві, наведемо найбільш розповсюджені символи, які в музиці є складовими **науки символіки**:

Таблиця 1.2.1

Методологічна основа робочої моделі дослідження

1. Базові елементи структури символіки
Монограми, анаграми, числа, графічно-геометричні фігури, цитати, алю-

зії, мотиви.
2. Мовно-стилістичні елементи структури символіки
Інтервали, акорди, тональності.
3. Культурно-історичні елементи формування структури символіки
Жанрова, міфологічна, фольклорна, національна символіка та символіка назви.

Задля загального розуміння символіки як сукупності символів у музиці слід здійснити:

- загальний аналіз історичних та соціокультурних подій;
- структурування чинників, що зумовили явище символіки в даному мистецькому творі;
- окреслення та розширену характеристику базових, мовно-стилістичних та культурно-історичних елементів структури символу, використаних у музичних творах.

Після епохи бароко найбільшого піднесення символіка отримала в рамках напрямку **символізму**¹, який є третім рівнем у ієрархії «символ – символіка – символізм». Колосальні сили митців були задіяні у новітніх пошуках та розробках, присвячених питанням символіки в тогочасних мистецьких творах.

Естетична течія символізму стала мистецьким осередком проявів символіки. Сформувавшись у Франції в 1880–1890-х рр.² та отримавши широке поширення в літературі, живописі, музиці, архітектурі й театрі багатьох європейських країн на межі XIX – XX ст., символізм набув своєрідних форм у російському мистецтві цього ж періоду, отримавши назву у мистецтвознавстві «Срібний вік» [86, с. 14].

¹ Наукове осмислення символізму як напрямку в літературі та мистецтві вже має потужний корпус досліджень, що спираються на різноманітні аспекти, пропонують різні підходи. Даючи характеристику напрямку символізму, ми базувалися на загальновідомих положеннях.

У «Маніфесті символізму» та інших теоретичних роботах символістів 80–90-х рр. XIX ст. знайшла своє втілення і тезисно закріпилася естетична система символізму. В її основі лежали ті установки, які утвердилися ще в декадентське десятиліття (1876–1886 рр.). Новий погляд на творчу особистість був висловлений П. Верленом у серії статей під назвою «Прокляті поети» (1884). До таких він зараховував Т. Корб'єра, А. Рембо і С. Малларме (пізніше додавши М. Вільє де Лілль-Адана і самого себе). У тому ж 1884-му Ж. К. Гюїсманс у своєму романі «Навпаки» розширив верленівський список іменами поета Ш. Бодлера, художника Г. Моро та письменника Ж. Барбе д'Оревійі.

Продовжили ідеї французьких символістів так звані «старші символісти» Росії, до яких відносять І. Анненського, В. Брюсова, К. Бальмонта, З. Гіппіус, Д. Мережковського та ін. Далі – відповідно, «молодші символісти» (або «младосимволісти»), до яких належали А. Бєлий, О. Блок, Вяч. Іванов, С. Соловйов. Прийнято вважати, що до символістів були близькі і М. Волошин, М. Кузмін, А. Добролюбов. До початку XX ст. символізм у Росії не тільки досяг розквіту, а й отримав широке поширення, зайнявши чільні позиції. Цьому у великій мірі сприяла і наявність потужної видавничої бази: символістам належали журнали «Весы», «Скорпион», «Музагет», «Гриф», «Сирин», «Шиповник», «Аполлон».

В Україні перший осередок символізму було створено у Києві 1918 року за участі поетів Я. Савченка, О. Слісаренка, П. Савченка, М. Семенка, В. Кобилянського і П. Тичини, діячів театру Л. Курбаса і М. Терещенка, художника А. Петрицького, угруповання «Біла студія». Силами цієї групи був виданий того ж року «Літературно-критичний альманах» з творами названих поетів і художників, із програмними теоретичними статтями І. Майдана (Д. Загула) та Я. Савченка. На початку 1919 р. з'явилося нове угруповання українських символістів «Музагет», заходами і силами якого у травні 1919 р. був виданий потрійний номер журналу «Музагет» під редакцією П. Тичини,

В. Ярошенка, Ю. Меженка та Д. Загула. Активну участь у діяльності групи взяли, окрім вище названих, А. Павлюк, М. Жук, М. Крупський та інші³.

Творчість символістів різко протистояла пануючому тоді реалізму і багато в чому була відповідною реакцією на нього. У цілому ж символізм виріс з романтичного відчуття розколотості світу і розвивав тенденції романтизму, ще більше виявивши синкретизм мислення, тяжіння до синтезу. Він не мав такого розмаху, як романтичний рух, але все-таки його роль у культурі не зводиться лише до оновлення художньої мови. Саме в естетиці символізму особливо зблизилися дві різнопланові духовні сфери: інтелектуальна й емоційна. Філософія обростає художніми деталями та наповнюється більш індивідуалізованим ліричним змістом, і одночасно мистецтво сповнюється філософським сенсом.

Як пише М. Воскресенська, «символізм не просто сприйняв від романтизму і по-своєму інтерпретував певне коло образів і тем... він перейняв такі суттєві риси романтизму, як філософський ідеалізм, зосередженість на внутрішньому житті особистості та граничних питаннях буття, культ музичності мистецтва, прихильність до теорії «чистого» мистецтва, неприйняття прози життя» [43, с. 50].

Головне, що відрізняло ставлення до навколишнього світу символістів від романтиків, був сам характер відносин з реальністю. Якщо романтики сприймали світ як художнє явище, що вимагає тлумачення, то символісти використовували предметний світ для створення нової реальності. При цьому обов'язковою атрибутикою символу була багатовимірність, неоднозначність, як писав Д. Обломієвський, «основна категорія символізму – дуальність образу» [206, с. 271], давши дуже точну характеристику символістському образу на прикладі збірки Ш. Бодлера «Квіти зла»⁴.

Символістське мистецтво характеризується особливим ставленням до символів: вони не просто вплітаються в тканину художнього твору – сам твір вже ідентифікується з символом. Змінюється й основоположна мета творчос-

ті. Нею стає не виклад сюжету, а передача переживань, настроїв, відчуттів. Продукт мистецтва цієї епохи повинен задавати імпульс потоку асоціацій, які можуть (і повинні) бути своїми для кожного конкретного читача, глядача або слухача. Тому й завдання художньої мови полягає в тому, щоб не називати, а натякати. С. Малларме констатував: «Назвати предмет – значить на три чверті знищити насолоду від поеми, яка створюється з поступового вгадування; вселити його образ – ось мрія» [331, с. 62–63]. Він також зазначав: «Поступово викликати предмет і через ряд розшифровок добути з нього стан душі – це значить знайти чудове застосування таємниці, яку містить в собі символ» [там само].

Таким чином, поняття «символ», «символіка», «символізм» мають різні характеристики зі спільними знаменниками. Вони можуть застосовуватися як разом, так і окремо, однак з тим позначенням, що в будь-якому випадку апелювання буде до самого символу як першого ієрархічного компоненту. В контексті свого змісту символ наділяється історичними складовими як в рамках науки символіки або естетичної течії символізму, так і поза ними, звертаючись безпосередньо до витоків самого символу. Завдяки такому широкому спектру осягнення та можливості відображатися на усіх ієрархічних сходинках, символіка як творчий метод мислення, особливо в контексті течії символізму, виходить на новий, високий рівень.

Символіка забезпечує насамперед глибоке, концептуальне філософсько-естетичне навантаження змісту твору, породжуючи цікавість та даючи поштовх для сучасних музикознавчих досліджень. За словами Т. Лазутіної, «такий надзвичайний інтерес пояснюється тенденціями, які спостерігалися в сучасній науці, а також малою мірою розробленості даної проблематики в попередній період розвитку філософії музики» [141, с. 7]. Однак саме широке розмаїття застосованих символів у музичному мистецтві потребує більш детального їх опрацювання.

1.2 Базові елементи структури символіки

(Монограми, анаграми, цитати, алюзії, мотиви, числа, графічно-геометричні фігури)

М о н о г р а м а (грец. *μόνος* – один, *γράμμα* – літера) – одна або кілька початкових літер імені чи прізвища, з'єднаних в один знак або переплєтених у вигляді візерунка [256].

А н а г р а м а (грец. *anagramma*, від *ana* – поперек, *через*, і *gramma* – буква) – перестановка букв у слові, від чого з'являється нове слово з іншим змістом [91].

Ці явища в музичному мистецтві отримали декілька назв. Так, наприклад, Ю. Холопов називає кодування імені музичними звуками терміном «літерафонія» [305, с. 590] (буквено-звукова емблема). С. Невраєв пропонує термін «криптофонія» (шифроване звучання), І. Сніткова називає монограму «номінативно-символічною» криптофонією⁵, а О. Сурмінова пропонує термін «ономафонія» [272].

Дослідниця О. Юферова дає таку характеристику явища монограми в музиці: «Монограма являє собою літеро-звуковий комплекс, складений на основі імені композитора чи іншого адресата. Її специфіка обумовлена наявністю звукового середовища, в якому поміщаються літерні шифри. Специфіка коду полягає в наступних аспектах: звуки монограми виникають в результаті літеро-тонової відповідності, вони пов'язані із внесенням до тексту власного імені, музичний шифр з'являється в тексті неодноразово, його включення носить усвідомлений характер» [324].

Аналізуючи творчість Ф. Караєва, М. Висоцька приходять до таких висновків: «Анаграма імені в музиці Ф. Караєва – це і звуковий об'єкт, що породжує позамузичні асоціації символу, і композиційний принцип, що визначає драматургію музичної форми. Подібний прийом застосований у трьох творах: Сонаті для двох виконавців, Постлюдії (анаграма жіночого імені EADH (A)) та Сюїті для струнного квартету “In memoriam...”(анаграма імені

Альбана Берга АВABEG)» [44, с. 149]. В усіх випадках з букв імені народжується головна музична тема-мікросерія, що стає основою звуковисотної організації, інтонаційних і формотворчих процесів, змін у гармонії. Так, в Сюїті для струнного квартету «In temogiam...» пам'яті А. Берга (1984) «анаграма імені Берга, будучи прихованою програмою циклу, в буквальному сенсі будує форму: від першої до шостої частини букви зашифрованого імені послідовно підсумовуються, в результаті формуючи цілісний музичний світ – *cantus firmus* фіналу» [там само].

Наприклад, такі монограми, як DEsCH – скорочення імені Д. Шостаковича (квартет № 8, симфонія № 5), HDE – перші букви прізвища М. Сидельнікова (роман для фортепіано в п'яти фресках «Лабіринти»), – це закладені в музичний текст абрєвіатури прізвищ на основі тональних співвідношень. Дослідниця Є. Харченко пише про зашифровані анаграми в творчості Б. Лятошинського: «Б. Лятошинський зашифрував прізвище своєї дружини Маргарити Царевич. ДО (латинською – С – ЦЕ) та РЕ є головною складовою основних мотивів – тематичних зерен ряду творів 1922–1928 і 1955–1968, та своє прізвище – початок імені – літера Б (латинською – В – БЕ), позначає звук СІ БЕМОЛЬ. Початок прізвища – це позначення звука ЛЯ» [301, с. 14].

Також згадаємо монограму Й. С. Баха VАСН, монограму Ежена Ізаї (e – g – e – es – a), монограму Р.Шумана (А) sCH. А. Берг у головній темі свого Камерного концерту використав монограму з трьох імен нововіденських класиків: ArnolD (e) SCHoenBErG – Anton wEBErn – AIBAn BErG.

М. Равель створить у 1909 році «Менует на імя НАYDN» до сторіччя з дня смерті композитора. Інтонаційною основою твору стане монограма імені віденського класика. Так як не усі літери зустрічаються серед латинських назв нот, М. Равель застосовує «soggeto savato» – умовну комбінацію звуків алфавіту. К. Дебюссі в тому ж 1909 році, використовуючи умовну комбінацію В – А – D – D – G, напише відому «Присвяту Гайдну».

Приклад 1.2.1

Епіграф до твору «Присвята Гайдну» К. Дебюссі.



С. Прокоф'єв в якості побічної партії Третьої сонати для скрипки та фортепіано увів в імітаційному проведенні тему E – c – h – e (Єше – прізвище дівчини з консерваторії).

А. Шнітке написав «Канон пам'яті Ігоря Стравінського», створивши мелодію з «музичних літер» імені, по-батькові та прізвища І. Стравінського (g, f, e, d). Слово BESEDA – «Беседа» – дівоче прізвище Тамари Старожук. З нею у композитора Е. Денисова був довгий та напружений емоційний роман. Він навіть хотів одружитися. Ця монограма є в багатьох творах митця, зокрема, у концертах для сольних інструментів з оркестром: для віолончелі (1972), для фортепіано (1974–1975), для флейти (1975), для скрипки з оркестром (1977). Як пише у своєму дослідженні Д. Смірнов, характер цих творів по своїй суті є дзеркальним відображенням стосунків з коханою [257].

Зважаючи на доволі широке поле використання символіки монограми^б, можемо констатувати, що цей вид символу є вживаним, актуальним і до сьогодні музичним інтертекстом, досліджуючи який відкривається потаємна складова твору, що частіше за все є закодованим авторством або ж присвятою. Такий інтертекст ще можна називати меморіальним.

Найцікавіші приклади використання його в сучасному музичному мистецтві – це присвяти. Згадаємо одну з найвизначніших. Після смерті Д. Шостаковича до його 70-го дня народження такі композитори, як К. Караєв, М. Скорик, С. Слонімський, Б. Тищенко, А. Ешпай, А. Буш, Д. Лессюр, З. Мейтус, К. Паласіо, Г. Кохан, Е. Г Майер, М. Слонімський, Р. Стівенсон, написали твори-присвяти пам'яті композитора на його монограму DSCH. Усі твори різні за жанрами та драматургією, однак всі є символом Д. Шостаковича, втіленим та відтвореним іншими композиторами. Тра-

диція подібних музичних присвят була притаманна й іншим авторам: Е. Денисову (DSCН для кларнета, тромбона, віолончелі та рояля), А. Шнітке (Прелюдія пам'яті Д. Шостаковича), В. Сильвестрову (Постлюдія DSCН), В. Тарнопольському (Музика пам'яті Шостаковича) та іншим.

Мотив «(від італ. *motivo* – привід, спонукання; від лат. *motus* – рух) – найменший елемент музичної структури, найпростіша ритмічна одиниця мелодії, що складається з короткої послідовності звуків, об'єднаної одним логічним акцентом, і має самостійне виразове значення" [306, с. 357]. Досліджуючи музичну форму, Ф. Гершкович дає такі характеристики: «мотиви – це той матеріал, з якого споруджуються стіни, і не тільки стіни музичних творів» [54, с. 16] та «мотиви створюють теми, теми створюють твір» [там само, с. 97]. У загальнопоширеному значенні – наспів, мелодія. Розрізняють мотиви:

- «гармонічний мотив – серія акордів, не пов'язана з мелодією або ритмом;
- мелодичний мотив – мелодична формула, незалежна від інтервалів;
- ритмічний мотив – характерна ритмічна формула, абстрактний аспект мелодії»²;
- лейтмотив – «конкретний образ, головна тема чи ідея, визначальна інтонація, що пронизує твір або творчість митця, постійно згадувана художня деталь, ключова для розкриття задуму митця» [160]. Іноді музичний лейтмотив зашифрований у назві твору.

Символіка мотиву є одним із найвикористованіших видів символіки. Однак частіше за все такого плану мотиви запозичені ще з барокової риторики, і саме тому, розглядаючи символіку мотивів, ми зупинилися на двох найуживаніших мотивних компонентах. Перший – це бахівська мотивна сим-

² Визначення цитовано за енциклопедією. Режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%B2_\(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%B2_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0)).

воліка, яку використовували хоча б раз у житті практично усі композитори – як свідомо, так і мимовільно. Другий – символіка мотиву з католицької секвенції *Dies irae*⁷, яка вже є сталим символом смерті у музичній літературі.

Досліджуючи музичні скарби Й. С. Баха, який по праву може вважатися прабатьком втілення символіки у музичному мистецтві, музикознавець Б. Яворський одним з перших дав характеристику поняття символу у Й. С. Баха: «Звукові музичні явища, які склалися століттями, перетворились у Баха на організаційні структури, які несуть певний зміст в символи...» [326]. Саме ця ідея стає знаковою для подальших розвідок творчості композитора. Дослідниця В. Носіна, опираючись на праці Б. Яворського, випускає книгу «Символіка музики Й. С. Баха», в якій зазначає: «Бахівська символіка складалася в руслі естетики епохи бароко. Для неї було характерне широке використання символів. Загальний дух епохи визначався багатозначністю сприйняття світу, асоціативністю мислення, встановленням далеких зв'язків між образами і явищами. Для людей того часу краса збігалася з пізнанням езотеричних змістів» [205, с. 15].

Й. С. Бах широко використовує усі три види мотивної символіки. Частіше за все у нього поєднується і мелодична, і гармонічна, і ритмічна символіка. Деякі з її проявів, охарактеризовані Б. Яворським, – це мотивні риторичні фігури (*Див. Додаток В. Таб. № 1*) та символи-позначення⁸.

О. Козаренко пише про застосування цих фігур у композиторській творчості, зокрема у творах Б. Лятошинського: «Використання Б. Лятошинським кількох музично-риторичних фігур (*saltus duriusculus* у «жорстких» ходах на септіму, *passus duriusculus* – у наступних хроматизованих «сповзаннях», що символізують страждання; приголомшлива пауза – *aposiopesis* після акордового «обвалу» – репетиції як символ катастрофи) дало змогу підняти цей тематичний згусток до загальнозначущого (в глобальному вимірі) символу воєнних мук-страстей українського народу. А *catabasa* у темі Маври із IV картини «Золотого обруча» дозволяє «бачити» в ній античну Мойру європейсь-

кому слухачеві, «не обтяженому» національними мовнокультурними контекстами» [126, с. 34]. Про мотив секвенції як символу у творчості С. Людкевича пише Л. Свірідовська: «Якщо має місце секвенція (у Людкевича вона часто малотерцова, як символ зростаючого напруження), то відчуття хроматизованості контексту існування скромної діатонічної поспівки посилюється» [248, с. 170].

Цікаве дослідження наявності риторичних барокових фігур в українській партесній музиці здійснив музикознавець Р. Стельмащук [267]. Відштовхуючись від функціонування західних моделей, автор виявляє закономірності вживання риторичних фігур в музиці партесного стилю XVII–XVIII ст., спираючись в першу чергу на творчість М. Дилецького (*Див. Додаток В. Таб. № 2*).

Таке широке коло символів і, зокрема, глибоке пізнання мотивної символіки дозволяє (завдяки працям Б. Яворського, В. Носіної, А. Швейцера та інших музикознавців) отримати невичерпний символічний зміст у розгляді мотивної символіки як фундаментоутворюючої бази для розуміння твору та можливості його автентичного виконання (за умови розшифровки потаємного змісту, який допоможе створити ту філософську та драматургічну концепцію, яка вирувала в часи творчого життя композитора).

Другим показовим в історичному дискурсі маркером мотивної символіки є секвенція *Dies irae*. Досліджуючи творчість С. Рахманінова, Г. Калошина вказує на інтонаційні пласти, які містять у собі мотивну символіку: «Найважливіше місце серед них займають три знаки-символи. Перший – знаменний розспів – квінтесенція ідеї єднання Лица Божого, молитви-сповіді Душі (божественного в людині) і Віри (православної соборності); другий – ритми, мотиви, гармонії дзвону, включеного в усі драматургічні пласти. На їх основі композитор створює системи конфліктних взаємодій драматургічних сил, протиставляючи «похоронний дзвін» «весільному всезвону», «набат» і т. п. Третій знак – секвенція *Dies irae* та елементи григоріа-

нського хоралу як носії символів смерті, рока, хаосу, демонічної суті буття, завжди пофарбовані в трагічні тони» [110, с. 108].

А. Ляхович у своїй дисертаційній роботі «Символіка в творах пізнього періоду творчості С. Рахманінова» вказує на те, що «всякий елемент мотивного мислення Рахманінова в силу його природи неминуче наділяється інтертекстуальними алюзіями, отже, тяжіє до символізації», а «механізм мотивної символіки Рахманінова заснований на принципі автоцитатної подібності: її елементи осмислюються в контексті своєї ролі в інших творах Рахманінова або щодо їх програми/вербального тексту (автоцитати), в контексті своїх зв'язків з іншим матеріалом (цитати і риторичні фігури), в контексті свого зображального потенціалу або драматургічної ролі в даному творі. Контекст і заснована на ньому асоціація – головний сенсовий канал мотивної символіки Рахманінова» [168, с. 108].

Тож мотив як віддзеркалення символу у творах С. Рахманінова набуває фундаментоутворюючої функції і проходить наче особлива сакральна ідея через усю творчість композитора. Однак не тільки його. До неї зверталися багато композиторів ХІХ–ХХ ст., використовуючи сакральний мотив секвенції *Dies irae* у своїх творах⁹.

Підсумовуючи, можна зазначити, що мотивна символіка є однією з найвагоміших категорій. Її обсяг досить об'ємний та розповсюджений. Деякі мотиви стали широко вживаними, інші ж перебувають у «тіні», таким чином, залишаючи музикознавцям поле для досліджень. Символіка мотиву в цілому є фундаментальним елементом в музиці, бо неможливо уявити музичний текст без мотиву.

Цитати та алюзії – ці базові складові структури символіки найкраще відображають значення самого філософського змісту символу, оскільки, використовуючи для цитування запозичений фрагмент або власний, вже уживаний, композитор свідомо наділяє твір інтертекстом, який має конкретне визначення та історію, відображаючи те, що саме волів передати автор.

Перш ніж простежити різні приклади цитування музичного матеріалу, визначимо, що поняття «цитата» походить від латинських слів *citata*, *citarus*, *citare*, що означає «приводити в рух, потрясати, рухати», та має значення «дослівна витримка з будь-якого тексту» [273, с. 773]. Тобто цитований фрагмент є концентрованою асоціативною частиною створеного раніше матеріалу.

А. Шнітке дає влучну характеристику обом поняттям. Принцип цитування «давно відомий і проявляється в цілій шкалі прийомів – від відтворення стереотипних мікроелементів стилю іншої епохи чи іншої національної традиції (мелодичні інтонації, гармонічні послідовності, кадансові формули) до точних або перероблених цитат або псевдоцитат. Наприклад, А. Берг “Скрипковий концерт” – цитування бахівського хоралу (інтонаційно пов’язаного з музичним матеріалом твору) та К. Пендерецький *Stabat mater* із “Страстей по Луці” – секундовий мотив – псевдоцитата з григоріанського хоралу як інтонаційна основа всього твору» [258, с. 144].

А от аналізуючи явище алюзії, А. Шнітке дає таку характеристику: «Принцип алюзії проявляється в найтонших натяках і невиконаних обіцянках на межі цитати – але не переступаючи її. Класифікація тут неможлива, можливі лише приклади: неокласицизм як в 30-х рр., так і сучасний – згадаємо Стравінського або Гурецького, у яких майже весь нецитатний текст забарвлений стилістикою минулого. Слід також вказати на широке застосування стилістичних натяків і алюзій в інструментальному театрі (Кейдж, Кагель) або найтонші флюїди полістилістики в музиці настільки протилежних композиторів, як Булез та Лігеті, або – в нашій країні – Денисов, Сильвестров, Губайдуліна» [там само, с. 146].

Алюзія³ по суті своїй виступає різновидом цитати та є таким само маркером символу, однак більш інтелектуальним, складнішим, іноді майже

³ Алюзія (лат. *allusio* – натяк, жарт) – «стилістична фігура, що містить вказівку, аналогію чи натяк на певний історичний, міфологічний, літературний, політичний або ж побутовий факт, закріплений у текстовій культурі або в розмовному мовленні» [160].

невпізнаним. Згадаємо деякі приклади застосування цитат та алюзій у музичних творах та спробуємо розділити їх умовно на чотири групи.

Перша – цитати та алюзії, які уособлюють образи народу: народні пісні, гімни, обрядові танці, а також використання народних інструментів, ладів та гармоній, властивих народній музиці. Окрім того, можна зарахувати до цієї групи розважально-побутовий «міський фольклор»¹⁰.

Дослідниця О. Афоніна пише про алюзії в творчості Г. Гаврилець: «Алюзія як художній прийом загалом і “подвійного кодування”, зокрема, спрямована на ускладнення або спрощення кодування різних видів текстів. Таким прикладом є цикл “Екслібриси” (1995) для соло скрипки Ганни Гаврилець за мотивами поезії Софії Майданської» [10, с. 170]. Автор продовжує, констатує, що «усі екслібриси Г. Гаврилець мають свій музичний код-алюзію на якусь пісенну або танцювальну мелодію західноукраїнського регіону. Г. Гаврилець як представниця західного регіону України пише, що екслібриси викликають асоціації з народними піснями» [там само].

Друга група – цитати, які символізують того чи іншого композитора. Вводячи в свій твір цитати інших авторів, митець підсвідомо дає алюзію сприйняття, асоціювання, згадування та, можливо, навіть саркастичного обігрування запозиченої мелодії. Найчастіше використовується асоціативне втілення цитати. Асоціація проходить так: ми чуємо фугу – згадуємо Й. С. Баха; чуємо знайому тему або фрагмент фуги Й. С. Баха, вкраплений у твір іншого автора, – згадуємо, яка це фуга і чому саме вона використовується, асоціюючи вже не просто форму чи жанр з композитором, а вдаючись до глибшого сприйняття і розуміння філософської концепції митця та його свідомих задумів щодо залучення саме цієї цитати. Наприклад, в кантаті С. Прокоф'єва «XX-річчю Жовтня» як символи революційних катаклізмів звучать цитати з «Ночі на Лисій горі» М. Мусоргського (шабаш, тільки комуністичний), із «Семеро їх» самого Прокоф'єва та інші приклади¹¹.

Третя група – автоцитати. Цій групі музичної символіки властива здатність точно вказувати на творчі періоди біографії композитора, передавати емоційний стан митця в час написання твору. Своєю появою автоцитата може наштовхнути на розгляд того чи іншого матеріалу (якщо його використання було віднайдено в багатьох творах) як головного мотиву (або одного з головних) усієї творчості автора. Д. Шостакович використовує в Квартеті № 14 автоцитату з «Катерини Ізмайлової», в балеті «Попелюшка» С. Прокоф'єва в сцені частування сестер апельсинами звучить цитата з його з опери «Любов до трьох апельсинів». А. Онеггер у фіналі «Літургичної симфонії» практично дослівно цитує тему любові і мрії Жанни д'Арк з ораторії «Жанна д'Арк на вогнищі». Ф. Шуберт будує частини деяких своїх квартетів як варіації на теми власних пісень: у Квартеті № 14 в другій частині він звертається до мелодії пісні «Дівчина та смерть», у Квінтеті ля мажор – до пісні «Форель»¹².

Четверта група – цитати із давньої церковної музики із втраченим авторством. До них відносяться старовинні середньовічні розспіви, мотети, хорали, які збереглися до цього часу, але не мають затверженого авторства. Багато композиторів протягом століть зверталися до цих зразків, черпаючи натхнення саме в них¹³.

Підсумовуючи, треба зазначити основні особливості розуміння музичних цитат та алюзій як носіїв символіки:

- Відносна точність цитат та алюзій (особливо стосується творів епохи бароко та класицизму), зважаючи на численні редакції та перевидання.
- Відсутність абсолютного, точного змісту символіки цитат та алюзій (необмежена можливість трактування й тлумачення за умови відсутності коментарів та роз'яснень автора).

Дослідник творчості Й. С. Баха А. Мілка писав: «Говорячи про символіку та символи як елементи тексту, не можна пройти повз дуже істотну їх особливість – неможливість адекватного опису засобами іншої (наприклад,

вербальної) мови... На символ можна лише вказати, а все подальше залежить від особливостей “споживача”» [188, с. 6].

- Функції цитат та алюзій мають полістильовий характер з багат шаровістю як допоміжним елементом пізнання авторського задуму.

За дослідженнями А. Денисова [73; 75], функції, які виконує цитата, можна розділити на дві групи – загальні та спеціальні. Тобто цитата може акцентувати кульмінаційний розділ форми або виконувати роль епіграфа до твору.

- Загальні функції цитати дозволяють репрезентувати позатекстову сферу, пов’язану з її першоджерелом. Тому текст, в якому є цитати або алюзії, завжди має ускладнену структуру.

Якщо у випадку стилізації текст має кілька вимірів, що втілюватимуть інший стиль і авторське ставлення до нього, то в ситуації цитування текст у певних ділянках має «вікна», провідники в інші тексти. При цьому, хоча цитата і займає виключно локальне положення в структурі тексту, вона впливає на нього в цілому.

- Використання символіки цитати та алюзії як ідейно-композиційного підґрунтя та своєрідного «містка» між епохами та стилями.

Припускаємо, що наявність їх у музичному тексті дуже вплинула на розуміння як виконавців, так і музикознавців істинної суті концептуального визначення закладеної програми твору.

Підсумовуючи, наведемо цитату О. Афоніної: «Цитата та її різновид алюзія як художні прийоми здійснюють поєднання музичних кодів минулого з сучасністю. Складний процес сприйняття, розшифровки, переробки нового музичного матеріалу із відтворенням кодів-цитат або кодів-алюзій у новому тексті розкриває особливості “подвійного кодування” в музичному мистецтві» [10, с. 161].

Символіка числа в музичному мистецтві має багатовікову історію. Вивченню цього питання присвячені численні роботи філософів, істо-

риків, мистецтвознавців та музикознавців, починаючи з античності до сьогодення. Найбільш відомим є вчення давньогрецького філософа Піфагора. Досліджуючи праці Піфагора, В. Мартинов виокремив основу музичного закону: «Музичний закон є передусім закон матеріальний, і проявляється він у вигляді певного фізичного порядку, втіленого в ієрархії музичних тонів, що складаються в музичний звукоряд.

Суть цього закону зводиться до усвідомлення зв'язку між висотою звуку, довжиною звучної струни і певним числом, з чого випливає можливість математичного обчислення звукового інтервалу через вираз його допомогою поділу струни, наприклад: октава з розподілами 2:1, квінта – 3:2, кварта – 4:3 і т. д. Ці пропорції однаково притаманні як звучанню струни, так і будові космосу, від чого музичний порядок, будучи тотожним космічній світобудові, проявляється в особливій “світовій музиці” – *Musica mundana*» [177, с. 28].

Зважаючи на езотеричне вчення Піфагора, одним з перших числову природу музики обґрунтовував Августин, у трактаті якого «Про музику» знаходимо зачатки традиційного для середньовічної музичної теорії математизма і числової символіки. Переконавання в тому, що число складає сутність і природу музики, співпадає з основними положеннями естетики Августина¹⁴.

В епоху середньовіччя автори не обмежилися визнанням піфагорійської ідеї про універсальне значення числа та його ролі в музиці. Відповідно до загальних положень своєї естетики вони інтерпретували піфагорійське вчення в дусі своєрідної числової містики. До того ж, піфагорійські елементи дуже характерно поєднуються в музичних теоретиків середньовіччя з біблійними. Досліджуючи містику чисел, вони кожному з чисел приписували самостійне символічне значення. Ці характеристики детально описує В. Шестаков¹⁵.

В XIX ст. музика, хоча ще й розглядалася як система досконалих співвідношень, вона вже не пояснювала психологічний вплив, а навпаки, її обґрунтуванням служили психологічні дані. Дослідниця Х. де ля Мотт-Хабер

дає ґрунтовне означення розвитку становлення та взаємозв'язку чисел з музикою: «Музика періоду класицизму і романтизму вже майже не могла пояснити логічну дію взаємозв'язків простими математичними пропорціями. Навіть тризвук у темперованій системі став передумовою для розвитку інструментальної музики та вважався дуже сміливою заявкою. Характер цієї музики як тотожності раціонального порядку визначався почуттям добре виваженої гармонії і симетричними угрупованнями, тобто на відміну від античних змін раціональність звукової системи обґрунтовувалася афектом» [302].

Однак композитори і теоретики продовжували пошуки спільності числа та музики. Один із них, теоретик ХІХ ст. Г. Ріман вважав, що математики недостатньо для обґрунтування музичної системи. Г. Ріман висловив своє неприйняття математики в зв'язку з критикою музичної теорії Л. Ейлера, який спробував у 1739 р. аргументувати естетичний характер музики через теорію чисел. Також Х. де ля Мотт-Хабер пише про те, що «у мистецтві ХХ ст. дуже часто не бралось до уваги те, що вже було відомо, а заохочувалися лише нові відкриття. Конструювання нових значень передбачало подолання залежності від матеріальних умов. Таким звільненням стали логіко-абстрактні категорії, за допомогою яких новий сенс викладався так, щоб за його розвитком можна було простежити і проконтролювати його. І для цього підходящою виявилася математика» [там само].

Щоб створити нову річ, був потрібен новий метод, об'єктивна система. Голландський архітектор та художник Тео ван Дусбург, один з авторів маніфестів руху De Stijl⁴, представляв її в формі арифметичних прикладів чотирьохвимірних просторів. Голландський музикант і композитор Якоб ван Домзелер намагався створити нові структури, але вони були настільки абстракт-

⁴ De Stijl (гол. – «Стиль») – угруповання голландських художників в мистецтві, яке існувало в 1917 – 1932 рр. в Голландії і об'єднувало художників, що групувалися навколо журналу "De Stijl" ("Стиль") була заснована в Лейдені в 1917 р. Прибічники цього напрямку також намагалися створити візуальний словник елементарних геометричних форм, який був би зрозумілий кожному, та який міг би бути застосованим до будь якої дисципліни [160].

тними і загальними, що призначалися для мистецтва в цілому, а не спеціально для музики¹⁶.

В історії використання числової символіки в музичній творчості є досить багато прикладів, наведемо їх у додатку¹⁷.

Підсумовуючи роль числової символіки в музиці, слід зауважити особливий її таємний ореол, який є багатозначним і досі не відомим до кінця, бо, як і символ, число є містичним здобутком поколінь з великим, багатовіковим арсеналом невпорядкованих значень, що набували нових тлумачень згідно зі змінами в соціокультурному просторі. Тому будь-які розшифрування чисел є особливі та неповторні як для композитора, так і для музикознавця, який досліджує творчість митця. Завдяки притаманній числам унікальній, індивідуальній ідентифікації (в залежності від наукових та релігійних аспектів) теоретична галузь досі має невичерпний пласт закодованих числових сигнатур та багатозначних числових з'єднань, що потребують цілісного упорядкування та розгляду.

Графічно-геометрична символіка в музиці налічує досить багато проявів для того, щоб класифікувати її як категорію, приналежну до музичної символіки. Зазвичай під поняттям «графічна символіка» в музиці розуміємо такі знаки, як ноти, ключі та знаки альтерації. І це справді буде безпосередньо графічною символікою, яка складається з сукупних знаків. Однак, треба зауважити, що виокремлення графічно-геометричної символіки дає широке поле застосування і наявності цього виду символіки в музиці і не обмежується лише сталими поняттями. Тут включається в розробку графічне співставлення фігур, тож в результаті отримуємо нове значення відомого матеріалу.

О. Майкапар пише про **сакральну графіку мотивів**, досліджуючи творчість Й. С. Баха: «Ми вже стикалися з вражаючим фактом: багато сакральних чисел є одночасно і бахівськими. Не менш цікаво, що “бахівський мотив” (В – А – С – Н) виявляється сакральною фігурою – хрестом. Так виходить,

якщо з'єднати однією лінією крайні звуки цього мотиву, іншою – середні. Цю фігуру можна часто знайти в бахівській музиці. Найбільш яскравий приклад в “Добре темперованому клавірі” – тема останньої фуґи (сі мінор): тут три хрести. І на Голгофі теж було три хрести!» [174].

Другий символ, про який пише дослідник, – це «вітання ангелів». О. Майкапар зазначає, що малюнок цього символу «завжди нагадує ідеальну лінію помахів крила ангела. Цю лінію можна роздивитися в перших фразах з Меси сі мінор. У клавірній музиці цей символ часто з'являється в п'єсах, написаних у тональності з трьома знаками, зокрема в ля мажорі і мі-бемоль мажорі, пов'язаних із символом Св. Трійці» [там само].

Н. Варавкіна-Тарасова віднайшла графічно-геометричну символіку в творі М. Лисенка «Вічний революціонер» на слова І. Франка: «В поезії і музиці Хору основний формо-процес можна уявити теж **математичним символом** сферичного обертання *прямокутного* трикутника навколо одного із своїх катетів, що утворює круговий конус. З часів Піфагора відома сакральна основа аналізу за допомогою раціонального трикутника – “епітріту”» [34, с. 12]. В іншому дослідженні автор знаходить, що «до генетичного коду кожного звука музичної діатоніки, крім частотних коливань вищих гармоній, функціональності, кольору тощо, в сучасних музикознавчих дослідженнях додається **геометричний код** правильних багатогранних фігур Піфагора-Платона» [35, с. 19] (*Див. Дод. Г. Мал. № 1*).

С. Ключников зауважував, що «бажаючи показати зв'язок чисел з Простором як живою субстанцією, Платон говорив, що Бог увесь час геометризує. Сенс цього геометризуння в його співвідношенні з числами засвідчила Є. Блаватська. Викладаючи гностичну¹⁸ систему Валентина, вона писала про **геометричний символізм** [тут і далі виділення в тексті та цитатах мої – Д.Х.]. Трикутник – це потенційність Духу; квадрат – це потенційність матерії; пряма вертикальна лінія – це могутність Духу; а горизонтальна – могутність матерії» [124, с. 126].

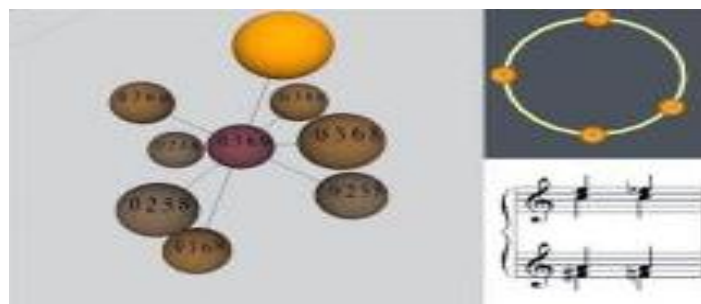
І. Скворцова вказує на графічну символіку в творчості О. Скрябіна, яка частково розглянута у Л. Гаккеля⁵: «Мелодія, маюнок фігурації у Скрябіна **часто графічний**, нагадує химерно зігнуті лінії. Один з найбільш характерних – мотив хвилі – легко знайти вже при погляді на нотний запис» [253, с. 257]. Окрім символу хвиль, музикознавець відзначає наявність у творчості митця ще й таких графічно-геометричних фігур як спіраль, та фігур, спрямованих угору – “фігури що злітають”» [там само, с. 258].

Дослідниця Ж. Зубко віднайшла геометрію в бароковій музиці. Спочатку вона пише про музику, в якій «простежується **графічна символіка**, що опирається на риторичні фігури як її елементарні одиниці. Слід зауважити, що графічні символи є складеними фігурами, для закарбування та, відповідно, для прочитання яких необхідне залучення двох та більше одночасно розгорнутих одноголосних партій. Їх співдія (напрямок руху одного по відношенню до іншого) і забезпечує утворення необхідного композиторові контурного окреслення» [99, с. 152]. Далі авторка розглядає приклади барокової музики, які містять графічні символи¹⁹.

Д. Тимошко розробив принципово новий підхід до теорії музики – геометричний. Зображення нот як точок у просторі посприяло виникненню концепції графічно-геометричного відображення усієї структури твору. З'єднавши між собою точки, що належать потрібним акордам (базові акорди лежать у центрі), отримуємо геометричну фігуру музичного твору [348] (*Див. Дод. Г. Мал. № 2*).

Приклад 1.2.2

Фрагмент Прелюдії оп. 28 № 4 мі мінор Ф. Шопена



⁵ «Хвиля – ось символ скрябінського звуковідчуття» [46, с. 39].

Так в просторі, за даним теоретичним підходом, виглядає фрагмент Прелюдії оп. 28 № 4 Ф. Шопена. Праворуч внизу цей фрагмент на нотному стані, праворуч вгорі – на колі. Кожній пронумерованій кульці відповідає одна з нот. Кулька без номера вказує на «центр ваги» музичного фрагмента. За таким принципом можна розглянути будь-який музичний твір, однак цілісні геометричні фігури утворюють переважно твори класичного періоду. Авангардні та модерні твори сучасних авторів графічно виражаються окремими сполученнями. Тобто такий метод графічного представлення музичної думки не є досконалим і обмежується в своєму діапазоні «традиційними» творами. Однак його потенціал вражає та підтверджує думку, що **графічно-геометрична символіка** – одна з укорінених та актуальних символік на сьогоднішній день у музичних дослідженнях.

Музика, на думку теоретиків, здатна і зобов'язана передавати окрім змісту ще і єдність. Один з музичних символів єдності – це унісон. У власноручному записі Й. С. Баха, що відноситься до 1725 р., 124-м згадано правило закінчення на одному звуці: «В кінці буде один звук. Символ. Все добре, коли єдиний кінець» [342, с. 68]. Унісон, підкреслюють теоретики, не можна трактувати ні як консонанс, ні як число, ні як дисонанс, ні як інтервал [337, с. 31–32]. Унісон виявляється «одиницею» – геометричною точкою, центром кола²⁰.

Окремою згадкою слід відзначити важливу віху в розвитку та використанні графічної символіки – принцип **алеаторики**²¹. В ній сповна розкрилася вся нотно-графічна суть музичного матеріалу із символічним минулим. Дослідниця М. Переверзева пише: «Суттєву роль імпровізація відіграє у графічній музиці та хеппенінгу як кульмінаційних формах розвитку алеаторного принципу. Графічна музика (особливе місце вона займала в творчості С. Буссотті, М. Кагеля, А. Логотетіса, Р. М. Шафера та інших) – через те, що є нетрадиційний або невизначений нотний текст, який потребує відтворення або достворення авторського матеріалу та/або форми, а сам запис поклика-

ний активізувати творчий потенціал виконавців» [211, с. 28]. Як приклад дослідниця наводить партитуру «Стікса» для вільного складу (1968) А. Логотетіса, в якій, за її словами, «ніби окреслені різкі вигини річки смерті та відображені струмуючі потоки води» [211, с. 28] (*Див. Дод. Г. Мал. № 3*). За словами самого А. Логотетіса, «принципово відрізняє графічні позначення від традиційних позначень вищезгаданий поліморфізм, що явно дозволяє усім виконавцям зберігати свій суб'єктивний час реакції. Композитор враховує розбіжності різних виконавців у процесі компонування та очікує певної несподіванки через нову формалізацію музичної форми у кожному виконанні» [340, с. 7]. У творі «Комбінація символів» 1974 р. композитор навіть дає окрему таблицю по розкодуванню особливостей нотації (*Див. Дод. Г. Мал. № 4 а та 4 б*).

Визначним є твір Е. Брауна «Грудень 1952» (*Див. Дод. Г. Мал. № 5*). Його особливість у тому, що це один з перших творів, який має виключно графічну партитуру, по відтворенню якої він лише дає натяки. Ця партитура виключає будь-які сталі поняття, такі як ноти, знаки, розмір, динаміка, метроритм, жанрові характеристики, склад виконавців тощо. Залишаючи митця один на один з графічним уявленням, Е. Браун змушує вигадувати абсолютно нові пласти музичного розуміння щодо відтворення авторського задуму²².

Таким чином, графічно-геометрична символіка стає формоутворюючим центром нового нотного письма. Знаки нот стають символами трикутника, квадрата, ліній, крапок та інших геометричних фігур (*Див. Дод. Г. Мал. № 6*). Композитори, наділивши такими рисами свої партитури, вже заклали в їх континуумний зріз ці символи, надавши їм амбівалентних, імпровізаційних та навіть фантазійних для виконавця зерен істини.

Підсумовуючи знання про графічно-геометричну символіку, наведемо цитату Ж. Зубко, яка, хоч і відноситься до періоду епохи бароко, все ж є актуальною і сьогодні: «Підґрунтям версії свідомого закарбування геометричного за походженням музичного матеріалу слугує сама барокова естетика,

представникам якої властиве тяжіння до створення загадок із привнесенням чужорідних виразових засобів, в чому вбачалась висока майстерність, винахідливість розуму автора, а також намір введення прошарку прихованого змісту, що доступний колу обізнаних, “посвячених” у таємне ремесло» [99, с. 165].

1.3 Мовно-стилістичні елементи структури символіки (Інтервали, акорди, тональності)

Переважає більшість творів має в своєму складі сталі мовно-стилістичні елементи музичного письма, які використовуються митцями для написання композицій. До таких елементів відносяться **інтервали, акорди та тональності**. Інтервали чисті, збільшені, зменшені, малі, великі діляться на прості (прима, секунда, терція, кварта, квінта, секста, септима, октава) та складені (октава, нона, децима, ундецима, дуодецима, терцдецима, квартдецима, квінтдецима), консонанси, дисонанси, 24 незмінні тональності, велику кількість акордів (порахувати точну кількість дуже важко, бо, наприклад, тільки для гри на гітарі налічується більше 5000 акордів, а рахувати сукупні оркестрові кластери просто неможливо, однак є деякі незмінні характеристики, за якими їх можна розрізнати).

- Акорди діляться на двозвучні (квінтакорд), тризвучні (тризвук), септакорди (4 звуки), нонакорди (5 звуків), ундецимакорди (6 звуків), терцдецимакорди (7 звуків).
- Бувають діатонічні, хроматичні, збільшені, зменшені, альтеровані.
- Можуть називатися згідно положення на щаблях: акорд I щабля, II щабля і т. д. Також можуть називатися літерою, яка означає основний тон (C, G і т. д.), або відповідно до їх функцій – тонічні, домінантові, субдомінантові та ін.

Однак є ще одна категорія акордів, за якою можна класифікувати той символічний зміст, який так старанно заховують у своїй творчості композитори.

Це **а кор ди - с им в о л и**, лейтакорди. Наприклад:

Трістан-акорд – акорд f – h – dis – gis, що виконує роль лейтгармонії в опері Ріхарда Вагнера «Трістан та Ізольда». Трістан-акорд – візитна картка гармонічного стилю Вагнера і **символ-акорд** самого композитора.

Приклад 1.3.1

Початок прелюдії до опери «Трістан та Ізольда» Р.Вагнера (клавір).

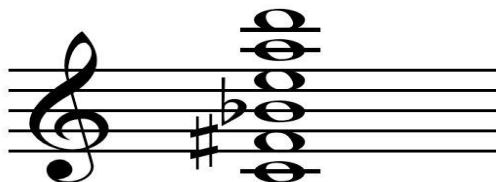
«Трістан-акорд» виділено зеленим кольором⁶.



Прометеїв акорд («прометеївське шестизвуччя») – звуковий комплекс квартової структури (акорд), застосований О. Скребіним у «Поемі вогню» (1910). Прометеїв акорд як центральна співзвучність розгортається по вертикалі та горизонталі. Головним чином, його розвиток проходить шляхом перенесення на іншу висоту. Новий композиційний принцип відображає виведення всієї тканини з одного джерела» [306, с. 443]. Акорд неодноразово використовувався згодом у творчості композитора, тим самим ставши його **акордом-символом**.

Приклад 1.3.2

«Прометеїв акорд» (Л.Сабанєєв)



⁶ Приклад наведено за енциклопедією. <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD-%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%B4>

На септакорд Б. Лятошинського першим вказав В. Самохвалов, а дослідниця Є. Харченко пише про мовно-стилістичні характеристики акорду: «Утворюється характерна для творчості лейт-інтонація великої септими та її обернення – малої секунди, що є основою великого мажорного септакорду – лейт-гармонії Б. Лятошинського» [301, с. 14]. Згадує про цей акорд і О. Козаренко: «Гармоніка великої септими, що обмежує кварту і тритон, – одна із версій гармонічного пан-знаку Б. Лятошинського – великого мажорного септакорду» [126, с. 36]. Дуже цікавим та змістовним є відношення до цього питання в творчості С. Людкевича та Б. Лятошинського дослідниці Л. Свірідовської: «С. Людкевич немов “потовщує” мінорними тризвуками кожен зі звуків збільшеного тризвуку, що виникає від використання ним III високого та VI низького ступенів у поєднанні з тонікою, і кладе цю систему в основу своєї модуляційної техніки. Лятошинський немовби йде далі – додає до цього утворення ще одну терцію і утворену таким чином септакордову гармонію кладе в основу своєї музичної мови 20-х років. (До речі, наступною стадією мутацій стане перше обернення великого мажорного септакорду, що є мінорним тризвуком із низькою секстою. Це гармонічне утворення буде знаком музичної мови композитора десь із середини 30-х років)» [248, с. 169]. В музичному здобутку поколінь досить багато прикладів лейтакордів (*Див. Дод. Г. Мал. № 7–8*).

Інтервали - символи (за Б. Яворським) – це одна з найскладніших форм трактування символу. Кожен музичний твір, кожна фраза та мелодія містять в собі ті чи інші інтервальні сполучення. В широкому розумінні цього поняття, якщо розглядати інтервали як категорію символіки, то отримуємо нескінченне поле для дослідження, бо не існує музики, в якій немає інтервалів (окрім, можливо, твору Дж. Кейджа «4.33»).

Однак трактування інтервалів як загальнозначущого символу дає розуміти характеристику означення самої символічної суті, що насамперед являє собою істину, через яку і маємо розуміти драматургічно-композиційний за-

дум композитора. Вірним буде розглянути дефініції символіки інтервалів, враховуючи тенденцію до використання композитором цього методу в своїй творчості, зважаючи на історико-біографічні факти соціокультурного впливу тогочасного життєвого середовища, що оточувало митця. Таким чином, розглядати символіку інтервалів можна лише під призмою пануючих стилів, що мають своє відлуння безпосередньо в творчій спадщині композитора.

Музикознавець Н. Вашкевич дає широку характеристику інтервалам та деяким акордам, спираючись у своїй розвідці на працю А. Островського [209]. Наділяє їх символічними, на нашу думку, ознаками, але вказує на те, що ці характеристики відносні і мають бути застосовані лише в контексті твору, враховуючи вплив комплексу засобів виразності: ритм, метр, темп, регістр, динаміка, артикуляція та ін. Звернемося до характеристик інтервалів, що отримали у Н. Вашкевича деякі ознаки та характеристики символу [37, с. 12] (*Див. Дод. В. Таб. № 3*).

Позначення ці не аксіоматичні, виходять із власного досвіду музикознавця та з проаналізованої музичної літератури. Однак такі його спостереження доволі сильно міняють погляд на ті чи інші «ключові» інтервали в музичному просторі. Таке співставлення інтервалів з емоційними проявами дає можливість наділити їх символічною суттю, яка в свою чергу не підпорядковується лише епосі бароко, а виходить за її рамки, сягаючи абсолютно усіх стилів та жанрів як сучасної, так і стародавньої музики.

Зважаючи на стрімкий злет цікавості до символіки інтервалів та загальної символіки музики саме епохи бароко, згадаємо декілька прикладів наділення інтервалів символічною суттю. Завдячуючи «теорії афектів», маємо широкий пласт порівняльних емоційних станів, де кожен мелодичний зворот, інтервал чи акорд мали своє забарвлення як чуттєве, так і зорове.

Поєднання слухових і зорових відчуттів дає при взаємодії «кольоровий слух». Наприклад, *кольорові співставлення* розробив у своїй музичній теорії А. Кірхер [338] (*Див. Дод. В. Таб. № 4*). У людей з «кольоровим слухом» зву-

кові відчуття (тон, шум, музичний акорд) викликають зорові відчуття у вигляді зорового образу. «Кольоровий слух» приваблює дослідників як об'єкт своєрідної рефлексії (за Л. Маловицькою), тому що він є досить екзотичним явищем, загадковим і непростим для аналізу. «Кольоровий слух» в науці нині став немовби синонімом поняття синестезії, найбільш повно втілює проблемність її вивчення не тільки як явища психологічного, а й з філософсько-світоглядного ракурсу. Наведемо збірну таблицю синестезійних особливостей асоціативного ряду *символики кольорів*, що зустрічається у найбільш відомих авторів (Див. Дод.Г.Мал. № 9).

Треба також зазначити, що *символіка кольору* була уживаною у багатьох митців. Наприклад, у художників В. Кандинського – картини «Синій гребінь», «Жовто-червоно-блакитне» (1925), «Акцент рожевого» (1926), «Сірий овал» (1917) теоретична робота «Про духовне в мистецтві», п'ятий розділ «Дія кольору» (1910); А. Лентулова – картина «Автопортрет в червоному» (1910); К. Петрова-Водкіна – «Купання червоного коня» (1912); у поетів А. Ахматової – вірш «Біла ніч» (1911) зі збірки «Вечір», збірка «Біла згряя» (1917), А. Белого – стаття «Священні кольори» (1903), збірка віршів «Золото в лазурі» (1904), роман «Срібний голуб» (1906–1908) та інших.

Т. Левая, досліджуючи символізм як тенденцію культури ХХ ст., зазначає, що символіка кольору була дуже розповсюджена: «Тривожного, навіть апокаліптичного сенсу набуває червоний колір (“Червоний сміх” Л. Андрєєва, “Маска червоної смерті” Е. По, що “увійшла” в якості символу в мемуари А.Белого. Та стала сюжетом для опери М. Остроглазова і балету М. Черепніна). Сірий колір стає символом войовничої порожнечі і вульгарності життя: “сірий павук нудьги” у статті Блока “Лихоліття”(1906) – не єдиний тому приклад. Символіка сірого кольору служить ніби засобом “інферналізації” вульгарності і, навпаки, зниження та спрощення інфернальних образів. Такий “Хтось в сірому” у Л. Андрєєва (“Життя Людини”), “Недотико-

мка” Ф. Сологуба, що дала основу однойменному роману М. Гнесіна, “Сіра суконька” З. Гіппіус, що привернули увагу С. Прокоф'єва» [155, с. 22].

Також у композиторів М. Римського-Корсакова та О. Скрибіна символіка кольору займає провідне місце (особливо у О. Скрибіна), адже вони створюють навіть власні кольоротональні системи, в яких визначають кольори кожної тональності.

Кольорові тональності, за визначенням М. Римського-Корсакова, були представлені іще в 1908 р. у дослідженні В. Ястребцева [334] (*Див. Дод. В. Таб. № 5*). Визначення кольорових особливостей тональностей О. Скрибіна є більш насиченим в аспекті його коментарів. Він часто вдавався до позначень «ультрафіолетовий» або «ультрасиній». Наведемо його трактовку, яка була вперше надрукована Л. Сабанєєвим у 1911 р. [237] (*Див. Дод. В. Таб № 6*).

Б. Галєєв та І. Ванечкіна, досліджуючи ці синестезійні особливості в творчості О. Скрибіна, зазначають: «Примітно, що в скрибінській таблиці Л. Сабанєєв використовує позначення тональності просто великими нотними знаками: C, G, D і т. д. – без *dur.* На що у нього була серйозна причина, бо в “Прометеї” гармонічна мова О. Скрибіна вже практично вийшла за межі традиційної мажорно-мінорної системи (на жаль, деякі дослідники, розуміють ці знаки як позначення тонів, а не тональностей, і приписують О. Скрибіну варіант “кольорового слуху” елементарного, фізичного за змістом, тобто “видимості” в кольорах окремих тонів c, g, d і т. д. по шкалі “октава – спектр”» [47, с. 140].

Однак є й інші **символічні означення тональностей**, які набирають своєї чинності ще з теорії афектів, для існування якої вони і були створені (*Див. Дод. В. Таб № 7*).

М. Лобанова, досліджуючи музику бароко, констатує, що «музичний зміст у епосі бароко знаходився в прямій залежності від слова, зображення,

підпорядковувався передачі афекту, в своїй багатозначності він зближується із символом» [161, с. 9].

Д. Золтаї, дослідник музичної естетики, зауважує: «Теорія афектів <...>, здійснюючи пропаганду індивідуального та особистісного в музиці, піднімає естетично відображений у символах <...> внутрішній світ індивіда до рівня носія глибокого всесвітньо-історичного змісту епохи» [97, с. 239–240].

Р. Дамман у своєму дослідженні стосовно епохи бароко стверджує: «В епоху бароко пануючим переконанням буде те, що природа сповнена символів, людині треба лише впізнати їх» [337, с. 32].

Припускаємо думку, що сам «афект» – це і є символ, який наділений, втім, однозначною характеристикою, що суперечить його суті та надає йому властивості знаку. Тож афект у період бароко може виступати символом із сутністю знака. Однак, якщо розглядати саме тональні позначення періоду «теорії афектів», то отримуємо доволі не знакові ототожнення. Такі поняття, як жалість, радість, сум, любов, туга, смерть і т. д, трактуються кожним індивідумом у залежності від набутого емоційного та життєвого досвіду і вже не є сталими поняттями. Тобто, аналізуючи тональні характеристики епохи бароко, ми можемо припустити їх символічне значення.

Іншим символічним забарвленням наділяє свої твори Й. С. Бах. Він вже неодноразово згадується у цьому дослідженні своїми символічними константами. Та в особливостях інтервальної та акордової символіки теж є над чим поміркувати. Багато що розшифровано в дослідженнях Б. Яворського та В. Носіної (*Див. Дод. В. Таб. № 8*).

Підсумовуючи, слід констатувати, що хоча питання існування символіки інтервалів, акордів і тональностей, їх мовно-стильових віх розвитку неодноразово висвітлювалися в дослідженнях та посіли своє місце в музикознавчій науці, все ж, зважаючи на величезний обсяг проблеми, досі залишається

багато «білих плям» та ще не розкодованих символічних засобів музичного письма.

1.4 Культурно-історичні елементи формування структури символіки (символіка назви, міфологічна, фольклорна, національна, жанрова символіка)

Одним із головних постулатів, на яких будується **символіка** назви, є закладена автором **програма**. Такі твори називають програмними, і вони можуть вміщувати текстові назви та ремарки або епіграфи автора. Окрім авторського втручання, часто спостерігається включення запозиченого поетичного тексту або цитування відомих літературних творів. Також велика роль відводиться назвам, що є тотожними з іменами творів інших видів мистецтв. Притаманні ХХ ст. технічно-урбаністичні назви складають окремі групи, які відображають тогочасне захоплення індустріалізацією міст та всебічним техногенним розвитком.

Кожна мистецька епоха тією чи іншою мірою була знайома з явищем програмності музичного твору. Від бароко до сьогодення проблема програмності музики та її роль у сприйнятті контексту твору лишається актуальною. За час існування програмність отримала багато зразків свого втілення в музичній культурі, тим самим завоювавши собі статус явища, яке спонукає до глибшого розуміння істинного задуму композиторів²³.

Розгалужена система застосування програмності все ж потребувала категоріального апарату, за яким можна було б визначати тип програмності.

Л. Казанцева дає таку характеристику проблемі програмності: «Програмність як одна з форм упровадження в музику не музичного (частіше словесного) начала – властивість, що проявляє себе активно. Цей феномен, який давно став звичним (поняття програмної музики уведено ще Лістом), разом з тим, постійно виявляє свою проблематичність. Остання загострюється тим, що інколи оголошена автором програма неточно відповідає задуму музики, як, наприклад, у “Камаринській” М. Глінки, де заголовок не охоплює увесь

твір, а відноситься лише до другої, хоча і головної, частини п'єси» [100]. Зосереджуючись на цьому питанні, Л. Казанцева розробила цілу функціональну схему характеристики програмності. Спираючись на її ідеї, окреслимо деякі основні напрями:

- *Пряма програма*. «При прямій відповідності позамузичний компонент впроваджується вглиб музики, а отже, певним чином співвідноситься зі структурою змісту музичного твору. Слід зауважити, що програмність може проявити себе на будь-якому рівні: на рівні тону, засобу музичної виразності, інтонації, музичного образу, драматургії, теми та ідеї, авторської присутності» [100].
- *Програма-імпульс* – «окреслюючи тему, служить поштовхом для музичного образу, драматургії, ідеї музичного твору. Відправна точка в розгортанні художнього цілого як результату творчої роботи композитора, незалежно від того, на якій стадії творчого процесу вона з'явилася» [100].
- *Програма-уточнення* – «має більш конкретний характер. Заявляючи тему, вона великою мірою спрямована і на музичні образи. Не останню роль у вирішенні такого завдання відіграє жанрово-стильова визначеність музичної інтонації» [100].
- *Програма-стрижень* – «глибоко вростає в музичну тканину. Органічність такої програми найбільш переконлива в розгорнутому сюжеті, де крок за кроком музика і слово шикуються в якусь колізію. Програма-стрижень співвідноситься практично з усіма “поверхами” структури музичного змісту» [100].

Підсумовуючи спостереження за явищем програмності та її застосуванням у сфері символіки, можна припустити, що це найбільш цікава та неопрацьована тема, яка підштовхує до розшифрування програми в світлі символіки, бо, маючи закладене автором словесне визначення, програма може трактуватися відповідно до історичного, соціокультурного та жанрово-

стильового методів пізнання твору та його концепції. Тож програмність як можлива допоміжна ланка надання музичному твору символічності стає уживаною та популярною у композиторів як минулого, так і сьогодення.

Міфологічна символіка. Займає значне місце в композиторській творчості митців усіх століть. Починаючи від трагедій Евріпіда «Орест» та «Іфігенія в Авліді», які вже мали музичний супровід, перших опер «Дафна» та «Еврідіка» Я. Пері, музичних драм А. Агаццарі «Евмеліо» та *favola per musica* «Орфей» К. Монтеверді. Через мадригальні комедії, пасторалі, інтермедії з античним сюжетом та італійські містерії («священні вистави») викристалізовувався жанр класичної опери. Саме оперному мистецтву належить значна роль у ототожненні міфологічного з музичним.

Про це порівняння влучно висловилася музикознавець А. Михайлюта: «При порівнянні міфу та музики виявляється їх структурна сутнісна близькість; подібно до міфу музика долає антиномію історичного, минулого часу і перманентної структури в процесі переведення діахронічного часу слухача в синхронну і замкнуту в собі цілісність, зачіпає загальні ментальні структури, впливає одночасно на розум і почуття, синкретизуючи ідеї та емоції в знаково-символічній парадигмі культури людини, здатної до вдосконалення через творчість іншого ідеального світу, не існуючого насправді» [187, с. 10–11]. Окрім того, дослідниця зазначає, що, виходячи з аналізу культурних феноменів міфу й музики, їх знаково-символічні системи є виражальним сенсом людського життя та забезпечують єдність людей на ідеально-духовній основі, а музика і міф є «метамовою» культури.

За словами О. Яковлевої, «міфологічні символи належать до числа основних факторів та стимулів духовного життя, наповнюючи його поряд з іншими видами символів змістом і сенсом. Символи не завжди раціонально пояснюють світ, його будову і причинно-наслідкові зв'язки. Найчастіше вони вказують на щось вище, ірраціональне, недоступне розумінню і призначене

лише посвяченим. Можна стверджувати, що міфологічні символи цілком конкретні і реальні, але разом з тим їх зміст абстрактний» [328, с. 1].

Треба згадати, що тільки після виходу роботи Я. Грімма «Німецька міфологія» (1835) розпочався початок міфологічного методу дослідження фольклору. Прихильники цієї теорії намагалися відстежити, як рухається розвиток та зростає той чи інший фольклорний образ, що мав міфологічний прототип. Однак це був другий етап розвитку науки про міф і початок власне наукової школи. Досліджуючи фольклор, Л. Боярська пише, що «першим кроком у її розвитку стала “теорія символів” німецького вченого Г. В. Крайцера, що висунув думку про природне походження міфу і його розуміння як символу природних явищ – сонця, неба, світу, змін пір року тощо. Крайцер та його послідовники утворили так звану символічно-міфологічну школу. За їх теорією міфологія є низкою символів; символіка та образність мови в усіх народів вважається виявом релігійно-міфічних ідей, міфи і мови окремих народів розглядаються як варіанти єдиного спільного міфу та варіації прамови» [30, с. 16].

Наведемо константну структуру міфу.

Міфологе́ма [144] – стійкий і повторюваний конструкт, що узагальнено відображає дійсність у вигляді сюжетів, чуттєво-конкретних персоніфікацій, істот.

Міфе́ма [там само] – найменший змістовний елемент міфу, що виступає образом чи концептом, виражаючи певну ситуацію або відношення. Міфема часто пов’язує протиставлені образи і поняття. Згідно метода структурного аналізу міфа К. Леві-Строса, архаїчна свідомість є у структур-опозицій: «своє – чуже, живе – мертво, люди – боги, людське – надлюдське, культурне – природне, профанне – сакральне» [156, с. 15].

Міфо́нім [148] – конкретне міфічне ім’я, власна назва (наприклад, Зевс, Атлантида).

А от саме поняття міфу розглянемо як «систему онтологізованих семіотичних цінностей, актуальних у конкретній соціокультурній спільності» [318, с. 267].

Класифікацій міфів є досить багато, однак найбільш уживаною є типологія дослідника Є. Малетинського [52]. Наведемо деякі її положення. Вони хоч здебільшого і відносяться до літературного надбання, при розгляді їх сукупно з музичною матерією (маються на увазі твори, що мають програму або лібрето) знаходять своє місце і через словесні втілення, стаючи складовими музичного міфу.

- **Космогонічні** – змальовують походження, улаштування та зміни космосу – впорядкованого світу.

У музичному плані космогонічним ідеям відповідають твори О. Скрыбіна («Божественна поема» (Третя симфонія), «Поема екстазу», «Прометей» («Поема Вогню»), поема «До полум'я», а також у фрагментах «Містерії»), опера та симфонія «Гармонія світу» П. Хіндеміта, написані на основі життєвих подій та ідей наукової спадщини Й. Кеплера (який, до слова, був послідовником концепції Піфагора) І. Пясковський пише, що «етапи у “пізнанні” музичним мистецтвом космічної теми пов’язані з поліфонією ренесансу і бароко. Музична літургія у пізнанні Бога, Людини, Космосу, Вічності представлена у яскравих творіннях Я. Обрехта, Й. Окегема, О. Лассо, Дж. П. Палестрини» [225, с. 112]. Також треба зазначити, що в сучасних творах мистецтва все частіше відображені природні явища з погляду дослідження їх у галузі фізики та математики: «Сейсмограми» А. Пуссена, «Флюоресценції» та «Космогонія» К. Пендерецького, «Спектри» В. Сильвестрова, «Пітопракта» Я. Ксенакіса⁷ та ін.

- **Тотемічні** – представлені в міфах про перетворення.

Своєрідне уявлення про фантастичну надприродну спорідненість між певною групою людей (родом або ін.) і тотемами – видами тварин і рослин

⁷ У звукових формах відображає імовірний образ розташування (розподілу) частинок газу за законом Максвелла [225].

або явищами природи та неживими предметами. У казковій (міфічній) традиції тема тотемного пращура-покровителя розроблена дуже детально. Це Сірий Вовк, птахи-царі та ін. (за Є. Малетинським). Приклади застосування в музичному доробку наведено в додатках²⁴.

- **Календарні міфи** – оповідають про причини появи змін пір року, сезонних свят і обрядів.

Цей клас міфів пов'язаний, як правило, із тематикою землі, обрядами, орієнтованими на регулярну зміну пір року, особливо на відродження рослинності навесні, на забезпечення врожаю. В середземноморському регіоні існує міф, що символізує долю духу рослинності, зерна, врожаю. Розповсюдженим вважається календарний міф, який розповідає про помираючого і воскресяючого бога або героя²⁵.

Про тематику, а саме музичну складову міфологеми «землі» пише дослідниця Х. Казимірів: «У творчості І. Шамо та М. Скорика у 1960–1970-х рр. народилися твори, у яких яскраво втілено сенс міфологеми Землі у контексті весняної тематики. Хорова опера “Ятранські ігри” сповна розкриває календарно-обрядовий сенс міфологеми, а кантата “Весна” – соціально-філософську сутність. Митці вирішують музичне вираження вказаних творів дуже по-різному – на основі трансформованої весняної пісенності та у кантатно-ораторіальному дусі» [108, с. 56]. Авторка відносить їх до напрямку неофольклоризму та, услід за Л. Кияновською, називає як приклад «небанальних “патріотично-модерних” композицій» [119], долучаючи до цього переліку також Симфонію № 3 «Я стверджуюсь!» на вірші П. Тичини Є. Станковича та інші твори».

- **Героїчні міфи** – про діяння героїв, облаштування ними світу для життя людей, створення культурних благ.

Героїчна тематика здебільшого висвітлена в оперному, ораторіальному та кантатному жанрах²⁶. До опер, що містять у своєму сюжеті риси героїчного міфу, відносяться «Життя за царя» М. Глінки, «Князь Ігор» О. Бородіна,

«Борис Годунов» М. Мусоргського, «Захар Беркут» Б. Лятошинського, «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Мазепа» П. Сокальського, «Кармелюк» К. Стеценка, «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди та Ю. Мейтуса, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Къорогли» У. Гаджибекова та інші. Провідне місце в творчості Г. Генделя займають героїчні ораторії на біблійські тексти «Ізраїль в Єгипті», «Месія», «Самсон», «Іуда Маккавей». У С. Прокоф'єва це кантата «Олександр Невський», у А. Онеггера – ораторія «Жанна д'Арк на вогнищі»²⁷ та багато інших.

За висловлюванням Г. Апинян, «амбівалентність та діахронізм – основні риси міфу, що виявлено в присутності сакрального в профанному, минулого – в сучасному, вічного – в конкретно-часовому, єдиного і загального – в частковому, тобто у наявності-присутності субстанційного начала в окремому, трансцендентального в феноменальному» [6, с. 378].

Аналізуючи міфологічну природу символіки, не можна не згадати про велику роль Р. Вагнера. У його творчості знайшли своє відображення і система символічних лейтмотивів, і міфологічні сюжети з доповненими авторськими текстами, які композитор писав сам. Тож, говорячи про втілення міфу у музиці, багато музикознавців насамперед асоціюють цю проблематику із драматургією Р. Вагнера²⁸.

Підсумовуючи вище зазначене, наведемо цитату А. Тахо-Годі, який вважає, що «міф не можна називати казкою, тому що казка свідомо вигадується з наміченою метою та ідеєю, причому і оповідач, і слухач розуміють казкову вигадку і вірять їй умовно у межах своєї гри» [278, с. 702]. Та погодимося з Е. Кассіером, що «міф – це самостійна символічна форма культури з притаманною йому специфікою моделювання зовнішнього світу. За його концепцією світ людської культури є продуктом символічної діяльності людей, яка виражається в автономних формах мови, міфу, мистецтва та науки як способах історичної еволюції духовності людства» [114, с. 634].

Фольклорна символіка – цей клас символіки належить до засобів, переважна більшість яких у музичному мистецтві передається та прослуховується за допомогою міжтекстових та інтонаційних варіантів. Емоційна роль фольклорної символіки в академічному музичному мистецтві полягає переважно в тому, щоб створювати образи народу чи народної творчості, які тотожні з уособленням людини (хоча подекуди акцент йде на територіальне походження). Також за допомогою фольклорної символіки втілюються туга за батьківщиною, спогади минулого тощо. Максимально продуктивне використання фольклорної символіки відчувається у відтворенні природи людських якостей. Введення народної пісні, яка є часткою фольклору, в будь-який музичний твір наділяє цей твір, **по-перше**, символічним минулим, теперішнім та абстрактним майбутнім. **По-друге**, сам класичний твір набуде образного змісту й навантаження даної фольклорної одиниці, що безперечно видозмінить і його змістовну суть. **По-третє**, сукупне поєднання цих двох різношарових культурних феноменів (поєднання академічної музики з народною) створює один єдиний драматургічний пласт. Останній можна трактувати як символічний через синкретичність та амбівалентність «нерідного» матеріалу, який був навмисно прищеплений задля якоїсь певної мети.

І **останнє** його найважливіше призначення – це надання символічного навантаження творові переважно з націленістю на індивідуума, а також роль відображення асоціативної суті в слухача, на фундаменті його власних архетипічних витоків пам'яті. Однак треба уточнити, що сама по собі народна пісня не буде нести символічну суть, допоки ми не визначимо її словесну базу або ж символічний інтертекст, тож у даному випадку головним завданням задля виявлення цієї символіки в музичному тексті є тлумачення вербальної складової народної пісні. В інших випадках ми можемо лише говорити про мелос, який притаманний гармонічним особливостям дослідженого етносу, або ж про використання **національної символіки** як похідної від фольклорної.

Сам феномен фольклорної символіки у філології досліджувався досить ґрунтовно, і вагомий внесок у ці розвідки зробив М. Максимович [175]. Вчений розумів «символ (зокрема фольклорний символ) як уявлення, викликане певним колом асоціацій у визначеній поетичній системі» [80, с. 40]. М. Максимович робить спроби «науково пояснити символізацію у мові завдяки її образній стороні та процесом художнього освоєння світу» [там само]. А сам поетичний символ виступає у нього тотожним у ідентифікації з фольклорним образом.

Здебільшого фольклорна основа творів у музиці символічно звертається до образів народу та виражає в залежності від контексту такі емоційні стани, як сум, тугу, надію, спогад, радість, сміх, розчарування, відчай та інші. За висловлюванням музикознавця Г. Микитів, «особливо тонко відтворюються людські почуття в піснях, де перша частина паралелі розвивається в самостійну картину, символічний смисл якої розкривається в реальній ситуації» [184, с. 244].

Академічна музика доволі широко використовує елементи фольклору. І. Земцовський пише: «Взаємовідносини з фольклором – це завжди діалог поетик: індивідуальної та народної. Одна перевіряє іншу й перевіряється нею, і дифузія їх в ідеалі нескінченна. Звідси і невичерпність форм втілення фольклору» [95, с. 16].

Прикладів використання фольклорної основи або ж фольклорних фрагментів досить багато²⁹. Усі вони символізують у тій чи іншій мірі закладений в них особливий, вже трансформований зміст.

Фольклорна символіка, незважаючи на свою амбівалентність та навантаженість багатьма смислами, залежить від концепційних та часових вимірів розгляду. Погодимось із твердженням Г. Микитів, що «фольклорний символ – це підсвідомий архетип передачі реалій днів, протиріч і суперечностей навколишньої дійсності. Як свідчить мовний матеріал, експресиви-символи є

невід'ємним елементом у мовній структурі українських народних ліричних пісень» [184, с. 247].

Національна символіка – «символ є мовою культури з властивим їй національно-ментальним кодом. Людина, яка не формувалася в просторі цього коду і не розуміє його, не може сприймати і національне мистецтво, таким чином збіднюючи себе в знайомстві з мистецькими надбаннями людства» [63, с. 97].

Питання визначення поняття **національного** в музиці неодноразово піднімалося в працях як зарубіжних, так і українських музикознавців та вчених. Однак переважно сам термін «національне» був дещо видозмінений на користь суміжних понять. Про «націоналізм» у музиці пише С. Людкевич, про «національну музичну мову» – О. Козаренко, «національну своєрідність» – І. Ляшенко, «національну ідентичність» – Л. Корній, «національну рефлексію та націоналізм як стильову категорію» – О. Кушнірук, «національний стиль» досліджували Н. Горюхіна, С. Тишко та інші. На думку О. Козаренка, першим, хто звернувся до поняття національної музичної мови, був М. Грінченко в своїй праці «Історія української музики» (1922). Основна його думка полягала в тому, що музичне мистецтво не має однієї спільної мови, що притаманна усім народам, а навпаки – серед одного і того ж етносу можна констатувати різні «музичні говори» [127, с. 15].

Таке означення є сильним поштовхом до усвідомлення приналежності до національного осередку як «своєї» неповторної віхи існування. Однак цікаво, чим саме буде позначатися це «національне» в музичному мистецтві. Відома думка Л. Корній, яка, досліджуючи питання національного в українській музиці, констатувала: «Національне, самобутнє в цих творах³⁰ виражається різними способами. Одні з них мають особливо тісний зв'язок із фольклором, в інших цей зв'язок опосередкований. Але є чимало композицій, у яких національно-неповторне створюється не завдяки звертанню митця до фольклору, а шляхом відтворення в музиці національного характеру через

емоційно-образний зміст, як, наприклад, у творі М. Лисенка «Камо піду», окремих номерах Літургій К. Стеценка, М. Леонтовича, в Літургії Я. Яциневича. В таких випадках на слух добре відчутна національна специфіка музики, але аналітично вона не проста для розкриття» [141, с. 103].

Музикознавець М. Ярko констатує, що «етнічна форма ідентичності пов'язана із первинним станом тотожності (за К. Г. Юнгом) і саме тому є своєрідною аксіомою становлення та структуризації національного музичного стилю в рамках процесу мікроіндивідуалізації. Цей стан (етнічна тотожність) спонукає до методу адекватного співвідношення думки та форми національної культурної пам'яті та лексико-граматичних форм академічної моделі музичного мислення, проте з їхньою корекцією в бік дотримання автентичності фольклорних лексем» [330, с. 9]. Тобто фольклорна складова поняття «національного» в музиці відіграє таку ж доволі суттєву роль, хоча подекуди є опосередкована. Саме це і засвідчив І. Земцовський, говорячи про типи композиторського втілення фольклору, виокремивши такі складові, як:

- 1) цитування народних мелодій;
- 2) використання окремих мелодичних зворотів, поспівок, прийомів народної пісні;
- 3) «створення музики, **національної** за духом, навіть без видимих прийомів народної пісенності» [95, с. 8].

Останнє, найголовніше для нас означення є представленим зв'язком між фольклором та національним у музиці та характеризує національне як похідне від фольклору, що повсюдно зв'язане з народною культурою в рамках досліджуваних етносів або етногруп. Таким чином, символіка, яка притаманна фольклору (зважаючи, що національне – це один з витоків фольклору), буде притаманною і поняттю «національного».

Сам розвиток символу як одиниці вивчення характеризується в праці Л. Домилівської як «перехід від архетипного **символу** до власне **національно** локалізованого відбувається шляхом складних семантичних трансформа-

цій, зумовлених метафоричним перенесенням на ґрунті певної етнокультури, з опорою на відповідні фонові знання, певний “набір позицій”» [80, с. 41]. Зважаючи на вище наведені думки, можемо гіпотетично припустити, що поняття «національне» має в своєму складі пункт **національна символіка**, що передбачає виявлення та дослідження мелодики, ладогармонічної основи, метро-ритмічних особливостей, навіть подеколи динамічних та звуковисотних основ творів зі звукозображальними викладеннями на предмет наявності в них поняття «національного» як приналежного до своєї або іншої нації без явних означень (відсутність назви, цитати, мотивів, монограми, явної фольклорної символіки та ін)³¹.

Наприклад, музика Ф. Шопена є національним музичним символом Польщі, однак композитор свідомо не цитував народні мелодії, крім того, відомі всьому музичному світу «мазурки» не є автентичним польським танцем. Вони є похідними від декількох народних танців. Досліджуючи музику композитора, В. Конен наводить приклади основних народних танців, і одним з них є мазурек (виник у Мазовії). Для нього характерні пунктирний ритм на першій долі та багато різних акцентів. Також це куявяк (танець Куявії) – більш плавний, трохи схожий на вальс. Та оберек (середня частина куявяка) з акцентами на третю долю. Танці ці, на думку автора зберегли національну польську природу через те, що були не так широко відомі в аристократичних колах і не зазнали іноземних впливів [131].

Окрім того, дослідниця вказує на головні особливості національно-польської (В. Конен) фольклорної складової творів митця. Це функції **народного метро-ритму** (пунктирний ритм, характерні акценти на третій долі, синкопи, відхилення від ритмічної періодичності, остинатність ритмічних фігур). Функції **ладотональної організації** – плагальність, акорди з великою септимою, ладова перемінність, використання фрігійського та лідійського ладів. **Звукоподібні функції** – тонічні та домінантні органні пункти, що нагадують звучання контрабасу та волинки (складових інструментів народного

оркестру), триольні звороти та мелізми, що асоціюються з народною манерою гри на скрипці [там само].

Також «істотно важливі є фольклорні дослідження Бартока, який (спільно з Кодаєм), минувши поверхневі шари угорської та румунської народної музики, ніби спустившись “вглиб історії”, до давніх засадничих пластів народно-національної культури» [130, с. 470]. А наприклад, «національна самобутність музичної мови Гріга (Норвегія), Альбеніса (Іспанія), Сибеліуса (Фінляндія), Воан-Вільямса (Англія), Гершвіна (США) і багатьох інших пов’язана передусім з їх зверненням до народних ладів» [131, с. 457].

Підсумуємо. Національна символіка в класичній музиці – це неповторний зв’язок народного з професійним, виконаний на найвищому мистецькому рівні. Ці показники є інтертекстовим викладом, що зможе прочитати лише обрана аудиторія. Тому сучасне втілення такого рівня символіки є однозначним фактором усвідомлення композитором символічної суті «національного», що може передавати безліч значень у залежності від соціокультурного контексту. Саме такі символи є маркерами для визнання національної ідентичності музичного твору та його змістовного навантаження.

Наведемо цитату музикознавця К. Авдалян, яка влучно доповнить існуючий матеріал: «У процесі еволюції національного стилю відбувається трансформація критеріїв культурної ідентичності, системи цінностей, що включені в структуру національного стилю, їх ієрархія, змінюється культурна семантика та символіка, що виступають у кожному конкретному випадку засобом художньо-естетичної ідентифікації національного самопізнання на різних етапах становлення та розвитку національної культури» [1, с. 8].

Жанрова символіка – цей культурно-історичний аспект символіки тісно пов’язаний з усіма іншими, вже розглянутими віхами розвитку символічного мистецтва. Частіше за все жанрова символіка виступає своєрідним маркером минулого, хоча може наділятися рисами сучасності, але переважно навіть ці новітні риси своїм корінням сягають архаїчних часів.

Саме поняття «музичний жанр» (фр. *genre* – рід, вид, тип, манера) є багатозначним (як і символ). Л. Мазель та В. Цуккерман у праці «Аналіз музичних творів» дають таке визначення жанру: «Музичні жанри – це роди та види музичних творів, які історично склалися в зв'язку з різними типами змісту музики, в зв'язку з певними її життєвими призначеннями, з різними соціальними (зокрема, соціально-побутовими, соціально-ужитковими) функціями та різними умовами її виконання і сприйняття» [173, с. 22].

Досліджуючи теорію жанрів, О. Царьова стверджує, що в музичному жанрі практично неможливо одноманітне визначення усіх факторів для усіх жанрів. Це і особливості змісту, форми, способи та умови виконання й сприйняття, походження та призначення музичного твору [307, с. 383]. В. Цуккерман визначає основним фактором класифікації жанрів зміст музичного твору [там само, с. 384].

На сьогоднішній день проблема дефініцій самого поняття «жанр» стала дуже складною. Ще у 1987 р. музикознавець М. Арановський напише: «Ніколи ще картина життя музичних жанрів не була настільки складною і неоднозначною. Колишні жанрові кордони нині розмиті, і жанри переходять один у інший, утворюючи невідомі гібриди <...> Перегородки між жанрами стали легко проникними, а це означає, що зсуви відбуваються в їхньому “генетичному коді”. І разом з тим треба визнати, що навіть в цих складних умовах “генетичний код” жанру бореться за своє життя, намагаючись протистояти дестабілізуючим тенденціям» [49, с. 7].

І одним із проявів стабілізації жанру є своєрідна символіка, що виражається в символічному застосуванні композиторами тих чи інших жанрів, які вже стали символами як самих композиторів, так і пануючої епохи, зберігаючи свої багатозначні смисли та передаючи поколінням «класичні» постулати своїх канонів.

За висловлюванням дослідниці Т. Лазутіної, що розглядала символіку жанрів, «існує особливе коло жанрів, що виконують символічне навантажен-

ня. Узагальнюючи музичний матеріал різних стилів, можна припустити, що за рідкісним винятком, маршевість втілює стан активності, енергії, являючи собою символ войовничості (похідний марш), або передає мірний рух, ходу (траурний, весільний різновиди маршу). Хорал – символ небесного світу, божественний спів, образ Вічності, або уособлення ідеї Смерті, виражає образ невідворотного, передає відчуженість, трагічне світовідчуття, що несе траурний характер. Навпаки, романс у музиці, втім, як і вальс, – символ ліричних переживань героя. Елегія, ноктюрн, серенада представляються більш зручними при показі сфери інтенсивних почуттів, глибоких переживань, ніж хорал і церковні співи (хоча в історії російської музики був такий прецедент – з хоровими полотнами С. В. Рахманінова, П. І. Чайковського, духовній музиці яких дорікали за надмірну чуттєвість, оголошуючи її світською)» [150, с. 31].

Однак сама *жанрова символіка* набула не достатньо видимих дефініцій у музикознавчих розробках дослідників. Спробуємо запропонувати та навести основні її маркери, за якими існує зв'язок між жанром та символом, який утворює поняття жанрової символіки в музиці.

Жанрова символіка може виражатися у таких видах:

- **Синонімічні асоціації** – перший маркер відомих порівнянь, таких як: Й. С. Бах – Токата ре мінор BWV565; В. А. Моцарт – Соната для фортепіано № 11 ля мажор, третя частина Rondo alla Turca («Турецьке рондо»); Ф. Шопен – Соната для фортепіано № 2 сі-бемоль мінор, оп. 35, друга частина Marcia funebre (Поховальний марш), яка в свою чергу з часом отримала означення, що символізує смерть; А. Вівальді «Пори року»; Ф. Ліст – Кампанела; Л. Бетховен – Дев'ята симфонія; П. Чайковський – балет «Лебедине озеро» та інші³².

Усі ці асоційовані твори з притаманними їм жанрами можуть виступати символами самих композиторів. Найчастіше **символіка синонімічних асоціацій** жанрової символіки стає найбільш популярною та використовуваною у широкого кола слухачів. Ці твори прийнято називати «шлягерами кла-

сичного музичного мистецтва», однак треба зауважити їх більшу роль. Це той невидимий зв'язок між академічною та масовою культурою сьогодення, що утворюється завдяки вимушеному набуттю шлягероподібних композицій символічної суті завдяки своєму асоціативному ряду.

- **Біографічно-асоціативний вид жанрової символіки** – виступає другим маркером та виражається у застосуванні конкретних *жанрових символів*, притаманних тому чи іншому автору. Існують пануючі жанри у творчості композиторів. Ті митці, які розкрили потенціал цих жанрів найбільше, стають нашими архетипами для асоціацій на інші, такі самі жанри, сприймаючи їх згідно уявлень «провідного» композитора, накладаючи символічну тінь на ці твори засобами свого уявного зв'язку, що склалися з підсвідомих знань індивідуума про цей жанр. Так ми і отримуємо **біографічно-асоціативний** вид жанрової символіки.

Композитор може бути один, а може бути декілька, так само, як і жанрів, найбільш ним уживаних, може бути декілька. Звичайно, і для кожного часу є свої «провідні» композитори. Однак таким біографічно – асоціативним механізмом переважно ми і користуємося, здійснюючи аналітичні розбори музичного матеріалу. Прикладами є прелюдії та фуґи Й. С. Баха, мазурки, вальси та полонези Ф. Шопена, опери Р. Вагнера, Дж. Верді та Дж. Пучіні, сонати і симфонії В. А. Моцарта та Л. Бетховена, етюди-картини та музичні моменти С. Рахманінова та багато інших.

- **Інтонаційно-метроритмічна (просодична) асоціація жанрової символіки** буде виступати третім маркером. Виражається у типових інтонаційних прийомах, притаманних обраному композитору та особливо – обраному жанру. Зустрічаючи ці інтонації³³ в інших творах та жанрах, ми сприйматимемо їх символічно-приналежними до природи творчості «почутого» автора.

Наприклад, почувши широку інтонацію на сексту вгору в творі із розміром $\frac{3}{4}$, який має темпову характеристику *Andante*, та ще й матиме чіткий акомпанемент чвертками з акцентом на першу долю, дуже тяжко буде утриматися від висновків «ноктюрності» або повільної «вальсовості» цієї інтонації у творі, маючи за символи, що асоціюються з наведеним вище, інтонації ноктюрнів та вальсів Ф. Шопена або вальсів Р. Штрауса. С. Прокоф'єв – один із найбільш яскравих за індивідуально – стильовими прийомами композиторів. Його творчість налічує такі фактори, як «оголені» ритми, гострі гармонії, синтез ритмічних, мелодичних, тембральних та інших засобів виразності. Почувши ці характеристики в музичному творі, ми асоціативно згадаємо С. Прокоф'єва з переважно наведеним прикладом жанру, в якому нам цей матеріал зустрівся.

Іще один прояв використання інтонаційно-метроритмічної природи жанрової символіки: віднайшовши поліфонічний елемент того чи іншого фрагменту в творі, ми будемо намагатися охарактеризувати його за типом: це фуга, канон, фантазія, річеркар, мотет, імітація. При цьому перебирати відомі нам приклади, що найбільше підійдуть даному питанню.

Драматургічно-динамічний принцип викладення матеріалу з притаманними стильовими особливостями виступить четвертим маркером жанрової символіки. Методи викладення драматургічно-динамічних особливостей стильового музичного матеріалу жанрів, що притаманні окремим композиторам, можуть передавати символічний зміст. Хвилеподібний тип розгортання матеріалу в творчості П. Чайковського, романтично-поемний наскрізний розвиток С. Рахманінова та Ф. Ліста, поліфонічний тип розвитку Й. С. Баха та Г. Генделя та інші характерні особливості розвитку та викладу музичного матеріалу асоціативно створюють цей символічний зв'язок крізь стиль та динамічно-драматургічний виклад до жанру.

Підсумовуючи вище наведені спроби класифікувати деякі показові маркери жанрової символіки, зазначимо, що розгляд будь-якого твору для ви-

найдення у ньому символічних сутностей має починатися з історичного, соціокультурного, біографічного аспектів життя композитора та часу існування твору. Осягнувши ці віхи, вже з впевненістю можна буде говорити про відсутні чи наявні аспекти жанрової символіки або втілення автором інших ознак символіки³⁴.

Висновки до розділу 1

Проблема символіки особливим чином набуває своєї актуальності саме в ХХ ст., яке характеризується непростими умовами для існування сфери духовного в тяжкі періоди тоталітарних політичних систем, війни, цензури та репресій. Загальна зміна режиму влади на комуністичний, урбанізація та колективізація породили явище малодоступності вибраних творів мистецтва та заборону на «індивідуальне» в науці та культурі. Довгий час тривала така ситуація в суспільстві, чим і було зумовлено застосування символічної мови, особливо в мистецькому осередку. Ієрархія понять «*символ*», «*символіка*», «*символізм*» дає можливість розглядати проблему символу як у науковому ракурсі, так і як частину естетичної течії, тим самим збагачуючи значення окремо взятого поняття «символ». Вивівши в першому розділі загальні положення в структуруванні науки символіки, подальше дослідження буде оперувати наступними категоріями:

- **Базові елементи** структури символіки в які входять мотиви, анаграми, цитати, алюзії, числа, графічно-геометричні фігури.
- **Мовно-стилістичні елементи** структури символіки, що налічують інтервали, акорди та тональності.
- **Культурно-історичні елементи** формування структури символіки, виражені в жанровій, міфологічній, фольклорній, національній символіці та символіці назви.

Усі вище наведені компоненти музичної символіки можуть співіснувати в рамках одного твору. Їх змістовне навантаження може бути суміжним і

включати сполучення категорій. Наприклад, графічно-фольклорна символіка, мотивно-цитатна, програмно-національна та інші.

Визначимо **символ** у даному дослідженні як окрему частку, яка належить до науки символіки. М. Бахтін трактує зміст символу як той, що «не можна роз'яснити, звівши до однозначної логічної форми, а можна лише пояснити, якщо співвіднести з подальшими символічними зчепленнями, які підведуть до більшої раціональної ясності, але не досягнуть рівня чистих понять» [16, с. 361].

Символіка трактується як сукупність символів, що представляють ідеї. **Символізм** у даній роботі будемо вживати в якості визначення естетичної течії XIX–XX ст., або спеціально обумовлювати інші варіанти його використання. **Монограму** розглянемо за визначенням А. Юферової як літеро-звуковий комплекс, складений на основі імені композитора чи іншого адресата. Її специфіка обумовлена наявністю звукового середовища, в яку поміщаються літерні шифри. **Анаграму** – як перестановку букв у слові, від чого з'являється нове слово з іншим змістом. У музиці це стає звуковим об'єктом, що породжує позамузичні асоціації символу. **Мотив** – як найменший елемент музичної структури, найпростішу ритмічну одиницю мелодії, як символ того чи іншого образу, який ми впізнаємо тільки завдяки усвідомленому сприйняттю. **Числово символіку** – як ту, що пов'язана з символічною силою чисел, з багатозначним містичним здобутком поколінь, навантаженим великим, багатовіковим арсеналом невпорядкованих значень, що набували нових тлумачень згідно зі змінами в соціокультурному просторі.

Музичну програмність розглянемо за визначенням Л. Корній як одну з форм впровадження в музику не музичного (частіше словесного) начала. **Цитату** – як концентровану асоціативну частину створеного раніше із вже існуючим своїм символічним змістом, як художній прийом, що поєднує музичні коди минулого із сучасністю. **Алюзію** – як різновид ци-

тати, що є таким самим маркером символу, однак більш інтелектуальним, складнішим, іноді майже невпізнаним.

Графічно-геометричну символіку – як графічне співставлення фігур з отриманням натомість нового значення відомого матеріалу, а в подальшому – і нових, сучасних способів нотації, які є графічними по своїй суті. **Символіку акордів, інтервалів і тональностей** – як мовно-стилістичні елементи, використовуючи які можна передати таємний зміст та ідейно-драматургічне навантаження символу.

Фольклорну символіку – як ту, що просякнута пам'яттю поколінь, має зв'язок з народними символами, має характерні риси сьогодення та своїм гіпотетичним майбутнім утворює нові змісти, проводячи незриму паралель з архетипічними знаннями етносів.

Міфологічну символіку – як самостійну символічну форму (Е. Кассіер), що міцно увійшла в життя та культуру народів.

Під **національною символікою** розуміємо звернення композитора до тих чи інших засобів виразності, які позначають національну природу походження, країни проживання, батьківщини (використання народних інструментів, ладів, будь-яких інших виражальних означень, які свідомо чи підсвідомо простежують цей вид символіки).

Жанрову символіку – як особливі властивості жанрів та жанри взагалі, як такі, що виконують символічне навантаження, використовуючи асоціативність людської уваги, соціокультурних та історичних надбань.

РОЗДІЛ 2

СИМВОЛІКА У СВІТОВОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Для загального розуміння проблеми символіки необхідно навести найяскравіші приклади її застосування у світовому музичному здобутку, таким чином розширюючи простір для дослідження. Аналізуючи різні прояви символіки у композиторів, спробуємо означити загальні принципи використання спільних елементів, що притаманні творам світового музичного фонду.

За думкою О. Соломонової «Одна з головних властивостей сучасної науки – її «семантична тотальність» (Т. Апінян), прагнення віднайти інтенції твору, виявивши специфіку інформаційно-сислової організації тексту. Важливий механізм роботи музикознавця в цьому напрямку – дешифрування відомих музичних символів минулого, «відображених» у культурі наступних епох. Особливе значення подібна інтерпретаційна стратегія знаходить щодо музичної символіки Бароко – епохи, яка володіє, завдяки високій асоціативності і стійкості її жанрово-інтонаційного комплексу, колосальною семантичною силою щодо музичної культури Новітнього часу» [261, с. 111–112].

Створивши своєрідний міст між різними стилями та навіть епохами завдяки категоріальному апарату символіки, спробуємо виокремити з музичної тканини потрібні для дослідження елементи, що допоможуть структурувати та методологічно узагальнити розуміння даної проблематики.

Для цього були вибрані беззаперечні прояви символіки в музичному мистецтві, що своїми загадковими інтертекстами доповнюють загальну картину. Еталонними проявами символіки в музикознавчому дискурсі серед інших вважаються твори таких композиторів, як Й. С. Бах, М. Чюрльоніс, О. Скрябін. Розглядаючи творчість Й. С. Баха, зупинимося на його світських творах – флейтових сонатах, як таких, що у меншій мірі розглядалися в аспекті проявів символіки. Щодо О. Скрябіна та М. Чюрльоніса, то, зважаючи

на те, що у їх творчому спадку немає камерно-інструментальних сонат, проаналізуємо їх фортепіанні твори, що, на нашу думку, найбільше актуалізують обрану проблему.

2.1 Символічний вимір флейтових сонат Й. С. Баха

Одним із найяскравіших прикладів застосування символіки в світовому музичному мистецтві є барокова творчість Й. С. Баха. Сам період барокової доби залишився у музикознавчій історії масштабним, загальноєвропейським стильовим явищем. Розвиток його почався наприкінці XVI і продовжився майже до середини XVIII ст., асинхронно в різних країнах. Серед історико-філософських особливостей епохи слід зазначити поєднання християнства і античних традицій, різноманітність та синтетизм форм, зв'язок релігійних мотивів зі світським буттям та їх взаємопроникнення, створення нових жанрів, мінливість та вибагливість мистецьких фактур, атмосферу постійного пошуку нового, багатівікові традиції та виконавські експерименти, що вдало поєдналися в одній епосі.

Синтетичність творчості барокової доби набуває неабиякого розвитку, окремі види мистецтва створюють урочисте та динамічне монументально-декоративне поєднання. Одночасне злиття архітектури з багатокольоровою скульптурою, ліпниною, мозаїкою та майористими розписами взаємодоповнюють один одного, створюючи синестетичні враження чуттєвості, які притаманні новому емпіричному світогляду, де головними стають реальна людина та оточуючий її простір. Разом із мистецтвом видозмінюється і світське буття – створюються розважальні жанри – тріумфи, придворні та міські феєрії, театральні дійства. Особливо стрімкого розповсюдження набуває оперне мистецтво. Націленість на створення єдиної універсальної мови продукує так звану «теорію афектів», що була ніби енциклопедією людських почуттів, переданих музичною мовою.

Музикознавці нараховують близько 80 видів музично-риторичних фігур, які застосовувалися задля відтворення в музиці емоцій, жестів, рухів,

що були би впізнаваними. Серед них найбільш відомі такі позначення як *anabasis*, *catabasis*, *circulation*, *exclamation*. За словами Б. Яворського, «усі мотиви, які були тоді в ужитку, мали точний зміст, маючи зазвичай походження не преднавмисне, а успадокувавши його з народної творчості, закарбованої в грегорианському наспіві і згодом у опрацюванні цього ж наспіву в протестантському хоралі» [326, с. 15]. Тобто такі символи, як Коло (божественне начало), Овал (символ народження), Чаша (символ життя, жіноче начало), Свята Трійця (божественне начало), потроху взаємозбагачувалися простішими значеннями, перетворюючись із трансцендентних на, так би мовити, «ближчих до людей».

До того ж сама музика починає жити відокремлено від слова, що і надає їй характеру вільної імпровізаційної багатогранності, іноді з неймовірно складними партіями солюючих інструментів, тим самим виводячи музичне мистецтво на новий, вищий технічний і художній рівень. Усе це уособлює своєрідний розквіт символіки музики Й. С. Баха як основної «таємничої» та «закодованої» ланки творчого механізму композитора.

Питання **наявності символіки** в творчості Й. С. Баха вже неодноразово піднімалося в працях як вітчизняних, так і зарубіжних вчених. Однак здебільшого крізь призму музичної символіки розглядаються його твори релігійного змісту, в той час як опусам світського спрямування надається значно менше уваги. Між тим, усі вони так чи інакше містять музичні емблеми, які є спільними з творами на біблійні сюжети – і це уявляється узагальнюючим фактором, враховуючи тогочасне взаємопроникнення релігії та різних сфер людського життя.

Спробуємо розглянути камерно-інструментальну творчість Й. С. Баха, зокрема його флейтові сонати, що не стали поки об'єктом пильної уваги музикознавців на предмет наявності в них символічних смислів. Дослідники аналізують драматургічні особливості, інтонаційні, технічні аспекти стилістики, інтерпретаційні можливості та образну сферу. Однак наявність

символіки та символічного підтексту в флейтових сонатах недостатньо висвітлена в музикознавчому дискурсі.

Сучасні теоретичні розвідки, що присвячені камерній музиці Баха, підкреслюють зв'язок з бароковою риторикою, релігійною та масонською⁸ символікою. О. Жукова відзначає наявність тональної символіки. За визначенням Й. Маттезона, тональність сі мінор у бахівській інтерпретації є «невеселою і меланхолійною» [цит. за 83, с. 76]. В статтях В. Носіної знаходимо визначення тональності мі мажор як «світлої, часто пов'язаної з музикою пасторального характеру» [205, с. 83]. І. Карп'як [113] констатує інтелектуальне досягнення творів та ієрархію складових елементів флейтової камерної та сольної музики.

Аналізуючи матеріал, серед шести відомих флейтових сонат Баха ми відібрали чотири – сі мінор (BWV 1030), ля мажор (BWV 1032), мі мінор (BWV 1034) та мі мажор (BWV 1035), щодо авторства яких у бахознавців не існує суперечок. Хоча на сьогодні є серйозні проблеми в атрибуції і хронології цього циклу сонат. Раніше вони вважалися роботами Кетенського періоду (1717–1723 рр.), проте насправді їх хронологія не визначена. погоджуємося зі словами англійського дослідника М. Бойда про те, що досліджувати роботи «дуже важко, якщо неможливо встановити дати і навіть автентичність цих робіт» [336, с. 100].

Коріння проблеми полягає в тому, що, як і у випадку з більшістю камерних творів композитора, рукописи флейтових сонат збереглися частково. Існують манускрипти лише двох сонат, а ще дві збереглися у копіях, написаних більш чи менш відомими копійстами. Так, ля-мажорна соната (BWV 1032) існує у вигляді незавершеного автографа, датованого приблизно 1736 р. Оскільки за своєю формою вона подібна до інструментального концерту і має нетрадиційне тональне співвідношення частин (середня повільна частина

⁸ На цей зв'язок в своєму дослідженні вказують, зокрема, А. Рахаєв та Г. Грінченко (див. про це: Рахаєв А. И., Гринченко Г. А. Отголоски тайных обществ в окружении И. С. Баха. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (16): в 2 х ч. Ч. II. С. 187–191

написана не у паралельній тональності, а у однойменній – ля-мінорі), то дослідники припускають, що в оригіналі це був флейтовий концерт з крайніми частинами у до-мажорі [там само, с. 99].

Сонату мі мінор (BWV 1034) відносять до більш раннього лейпцизького періоду, а мі-мажорну (BWV 1035), яка відома лише завдяки копії XIX ст., – до 1741 р. (на ній є помітка, що ймовірно вона створена у зазначеному році для Міхаеля Габріеля Фредерсдорфа, флейтиста-аматора і камердинера на службі короля Пруссії Фрідріха II у Потсдамі). Нарешті, сі-мінорна соната (BWV 1030), яка існує в більш ранній (до кетенській версії) у соль мінорі, отримала свою остаточну форму приблизно у середині 1730-х рр. (саме цим часом датується найбільш рання з її відомих копій).

Звісно, існує спокуса розглядати шість флейтових сонат Й. С. Баха як єдиний цикл. На користь цього свідчить і стійка традиція того часу групувати твори одного жанру в цикли по шість. Ця практика була обумовлена як біблійним значенням цього числа (за шість «робочих» днів Бог створив світ), так і його математичними властивостями: 6 – це досконале число (*numerus perfectus*), оскільки воно є сумою перших трьох натуральних чисел ($1 + 2 + 3 = 6$), а їх пропорції виражають музичні консонанси (відношення 1:2 – це октава, а відношення 2:3 – квінта). Між тим, думку про єдність циклу флейтових сонат ми вважаємо хибною, і не лише тому, що вони були створені у різні роки. Їх виконання доручалося різним інструментам: сі-мінорна та ля-мажорна сонати розраховувалися на виконання на флейті і клавесині (вони мають розгорнуту клавесинну партію), а дві інші з тих, які дійсно належали Баху (мі-мінорна та мі-мажорна), писалися для флейти і basso continuo.

Однією з найскладніших, що вимагає від соліста неабиякої витривалості, вважають сонату для флейти і клавесина сі мінор. Її перша частина *Andante* має дуже розгорнуту структуру і є справжнім випробуванням при виконанні. Вона містить 119 тактів, і ця цифра нам здається не випадковою. Можна припустити, що тут зашифрована **числова символіка**, яка має як мі-

німум декілька варіантів розгляду. Одним з можливих трактувань є гіпотетичний варіант тлумачення числа 119 як 17 раз по 7. Карл Еккартсгаузен, відомий теософ XVIII ст. підсумовує священні властивості числа сім: «Число 7 містить велике таїнство відродження, 7 дарів Духу Божому. Воно називається числом свободи, або числом повернення Благодаті; у ній приховані великі таїнства 7-ми печаток, 7-ми стовпів Храму Премудрості і 7-ми мір благодаті..., через те 7 покутніх псалмів, 7 років відпущення – все символ, все відбиток» [320, с. 410–411].

Другим варіантом трактування є можливе посилання на відомий 119-й псалом (в українському перекладі Іларіона (Івана) Огієнка *див.у Дод. Б. Дод. № 1*). Цей псалом представляє собою молитву вигнанця. У ній він просить лише про одне – спасіння від лихослів'я оточуючих. Мешех і Кідар, які згадуються у вірші, – це території, що входили у Вавілонське царство. Проте сенс псалма ширший – псалмоспівець говорить від імені усіх вигнанців, де б вони не мешкали. Характер першої частини сонати не суперечить емоційній складовій псалма – навпаки, урівноважує своїм змістом музичну розповідь.

Водночас дослідники вказують на близькість першого мотиву цього твору Й. С. Баха до початкового фрагменту його кантати № 117 «Хвала та честь найвищому Благу» [335, с. 100]. Дійсно, вони ідентичні в усьому, окрім тональності й ладу: кантата написана у соль мажорі у 1723 р., а перший варіант сонати в соль мажорі був написаний у 1717 р. Остаточний же варіант, який існує в копії, датується 1730 р., тобто вже після написання кантати (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 1–2*).

Приклад 2.1.1

Й. С. Бах. Початок кантати №117 «Хвала та честь найвищому Благу».



Приклад 2.1.2

Й. С. Бах. Соната для флейти і клавесина сі мінор. Перша частина.



Порівняно з піднесеним характером кантати флейтова соната звучить як її повна протилежність – тут на перший план виходить характер спустошеності та смутку. Можемо припустити варіант наявності **символіки автоцитати композитора** з різним філософсько-драматургічним навантаженням.

В четвертій частині кантати (Хорал) – слова перегукуються зі змістом 119-го псалма. Зміст хоралу виражає звернення до Господа в благанні: *«Звернувся я до Господа з (безодні) бід моїх: Господи, почув мій стогін! – і врятував від смерті мій Рятівник мене і дарував мені розраду. І тому, про Господи, дякую, дякую Тобі; ах, подякуєте ж Бога все зі мною! Віддайте славу Богові нашому!»* [183]. Слова псалму теж відображають благальну молитву: *«Я кликав до Господа в горі своїм, і Він мене вислухав, Господи, визволь же душу мою від губи неправдивої, від язика зрадливого!...»* (Див. Дод. Б. Дод. № 1).

Вже перша інтонація на початку, що потім неодноразово повторюється, є висхідною квінтою, втіленням **інтервальної символіки**, що характеризує її, як символ пустоти. Зважаючи на те, що 119-й псалом є по суті молитвою «вигнанців», що відчували себе розкиданими по світу («Горе мені, що замешкую в Мешеху, що живу із шатрами Кедару! Довго душа моя перебувала собі разом з тими, хто ненавидить мир...»), це укріплює гіпотетичну думку про спорідненість твору з вище згаданою **числовою символікою** сонати.

Псалми, як джерело художньо-філософської драматургії творів, композитори використовували досить часто, серед них був і А. Ведель. «Тексти псалмів, багаті щодо варіантів втілення вічної теми боротьби добра і зла, були для А. Веделя справді невичерпним джерелом творчого натхнення, – зазначає Т. Гусарчук. – У концертах “Помилуй мя, Господи” (№ 6 з автографа композитора), “Боже, законопреступниці восташа на мя” (№ 11) та “Ко Господу внегда скорбіти мі, воззвах” (№ 12 – останній з автографа) розкриваєть-

ся тема вічного протистояння... Так, глибоким драматизмом пройняті фрагменти концертів композитора, в яких йдеться про ворогів – “ненавидящих мя туне”, “ізгонящих мя неправедно”, в яких звучить запитання “Доколі вознесеться враг на мя?” або пристрасне прохання “Господи! Избави душу мою от устен неправедних і от языка льстива”» [70, с. 48]. Саме слова з 119-го псалма наведені наприкінці цитати, що підтверджує цікавість цього псалма і для А. Веделя.

Насупною розглянемо мотивну символіку фігури *interrogatio* (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 2*) («запитання» – висхідний секундовий хід, який вживається зазвичай наприкінці довгої або короткої побудови) проводиться в партії фортепіано, супроводжуючи символіку пустоти квартових вигуків. Далі – символіка риторичної фігури *exclamatio*, «вигук» (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 3*), що підкреслює особливо напружений стан людини [140]. Характерний для творчості Й. С. Баха зворот – низхідний хроматичний рух (в даному випадку в ньому задіяні шість тонів) – вперше з’являється у дев’ятому такті і потім неодноразово повторюється. Цей мотив символізує гостру печаль, біль, а низхідний стрибок слідом за ним (на сексту) – «старечу німеч» [205, с. 26]:

Приклад 2.1.3

Й. С. Бах. Соната для флейти і клавесина сі мінор. Перша частина.



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

Інша соната для флейти і клавесину – ля мажор. Незважаючи на її мажорний лад, її радше можна назвати ліричною. Перша частина *Vivace* характеризується наявністю розгорнутого епізоду у однойменному ля мінорі. Появі цього епізоду передують звернення до **символіки мотиву**, який символізує «чашу страждання» [там само, с. 28] (тт. 18–21). Він побудований на риторичній фігурі *circulation* (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 4*) (фігурі обертання), вплетеній у низхідну секвенцію.

Найбільш вживаним мотивом у цій частині є образ Діви Марії, який за системою Б. Яворського є **нотно-графічним символом** [графічно-геометричним – за нашим дослідженням – Д. Х.] (побудований на «симетричному або близькому до нього чергуванні висхідних та низхідних мотивів, графічний контур якого нагадує літеру М» [23, с. 114]).

Друга частина твору *Largo e dolce* продовжує трагедійну лінію. Вона написана у ля-мінорі, мелодика спирається на мовні звороти та містить багато коротких фраз, які закінчуються фігурою *interrogatio* (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 5*) «запитання» – висхідний секундовий хід, який вживається зазвичай наприкінці довгої або короткої побудови» [149]. У цій частині багато пауз, тричі (3 – «священне число» триєдності буття) вживається навіть генеральна пауза. Її використання незвичне: одразу після ритмічної зупинки (коли рух шістнадцятими переходить у рух вісімками) та фігури «запитання», поєднаної з різким гармонічним зсувом.

Оскільки композитор такими сильними засобами виразності підкреслює появу цієї паузи, ми можемо припустити, що це не лише риторична фігура *tnesis* (фігура «розтину»), але й символ смерті (можливо, це пов'язано з оплакуванням Марією Ісуса). Третя частина *Allegro* побудована у принципово іншому модусі. Вона підкреслено радісна і грайлива. Кілька разів тут проходить так званий «мотив радості» [315, с. 367], введення якого ще більше підкреслює тріумфальний образ цієї частини.

Ще одна мажорна соната – для флейти і basso continuo мі мажор – також у своїй основі має **графічно-геометричний символ** Діви Марії. Втім, у ній значно більше підкреслюється **жанрова символіка** танцю. Емблема Марії, символічні фігури злетів янголів та «вигуки» – exclamatio (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 6*) тут йдуть пліч-о-пліч з фігурами «жіночого реверансу» і «поклонів кавалера». Якщо у першій частині жанрова основа все-таки трохи нівелюється за рахунок рухливості метру (тут відбуваються регулярні чергування дводольності і тридольності, вираженої через тріолі), то усі інші частини є підкреслено танцювальними. Третя частина навіть має назву танцю – Siciliano. Втім, і у цих частинах зустрічаються не лише фігури реверансів, але й більш нейтральні фігури обертання circulation.

Нарешті, остання з відібраних нами сонат – соната для флейти і basso continuo мі мінор – є багатшою на символи порівняно з попередніми творами. Інтенаційна основа її першої частини Adagio ma non tanto – «падіння» на терцію. Вона є прикладом використання інтервальної символіки, що символізує печаль [205, с. 28]. Друга частина Allegro містить **мотивну символіку фігури**, а саме символ чаши страждання, заснований на низхідній фігурі circulation (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 7*), а дві останні частини навпаки мають радісний характер. Так, третя частина Andante, написана у соль мажорі, містить пунктирний ритм, що символізує бадьорість, а четверта Allegro, хоча і написана у мі-мінорі, проте несе просвітлений образ, який підкреслений **інтервальною символікою** – октавними стрибками – символом спокою та добробуту [205, с. 26].

Окрім символіки окремих мотивів семантичне навантаження у добу бароко несли і тональності. Порівняємо характеристику **тонально-кольорової символіки** сонати за теоріями німецького теоретика тієї доби Йоганна Маттезона і французького композитора Марка Антуана Шарпантьє [83, с. 76].

Сі мінор, за визначенням Й. Маттезона, є «невеселим і меланхолійним» (*Див. Дод. В. Таб. № 7*) [там само]. М. А. Шарпантьє підтверджує свою дум-

ку, називає цю тональність «самотньою і меланхолійною» (*Див. Дод. В. Таб. № 7*). Це визначення дійсно дуже співпадає з характером сонати Й. С. Баха. Ля мажор, як вважає Й. Маттезон, «придатний для вираження сумних страстей» (*Див. Дод. В. Таб. № 7*). Це твердження здається дивним щодо мажорного ладу, проте саме такий характер ми і спостерігали у перших двох частинах ля-мажорної сонати. Визначення ж М. А. Шарпантьє стосовно того, що ля мажор «радісний і пасторальний» (*Див. Дод. В. Таб. № 7*), у даному випадку не відповідає трактовці цієї тональності Й. С. Бахом. Шарпантьє дає визначення мі-мажору – «сварливий і дратівливий» (*Див. Дод. В. Таб. № 7*) – та мі-мінору як «зніженому, любовному і жалібному» (*Див. Дод. В. Таб. № 7*), проте в праці В. Носіної ми знаходимо визначення тональності мі мажор як «світлої, часто пов'язаної з музикою пасторального характеру» [205, с. 83]. Загалом можна погодитися з останнім визначенням.

Акцентуючи увагу на всеосяжності музичної символіки у музиці Й. С. Баха, навіть у його світських творах (в даному випадку – флейтових сонатах), окреслимо віднайдені її види. Припущена можлива **числова символіка** в якості позначення псалма № 119, **символіка автоцитати** композитора, враховуючи встановлений певний інтонаційний зв'язок між сонатою сі мінор і кантатою № 117 Й. С. Баха, **графічно-геометричний символ** Діви Марії – польоту янголів, **мотивну символіку фігур**, зокрема, чаші страждання, деяку **інтервальну символіку** сонат.

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

2.2 Творчий спадок М. Чюрльоніса в ореолі символіки (на прикладі Сонати для фортепіано фа мажор)

Цікавим прикладом для дослідження символіки в світовому музичному мистецтві є Соната для фортепіано фа мажор Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса (1875–1911). Це литовський композитор та художник, митець, який своєю творчістю створив новий погляд на художній всесвіт, втіливши ідею синтезу мистецтв та здійснивши у своєрідній формі основного романтико-символічного постулату «омузичнення» (В. Ландсбергіс) [154] зображально-го мистецтва. Близько 250 музичних творів, більше 300 картин за такий короткий проміжок життя були створені під егідою нової мови мистецтва. Дослідники творчості М. Чюрльоніса неодноразово відзначали наявність символів у його творчості. В. Ванслов зазначав, що «образний світ картин Чюрльоніса – це веселковий світ мрії, ідеалу. Його твори – втілення уявлення про світлу гармонію буття, про казково-чудове життя, яке приймає форму фантастично-символічних образів» [33, с. 98].

Створюючи свої картини, М. Чюрльоніс використовує **програмну символіку назви та жанрів** музичної творчості, а саме: «Музика лісу» (1903), «Симфонія поховань» (1903), «Соната сонця» (1907), «Соната весни» (1907), «Соната моря» (1908), «Соната зірок» (1908–1909), «Соната пірамід» (1909), «Фуга» (1908), «Прелюд» (1908), «Соната вужа» (1908). Таким чином, М. Чюрльоніс використовував символіку жанру, підпорядковуючи живописні полотна не тільки композиційній будові музичних жанрів, а й особливостям, які властиві лише цим жанрам. Найулюбленішим жанром М. Чюрльоніса була соната. Філософський зміст сонатної форми криється у співставленні контрастуючих тем, які символізують боротьбу Добра і Зла – центральних понять моральної свідомості. Завдяки такому аксіологічному підґрунтю жанр сонати набуває величезної популярності у композиторів. Можливість втілення основних проблем людства в сонатній формі спонукає композитора до популяризації цього жанру.

Перші спроби М. Чюрльоніса символізувати сонатну форму виникли саме на тлі його композиторської практики, в Сонаті для фортепіано фа мажор 1898 р. Соната була написана ще в студентські роки, в період навчання у Варшавському музичному інституті. У той час М. Чюрльоніс захоплено вивчає контрапункт у З. Носковського, результатом навчання стають 25 фуг, варіації та дві сонати для фортепіано (друга не знайдена). Крім світської музики М. Чюрльоніс пише кантату *De profundis* (1899) та декілька хорових творів на тексти псалмів. Спочатку композитор знаходився в аурі музичних творів Й. С. Баха, Р. Вагнера, П. Чайковського, Ф. Шопена, Л. Бетховена. Згодом поступово викристалізовується його власний стиль.

Розглядаючи Сонату для фортепіано фа мажор, треба відзначити, що, незважаючи на юні роки композитора та незрілість його музичного письма, він вже користується символами як основним засобом для розуміння закладеного змісту твору.

Усі чотири частини Сонати фа мажор для фортепіано базуються на боротьбі основних постулатів сонатної форми, а саме співставленні двох різних начал. Соната просякнута символами – як світськими, так і релігійними. На нашу думку, М. Чюрльоніс вводить також **фольклорну та міфологічну символіку**. Розглянемо далі на прикладах їх втілення у музичному тексті.

Головна партія першої частини – це вальсова тема, приклад використання **жанрової символіки**, яка вводить нас у світ легкого, польотного танцю, випромінюючи світло та радість. При детальному аналізі цієї теми неважко відзначити мотив-символ А – С – Н – В, який в оберненому вигляді стає **мотивом-символом** В – А – С – Н. За думкою дослідника М. Міщенко, «чотиризвучна фігура більша за монограму. Її чотири елементи взаємозв'язані так універсально, що сенс баховської фігури читається також у її впливах за межі музики Баха.

Принцип b – a – c – h знаходиться всюди, де присутні зигзагоподібні та колоподібні малюнки мелодії з одно – та двократною зміною напрямків ру-

ху – у романтичному “мотиві запитання”, у шумано-вагнерівських мотивах томління. Наприклад, у вокальному циклі “Любов поета” Р. Шумана флорестан-евсебіївські мотиви томління у діапазоні сексти спрямовані згорнутися у кварту або терцію, стаючи тим ближче до форми $b - a - c - h$. Або симфонія Франка – це історія про те, як “мотив запитання” переформовується в майже буквальну конфігурацію $b - a - c - h$ » [190, с. 23–24].

Сам мотив був відомий ще за часів Й. С. Баха, і значимим є факт, що мотив $B - A - C - H$ є варіантом мотиву хреста, що використовувався у бароковій музичній риторичі, у жанрі Страстей та інших творах на християнську тематику.

Зважаючи на те, що соната була написана у 1898 році, а відома наукова праця Б. Яворського, що класифікувала та узагальнила, спираючись на дослідження А. Швейцера (1908 рік), найбільш уживані нотні символи Й. С. Баха з’явилася тільки у 1917 році, спробуємо розглянути цей мотив не як монограму композитора, а як зашифровану **графічно-геометричний символ хреста**, відомий ще з барокової символіки (*Див Дод. А. Нот. Прик. № 8*), зауважуючи відсутність достовірних відомостей щодо включення саме монограми Й. С. Баха в сонату.

Р. Генон у своїй книзі «Символіка хреста» зазначає: «Хрест, отже, як і всякий символ, багатозначний ...» [53, с. 46]. Найбільш розповсюджені значення – емблема страстей Христових, сходження духу, устремління до Бога, до вічності, єдність життя та смерті. Вплітаючи цей графічний символ у музичну тканину, М. Чюрльоніс створює напруження між двома різними початками, що містяться в головній партії, а саме з **жанровою символікою** вальсу, що виражає чистоту, політ душ над повсякденною сталістю, тріумф краси, гармонії, грації та **графічно-геометричною символікою** хреста як символом вічності, смерті та величі духу.

Крім того, в сонаті простежуються фольклорна та міфологічна символіка – такі символи як «вуж» (**фольклорний**) та «море» (**міфологічний**). У

народному фольклорі Литви існував персонаж Чускас [102] – «домашній змії» (від латиського *Cuska* – «змія»), якого вшановували на священних трапезах. Подібні трапези у литовців влаштовувалися спеціальними жерцями – монінінкс (*monininks*, від *maneti* – «думати», «вважати») та жерцями жалтонес (від литовського *zaltys* – «вуж», «заклинателі змії»). Ставилися до вужів у Литві з повагою, надаючи тваринам сакрального значення; вужів годували молоком і боялися як домашніх духів-покровителів. Легенди про Егле (ялина) – дівчину, що вийшла заміж за Залтіса (змія), послужили національним литовським, латвійським і польським письменникам матеріалом для поетичних творів.

Фольклорний символ вужа та змія знаходить себе і в художній спадщині М. Чюрльоніса. Такі картини, як «Мариво» (остання картина з циклу «Створення світу») та картина з циклу «Потоп», містять символ вужа як світового розуму та мудрості³⁵.

Графічно-геометрична лінія малюнку сполучної партії першої частини (*Див Дод. А. Нот. Прик. № 9*) символізує та відтворює в'юнкість вужа. Це реалізується за рахунок контрапункту до мелодії, яку фактично замінюють загальні форми руху, а саме поступове чергування висхідного і низхідного руху, який графічно відтворює обриси вужа. Пізніше М. Чюрльоніс створить свої живописні полотна, наділивши їх цим символом, зокрема «Сонату вужа» (1908) та багато інших картин.

Як пишуть дослідники балтійської міфології, «про шанування річок, озер та моря свідчить широке поширення у Литві назв водойм, що містять корінь *svent/as*, *svent/a*, що означає “божественний”, “священний”: Свента, Свентойі, Свентупе, Свентезеріс і Светезерс. Зустрічається безліч річок, названих *Alkure*, *Alkuris*; деякі з них вважалися священними і шанувалися ще в античності, їм продовжували поклонятися і в наступні століття. Ніхто не насмлювався осквернити води, які дають життя, мають і цілющі, й очисні, і запліднюючі функції» [55].

М. Чюрльоніс надає зображенню водної стихії великого значення. Такі картини, як «Рай», цикл «Знаки зодіаку», «Човен», «Соната моря», «Вітання сонцю», «Вівтар», цикл «Створення світу», цикл «Потоп» та інші, відтворюють море як міфологізовану першооснову, з якої все твориться. Захопленість природною стихією проявляє себе не тільки в картинах, а і в музиці. В 1907 р. М. Чюрльоніс створює геніальну симфонічну поему «Море». Для композитора **міфологічний символ** моря – це ідея нескінченності часу, вічності праматерії, могутньої сили, створення світу, глибини і воночас безодні, байдужості, знищення, вічної мінливості та незмінності таємниці.

Заключна партія першої частини Сонати фа мажор містить **графічно-геометричний символ хвиль** (*Див Дод. А. Нот. Прик. № 10*), який надає підтвердження використання символіки моря у вигляді двооктавного арпеджіо у швидкому темпі (вони виписані шістнадцятими). Усі такти збудовані таким чином, що кожен з чотирьох вміщує повну фазу хвилі (від *до* першої октави до *до* третьої октави з наступним поверненням до початкового *до*).

Особливо важлива в цій сонаті четверта частина. Вона розпочинається танцювальною темою, яка дуже нагадує **жанрову символіку** мазурки. Хоча і немає основної назви «мазурка», на це вказує темп *allegro alla mazurka*, розмір 3/4 та її ритмічна будова. В цій темі з'являється знайомий **графічно-геометричний символ хреста** (*Див Дод. А. Нот. Прик. № 11*), що призводить до роздумів про втілення в музичний інтертекст іншої сфери людського життя, а саме використання мазурки як **символу народу**. Будова фіналу теж є символічною та має форму рондо-сонати з епізодом замість розробки. Історичне минуле форми рондо приводить нас до її прообразу, а саме до куплетної форми.

Найперші згадки в професійній музиці визначали рондо як «старовинне (куплетне) рондо». Назва походить від французького слова *Couplet*, яким у нотах композитори XVIII ст. позначали розділи, відомі нам як епізоди. Рефрен називався «рондо» (фр. *rondeau*), а іноді форму куплетних рондо за

французькою традицією також називають «рондо», з наголосом на останній склад. Куплетна форма найбільше використовується в народній і масовій пісні, які є частинами **фольклорної символіки**. Тож протиставлення – символ народу та вищий, сакральний графічно-геометричний символ хреста – обґрунтоване композитором у композиції частини та в її жанровій основі.

Завершується соната октавним проведенням основної теми четвертої частини – ніби «проголошуючи» перемогу графічно-геометричного символу хреста (*Див Дод. А. Нот. Прик. № 12*), сходячись в унісон та урочисто завершуючи ствердження «вищого начала». Це символізує прославлення духовності як основної людської цінності. Поєднання символу народу з символом вічності дає глибоке філософське підґрунтя для розуміння світосприйняття М. Чюрльоніса.

Прослідкувавши символічні перипетії в сонаті, можна підсумувати, що:

- **жанрова символіка** вальсовості відображає символ піднесення чистоти та світськості;
- **графічно-геометрична символіка** хреста є ототожненням вічності та духовної цінності;
- **жанрово-фольклорна** символіка мазурки стає завуальованим символом народу;
- **фольклорний символ** вужа передає втілення архаїки пам'яті литовського народу;
- **міфологічний символ** моря знаходить своє місце у сонаті в символічному значенні як незмінної основи, з якої все твориться.

Незважаючи на привілейоване значення саме живописних символів М. Чюрльоніса, його музичні твори так само містять символи з потаємним змістом. Широке коло його символічних надбань дає поштовх для більш глибокого розуміння сутності творчості геніального композитора та художника. А нерозгаданість та захованість їх у музичну тканину спонукатиме до нових

досліджень символіки у музиці видатного митця, яким залишався у свій творчості Мікалоюс Константінас Чюрльоніс.

2.3 Символічний метод художнього мислення О. Скрябіна у Поємі для фортепіано «Vers la flamme» («До полум'я») оп. 72

Розглядаючи поняття символіки у музичному мистецтві, неможливо не згадати Олександра Миколайовича Скрябіна, який своєю плідною працею збагатив музичний світ творами, основа художнього мислення яких переважно пов'язана з символікою.

Одним із показових творів, в якому композитор використовує символи як художньо-композиційне підґрунтя драматургії, є фортепіанна поема «До полум'я». Як відомо, головною творчою мрією Олександра Скрябіна було створення грандіозного твору, в якому синтезувалися б усі можливі види мистецтв. У цьому синтезі об'єдналися би музика і слово, танець і живопис, архітектура і архаїчні види мистецтв. Одним із творів, що став «лабараторною» спробою синтезу різних видів мистецтва, став «Прометей» – світломузична поема. Це був лише крок на шляху до задуманої ним грандіозної Містерії, покликаної трансформувати людство в нову якість. Як писав дослідник творчості О. Скрябіна Н. Бандура, «виконання Містерії мало бути прямим впливом на закони часу і простору – грандіозним актом космічної історії, який пришвидшує еволюцію й перетворює фізичні тіла його учасників у мислячу енергію творчості» [13].

Роботу над проектом «Містерії» композитор розпочав ще в 1902 р. Він пише розгорнуті поетичні програми до своїх великих творів і намагається вкласти у них новий, раніше не відомий символічний зміст. Усі композиції, створені в цей період, так чи інакше мислилися автором як збирання музичного матеріалу для гігантського дійства. Одним із таких опусів є фортепіанна поема «До полум'я», яку дослідники одноставно визначають як нарис до «Містерії» [там само]. Спробуємо з'ясувати, як працював композитор у сфері символіки змістів у даному творі.

Поема «Vers la flamme» («До полум'я») оп. 72 була створена в 1914 р. Характерно, що фортепіанні «вогні» пішли за «оркестровими», і цей шлях, при зіставленні з більш ранньою творчістю композитора, був логічний саме в такому напрямку, про що згадував Л. Сабанєєв: «Творча думка Скрябіна <...> йде від оркестру до фортепіано» [234, с. 205].

Перше, що стає помітним у творі, – це **жанрова символіка**. Сам жанр поеми в музичному мистецтві запозичений з літератури. Поема (від грец. слова, що означає «твір», «творіння») – ліричний, епічний, ліро-епічний твір, переважно віршований, у якому зображені значні події і яскраві характери [160]. Жанр поеми етворився на основі давніх середньовічних пісень, переказів, епопей. Первісна поема мала епічний характер і часто була тісно пов'язана з міфологічною творчістю. А от сама назва скрябінської поеми «Vers la flamme» стає проявом **прогамної символіки**, закладеної композитором у твір.

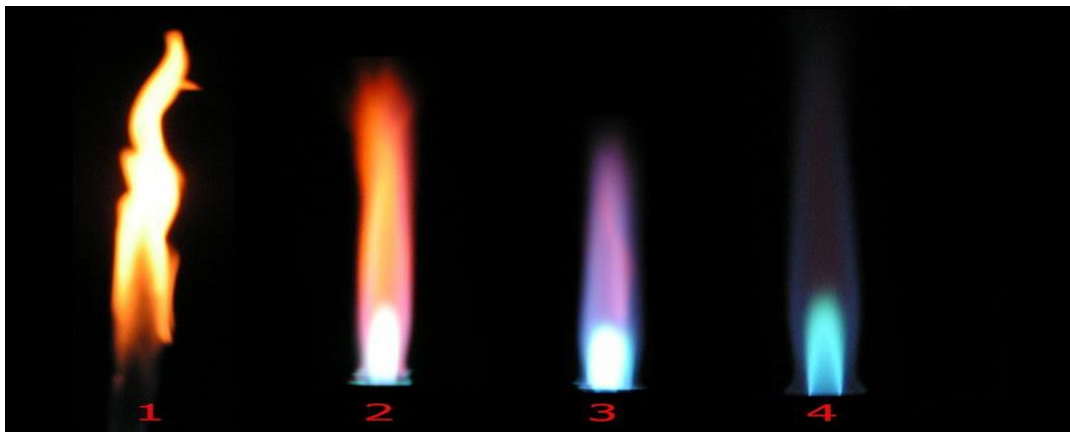
Припускаємо, що О. Скрябін мав на увазі саме полум'я, відкриваючи нам, окрім загальної символічності, трактування полум'я як «божественної енергії, очищення, одкровення, перетворення, відродження, духовного пориву, спокуси, честолюбства, натхнення, пристрасті; сильного і активного елемента, що символізує як споглядальні, так і руйнівні сили» [285, с. 384]. Окрім того, сам колір полум'я може змінюватися в залежності від результату хімічної реакції між молекулами пального і киснем повітря, так і термічної дисоціації. На забарвлення полум'я сильно впливає присутність сполук різних металів, у першу чергу натрію. У видимій частині спектру випромінювання натрію вкрай інтенсивне і відповідає за **жовтий колір**, а з'єднання на основі калію відповідають **фіолетовому кольору** полум'я. **Зелений** утворюється при процесі згорання міді. Від сполук літію утворюється **яскраво-червоний колір**, а для фарбування полум'я в **синій** колір застосовуються деякі солі міді [282].

Ці кольори є основними в кольоротональній системі О. Скрябіна, а зважаючи на його тісну дружбу з фізиком А. Мозером, який спеціально для «Прометейя» розробив світловий апарат з дванадцятьох електричних ламп на дерев'яному колі, де сім чергуються відповідно до кольорів спектра (**червона, помаранчева, жовта, зелена, блакитна, синя, фіолетова**), а п'ять додаткових з'єднують крайні спектральні кольори, утворюючи перехід від фіолетового в червоний, рожевий, рожево-червоний та інші кольори, можна припустити, що цей видимий зв'язок не спонтанний. Наводячи кольорові характеристики тональностей, зустрічаємо вже знайомі кольори: «до мажор – **червоний**, соль мажор – помаранчево-рожевий, ре мажор – **жовтий**, яскравий, ля мажор – **зелений**, мі мажор – синьо-білясуватий, фа мажор – червоний, фадієз мажор – **синій**, яскравий, ре-бемоль мажор – **фіолетовий**, ля-бемоль мажор – **пурпурово-фіолетовий**, мі-бемоль мажор та сі-бемоль мажор – сталеві кольори з металевим блиском» [232, с. 209].

Малюнок 2.3.1

Полум'я у пальнику Бунзена⁹.

- 1 – подача повітря закрита;
- 2 – подача повітря знизу майже перекрита;
- 3 – суміш близька до стехіометричної;
- 4 – максимальна подача повітря



⁹ Малюнок наведено з енциклопедії. <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%BD%D0%BD%D1%8F>

Таким чином, утворюється зв'язок між **програмною символікою** поеми «До полум'я» та **кольоротональною символікою** автора, яка, можливо, є тим самим уособленням різних спектрів полум'я за допомогою звуковисотних розташувань. Зважаючи на те, що композитор у побуті віддавав перевагу свічкам та ставився до електрики з деяким скепсисом, можна припустити, що його захоплення кольорами, застосованими в музичній кольоротональній системі є своєрідними алюзіями на кольори горіння свічки чи газового пальника. Завдячуючи такому зв'язку, тема полум'я у творчості композитора стає лейтсимволом, який можна простежити завдяки кольоротональним співвідношенням навіть за відсутності програми.

Міфологічна символіка стає другим елементом лейтсимволу О. Скрыбіна, де головний космогонічний міф його творчості «Прометей» (Т. Левая) підтверджує і без того особливе значення для О. Скрыбіна стихії вогню (полум'я). Образ Прометея пов'язує два часові простори міфологічної космогонії. Перший з них поєднаний із хаосом – етапом деструктурної стадії світобудови (це Кронос та інші титани) до людської цивілізації. Другий співвідноситься з Космосом – Зевсом, людською цивілізацією. Прометей, народжений в першу епоху (молодший титан), діє вже у другій, при цьому результатом його подвигу стає відокремлення людської цивілізації. Образ Прометея може інтерпретуватися як втілення принципу поділу й оформлення первісного Хаосу, тобто власне, творчий, споглядальний принцип.

З творчим принципом співвідноситься і символіка вогню Прометея. Узагальнено-філософське трактування вогняного символу титана «Вогонь – світло» висвітлює речі, відокремлюючи їх від темряви, тим самим відкриває дар бачити, знати, творити. Прометей наділив людей цими можливостями, зрівнявши їх з богами. У сучасному розумінні вислів «Прометеїв вогонь» може виступати уособленням самовідданості, шляхетності почуттів і вчинків людини, незгасного прагнення досягти високої мети.

Однак за думкою О. Блаватської, улюбленого автора О. Скрябіна, що своїм теософським вченням надала нового витку розуміння божественної суті всього світу, а космогонічному міфу про Прометея – значно ширшого розуміння: «Титан є щось більше, ніж тільки викрадач небесного вогню. Він являє сукупність людства – діяльну, трудову, розумну, але водночас честолюбну, що прагне досягти божественних сил. Тому саме людство отримує покарання в особі Прометея, але це лише у греків. Для них Прометей не злочинець, хіба тільки в очах Богів. У його ставленні до Землі він навпаки сам є Богом, другом людства (φιλάνθρωπος), яке він підняв до цивілізації і посвятив у знання усіх мистецтв; уявлення, що знайшло свого найбільш поетичного виразника в Есхілі. <...> Він є просто зображенням згубних страхітливих наслідків блискавки. Він є “поганий вогонь” (mal feu) і символ божественного розмноження» [281].

Також згадаємо її думку про те, що «Прометей» – це «...уособлений символ колективного Логосу, “Воїнства [Дхіан – Коганів]” і “Владик Мудрості” або Небесної Людини, що втілилася в людство» [26, с. 479].

Сам О. Скрябін говорив так із Л. Сабанєєвим щодо обкладинки партитури «Прометея»: «Всередені це андрогін. Ви знаєте, що в тих расах чоловіче і жіноче начала зливалися разом, тому що ще не відбулося розділення статей. Це давній люциферський символ» [235, с. 79].

Однак, незважаючи на амбівалентну природу трактовки поняття, все ж одне є сталим – це використання космогонічного міфу та поняття «Прометеїв вогонь», який пронизує наскрізь музику композитора.

Б. Асаф'єв висловлювався про символічність музики О. Скрябіна пізнього періоду так: «Її стихія – вогонь: від іскорок малих розрядів струму і кришталево дзвонячих ліхтариків світляків до всепожираючих вогненних язиків похмурого полум'я безодень земних і грізного вогню світових сонць. Вогонь, вогонь і вогонь. Усюди вогонь... Перед поглядом постає вогнедишна гора. “Чарівний вогонь” вагнерівської “Валькірії” – дитяча забава або рій

світляків у порівнянні із “закляттям вогню” у Скрябіна, наприклад, його *Flammes sombres...* або в поемі *Vers la Flamme...* а також майже в усіх сонатах і особливо в дев’ятій» [56, с. 48–49].

Незвичайність звучання, фантастичність образу досягається особливим ладогармонічним рішенням вже на початку поеми «До полум’я» – терція, що переходить у тритон, при цьому консонанс знаходиться у затакті і триває лише $1/8$ у темпі *Allegro moderato*, а весь інший час, а саме $8/8$, розпочавшись на сильному часі, тягнеться акорд, що складається з двох тритонів (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 13*). Його можна трактувати як малий мажорний септакорд зі зниженою квінтою (тобто як альтерований акорд терцової будови), проте є сенс розглядати його і як «цілком визначену структуру, що несе основу сонористичного і драматургічного навантаження» [66, с. 39]. На користь цього свідчить часте вживання О. Скрябіним цього акорду у різних творах: «Показаний у різних ситуаціях <...> цей акорд стає основним імпульсом музичної дії» [там само].

Повертаючись до початку (терція – тритон), потрібно зауважити, що хід розв’язання даний ніби в зворотньому порядку: не дисонанс прагне розв’язання, а консонанс притягається до фонічно напружено акорду. З одинадцятого такту те саме відбувається і з парою «секста – тритон»: секста трактується лише як коротке затримання до дисонансу.

Тритон стає головною «дійовою особою» всього твору, виявляючи себе у різних іпостасях: у мелодичній фігурації, в інтервально-акордовій вертикалі та гармонічній послідовності. Поперемінно зменшеним співзвуччям протиставлені збільшені (це протиставлення можна порівняти з чергуванням тіні й світла). Вони вписані в цілотновий лад – з 7-го обертону по 11-й. Сам обертоновий ряд – від першого обертона по сходженню – О. Скрябін представляє в мелодичному русі в заключних тактах поеми, ніби резюмуючи всю п’єсу. Ця ж сфера обертонів представлена і в символіці акордів, а саме «прометєєвому» акорді.

Однак якщо «прометеїв» акорд є вже відомим втіленням **космогонічного класу міфологічної символіки** у творчості О. Скрибіна, то тритон, на якому базується весь тематизм цього твору, не окреслений значенням символу. Спробуємо надати йому гіпотетичного символічного значення. Тритон – «диявольський», «демонічний» інтервал, «чорт у музиці». Такі історичні назви існували для означення інтервалу, що дорівнює трьом повним тонам і є акустичним дисонансом. Саме через дисонансування цей інтервал намагалися уникати в церковній музиці Середньовіччя.

Таке тонове сполучення було практично заборонене. Свою сучасну назву тритон отримав на початку XVIII ст. Переважно цей інтервал вписано у загальне полотно музичного твору, де він звучить органічно (його використовували Ф. Ліст у «Сонаті по прочитанню Данте» та Р. Вагнер у «Зігфріді» та ін.). Однак своїм терпким та містично-напруженим звучанням у О. Скрибіна цей інтервал вирізняється більшою увагою до себе, аніж, наприклад, терція чи секста у творі. Тритон же є тим складним інтервалом, який не так просто піддається розшифровці. Зв'язуючи його гіпотетично з образною сферою, що передає риси демонічної суті, приміряємо до нього смисл «демонічності» та «диявольності» .

За загальною трактовкою теософської³⁶ концепції О. Блаватської, близької О. Скрибіну, «диявол» – це абстрактне поняття частини зла, що входить у загальний контекст ідеї про «єдність вищого розуму», який безпосередньо вміщує у себе та сам є часткою «зла». Повністю заперечуючи думки церкви, що диявол є окреме «створіння», яке наділене негативними якостями, що виражені у прагненні спокусити душу людини та віддалити її від Божого царства, О. Блаватська будує свою концепцію на твердженні: «Немає ні Диявола, ні Зла поза людським створенням...» «Люцифер – Дух Носій Осяяння і Свободи Думки – метафорично є провідним маяком, який допомагає людині знаходити свій шлях через рифи і мілини Життя, бо Люцифер є “Логос” в своєму вищому аспекті і “Супротивник” у своєму нижчому – обидва ці аспе-

кти відображені в нашому Еґо» [26, с. 189]. Тобто можна трактувати «диявольність» за О. Блаватською як свідомий символ вищого начала, спрямований на своєрідний хаос задля очищення та відродження людини чи людства.

Однак і Прометей абстрактно виступає тим самим символом добра і зла або ж символом Вищого начала. Досліджуючи це питання, Т. Килина напише: «За Скрябіним, Прометей – це активний рух, творчий принцип, відсторонений символ, оскільки і міфічний Прометей – це тільки розкриття цього принципу, зробленого для першоіснуючого стану пізнання. Насамперед Прометей пов'язаний з вогнем. Вогонь же символізує розумний, свідомий початок, який Прометей передав людству задля здатності пізнавати добро і зло. Звідси логічно випливає, що Прометей і є Сатана, Люцифер, який дав скуштувати Адаму і Єві яблуко з дерева пізнання добра і зла» [117, с. 171]. Сам О. Скрябін в поясненнях до «Прометея» писав: «Сатана – це дріжжі все-світу, принцип активності, руху» [234, с. 141].

З вище зазначеного зрозуміло, що мовно-стилістична **інтервальна символіка** тритону (назвемо його символом «Вищої активності») може виявлятися тотожною із смисловим навантаженням самого «прометеєвого акорду». Все це при введенні в єдину образно-філософську сферу різних елементів фактурного викладення, незважаючи на реальну видиму та слухову різницю між ними. Це відводить думки про можливий конфлікт поеми і, навпаки, дає імпульс вважати, що твір має одну наскрізну ідею, сповнену **міфологічною символікою космогонічного типу**.

Підтвердження тріумфу символу «Вищої активності» відбувається завдяки втіленню **інтервальної символіки**, що виникає у зв'язку з гармонічним вирішенням поеми – це багаторазове повторення акордів однакової будови у фінальному розділі (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 14*).

Акорд квартової структури стає немов якимось бажаним результатом усього розвитку. Шестизвучний акорд складається з двох «поверхів» (розподілених між правою і лівою руками). На нижньому «поверсі» розташо-

вуються два тритони (символи «Вищої активності») між 1–2 і 3–4 тонами, а верхній «поверх», більш чутний, складається з чистих кварт (між 4–5 і 5–6 тонами). Ці акорди «скандуються» протягом усього репризного розділу.

Незважаючи на зв'язок акордики п'єси з «прометеєвим акордом» та відсутність традиційної тонально-функціональної динаміки, ладогармонічна сторона поеми схильна чітко спрямованим змінам:

- «загадкові», неясні цілотонні звучання початкового розділу (до т. 26);
- опора на великий мінорний нонакорд у другому розділі, починаючи з т. 26 (Нотний приклад), на малий нонакорд і ускладнений мінорний тризвук з ноною і секстою тт. 39–40 і далі (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 15*);
- від т. 57 і далі – поступове витіснення «мінорних» звучань «прометеєвого акорда», але наполегливе утвердження останнього, особливо починаючи з ремарки *Eclatant, lumineux* (яскраво, світлитися);
- реприза та кода – від поновлення початкових гармоній, просвітлених і «активізованих» фактурно-регістровими засобами, логіка ладогармонічного розвитку призводить до ускладненого мажорного тризвуку від звуку «мі», збагаченого усіма звуками лідійського звукоряду (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 16*).

Отже, в гармонії п'єси очевидно цілеспрямоване просування музичної думки від невизначених «темних» звучань до все більш визначених і світлих, «полум'яніючих». Такі співставлення із зоровими асоціаціями наводять на думку про наявність **тонально-кольорової символіки** в поемі не тільки на рівні **програмної символіки**, про яку згадується на початку. Питання про те, наскільки тонально-кольорова символіка О. Скрябіна може бути застосована до розглянутої п'єси, є дискусійним. Однак сам факт «кольорового відчуття» російським композитором тональностей і наявності світлового компонента у

партитури «Прометея» дає право припустити загальну характеристику кольорового спектру поеми «До полум'я».

Основна тонально-кольорова символіка поеми буде наступна: *до-дієз* (*ре-бемоль*) – **(фіолетовий)** з 27 по 40 такт, потім постійні зміни фарб у епізоді «розгорання» (А. Дельсон) з 41 по 80 такт – *соль* (**помаранчево-рожевий**) з 80 такту – *мі* (**синьо-білясуватий**) з 90 такту – *ре-дієз* (**металевий блиск**) до кінця поеми. Однак при такому трактуванні не враховуються зміни гармоній (цілком можливо, що саме вони і визначали кольори для О. Скрябіна). Наприклад, «металевий блиск» *ре-дієза* наприкінці поеми поєднується з домінуванням блакитного *мі* в гармонії, тим самим збагачуючи існуючу кольорову гамму.

Глибока символічність, містицизм музичного світу О. Скрябіна поступово долають темряву і відсталість матерії, перетворюють, оживляють її, прилучають до світла й польоту. Таким чином, сенс порівняно невеликої п'єси в загальних рисах той самий, що й у задумі «Прометея» та Містерії. Зрозуміло, в поемі «До полум'я» містеріальність і синтетичність (в сенсі синтезу звукових і зорових вражень) лише позначена, однак наявність **програмної та міфологічної символіки космогонічного** типу з впливами лейтсимволу полум'я О. Скрябіна та його **тонально-кольорової символіки** тільки підкреслюють єдиність драматургічної «містеріальної» ідеї О. Скрябіна як основного знаку його творчості. А **інтервальна та акордова символіки** стають допоміжними мовно-стилістичними засобами задля втілення цієї ідеї в музичному тексті.

Висновки до розділу 2

Підсумовуючи головні принципи застосування та розвитку символіки в світовому музичному мистецтві, зауважимо, що фундаментальну основу, яка викладена в деяких базових, мовно-стилістичних та культурно-історичних елементах символіки, втілив та укорінив саме Й. С. Бах. Його мистецтво сповнено більшістю видів обраних символів: це **числова, мотивна, графічно-**

геометрична, автоцитатна, інтервальна, жанрова, акордова та монограмічна символіка. Однак подальший аналіз даної проблеми у найяскравіших представників роботи із символічними знаками – М. Чюрльоніса та О. Скрябіна показав, що ці композитори розширили поняттєву базу і доповнили категоріальний апарат **міфологічною, фольклорною, програмною, акордовою та кольоротональною символікою.**

Таке широке коло застосування символіки дає різношарову картину аналізу творів та полегшує художню інтерпретацію виконавцями за рахунок збагачення змістовного навантаження новими, вибагливими філософськими ідеями. Дане поняття символіки дає розгалужену категоріальну базу, що покликана наблизитися до головної мети – відтворення основного автентичного задуму композитора.

Закладені геніями світового музичного мистецтва фундаментальні смисло-символічні постулати цікаво проявилися у митців ХХ століття, зокрема в інструментальному дуеті. Ця ланка майже не опрацьована вітчизняними музикознавцями і є цінним матеріалом з полем, широким для досліджень і відкриттів.

РОЗДІЛ 3

СИМВОЛІКА ЯК СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Якщо спробувати розрізнити та періодизувати ХХ століття за інтенсивністю культуротворчих процесів в Україні, плідністю їх розвитку, кількістю нових починань, особливо виділяються початок століття (10–20-ті роки), його середина (славнозвісне шістдесятництво) та 1990-ті як підсумок ХХ століття, останнє десятиліття перед початком нового літочислення, міленіуму.

Перша третина характеризується як період культурного становлення, епоха стильового плюралізму, національного ствердження. Закріплюється модель музичної культури, основою якої стає національна композиторська школа європейського зразка, формування національного стилю з домінуванням європейських тенденцій та фольклорних засад. Другу третину можна назвати періодом «стабілізації», що подібна до застою, коли музика існувала при пануванні тоталітарного режиму та політизації мистецтва.

Наступна частина сторіччя, що налічує дві яскраві кульмінаційні вершини – 60-ті та 90-ті роки, – характеризується звільненням митців від ідеологічного партійного диктату, а отже – розкріпаченням процесів розвитку музичного мистецтва. Це народження поставангарду, постмодерну.

Таким чином, початок, 60-ті та 90-ті роки є важливими та особливими періодами епохи, в яких зароджувалися новаційні ідеї, творчі імпульси, інтенсифікувалася людська творча енергія, з'являлися нові тенденції людського світовідчуття та людського розуму.

3.1 Прояв символіки у мистецьких тенденціях першої третини ХХ сторіччя

10-ті та 20-ті роки ХХ ст. характеризуються активним розвитком нових мистецьких напрямів та тенденцій у культурі країни. Такі течії ,стилі та напрями як неоромантизм, неокласика та модерн, знаходять своє місце в ми-

стецтві в цей час. Інтерес українських митців до західноєвропейських стильових напрямів з переосмисленням постулатів існуючих стилів породжує розвиток такої авангардної віхи оновлення, як рух українського символізму в культурі.

За висловлюванням дослідника Ю. Горідько, «...невичерпний за своєю природою символ, синестезія різних відчуттів, відповідності, езотеризм мови, “алхімія слова”, таємничість, містицизм, музичність, заснована на сугестії, – як стильові домінанти символізму – покладені в основу українського символізму, поглиблювалися і розвивалися в річищі національного колориту» [59, с. 3].

В музичному просторі періоду 20-х років символіка, яка є невід’ємним елементом мистецького напрямку символізму, проявлялася характерними рисами: психологічним реалізмом із тенденцією до психологізації художнього образу; збагаченням драматургії та виражальних засобів музичної мови; використанням елементів західноєвропейських течій і широким застосуванням тематизму українських народних пісень з включенням ладоінтонаційних і метроритмічних особливостей, що властиві лише українському фольклору. Ці риси стають особливими «маркерами» втілення символіки. Вони проявляються в індивідуальному осмисленні творчості М. Леонтовича, Я. Степового, К. Стеценка, Л. Ревуцького, В. Косенка, Б. Лятошинського, С. Людкевича, Н. Нижанківського, В. Барвінського, М. Вериківського та інших.

Особливо плідною в період першої третини сторіччя видається камерна творчість українських композиторів³⁷. Поміж інших жанрів інструментально-ансамблева соната за участі фортепіано фактично переживає своє становлення у цей час³⁸. Активне формування та досить стрімкий її розвиток у цілому відображає цікавість композиторів до інструментальної сонати поміж інших камерних жанрів.

Отже, цей період характеризується активним формуванням української музики, спираючись як на західноєвропейські тенденції, так і на власні національно-фольклорні риси, які своєрідно виявляють та представляють проблему символіки в музичному мистецтві.

Враховуючи тогочасну цікавість до жанру сонати, а також невелику кількість досліджень проблеми символіки в інструментальних творах цього періоду, спробуємо поглянути крізь аналітичне скло на яскраві взірці інструментальних сонат В. Косенка та скрипкової сонати Б. Лятошинського як прикладів сформованого жанру в першій третині ХХ століття.

3.1.1 Символічна аура камерно-інструментальної творчості

В. Косенка (на прикладі Сонати для віолончелі та фортепіано оп. 10 та Сонати для скрипки та фортепіано оп. 19)

Творчість Віктора Степановича Косенка переважно розглядається поза концепцією своєї драматичної доби. Тим більше поза насиченістю символікою та підтекстами. Геніальний український композитор, чудовий піаніст та талановитий викладач, В. Косенко, створюючи свої шедеври в суперечливий час змін, на нашу думку, відтворив у своїй творчості не тільки романтичну піднесеність та національно-фольклорний початок, а й підсвідомо закладену символіку. У 20-ті роки стильові риси композиторського надбання В. Косенка набувають нових форм та значень. З кожним твором вдосконалюється блискуче викладення фактури, особливо фортепіанних партій, а інтонаційна будова та образні характеристики стають більш складними й загадковими. Саме це і підштовхує до зосередженого вивчення творчості композитора цього періоду в аспекті символіки.

Про спадщину митця, на жаль, у музикознавчій літературі є не так багато розвідок історичного, теоретичного та інших вимірів. Загальними питаннями фортепіанної творчості займалася О. Олійник [207], аналізуючи і маловідомі біографічні моменти в житті митця. Інші аспекти фортепіанних творів вивчали такі теоретики, як Ю. Вахраньов [36], Р. Стецюк [266]. Дослі-

дниця К. Шамаєва [143] реконструювала через низку матеріалів, листів, спогадів, нотаток біографічні таїни композитора. Про творчість В. Косенка влучно висловилася Б. Фільц, яка підкреслила «велику ерудицію та фантазію автора, його величезний мелодичний дар і високу майстерність, що виявляється в бездоганному володінні технічно-композиційними прийомами та усіма музично виражальними засобами», які «в свою чергу підпорядковуються головній меті – якомога глибше і переконливіше розкрити ідейний задум твору, передати його художньо-образний зміст» [291, с. 64].

Діяльність В. Косенка далека від всебічного висвітлення, вона залишає багато невідкритих сторінок його мистецького шляху. В існуючих дослідженнях здебільшого висвітлена драматургія творів, їх стилістика, тематизм, ладово-інтонаційна структура, заснована на романтичній основі композиторського задуму. Але, зважаючи на буремний час, у який жив і творив митець, на суспільні колізії його біографії, не можна стверджувати, що композитору було притаманне лише романтичне світосприйняття. Наприклад, О. Лігус відмічає у мазурках В. Косенка «символістські ознаки стилістики О. Скрибіна» [159, с. 146]. Дослідниця Л. Гришко-Ратьковська також пише про «світ фортепіанної музики О. Скрибіна, творчість якого відіграла велику роль у становленні художньої індивідуальності українського композитора» [64, с. 237–238]. А теоретична розвідка Г. Асталош вказує на «близькість до стилю С. Рахманінова, О. Скрибіна, навіть Й. Брамса» [9]. Усі ці твердження спонукають дослідити більш глибоко творчість митця та спробувати віднайти в ній символічні риси³⁹.

«Косенко був вихований на кращих традиціях як російської, так і західноєвропейської музичних культур, здобув ґрунтовні теоретичні знання і протягом всього свого творчого шляху дотримувався основних принципів, які перейняв та міцно засвоїв від своїх авторитетних педагогів» [9], – пише Г. Асталош.

Г. Гачев у своїй роботі «Национальные образы мира» [51] стверджує, що кожен окремий етнос представлений своїми ідентифікованими національними формулами, і індивідуалізованість етноса можна прочитати через певні кодові системи та яскраві образи. Деякі із структурних елементів національної ідентичності можна визначити та відокремити, а саме:

- загальні цінності і норми;
- колективну історичну пам'ять і віру в спільне походження;
- міфи і символи – «міфо-символічний комплекс» (Е. Сміт) [345, с. 4, 7–8, 13–14, 19, 52];
- традиції і ритуальні практики;
- уявлення про національні території, включаючи образи Батьківщини, рідної землі;
- спільну мову [5, с. 3–32, 77, 150–162].

За визначенням В. Тишкова [284], національна ідентичність – це спільне уявлення громадян про свою країну, її народ і почуття приналежності до неї. Національна ідентичність як потреба в усвідомленні своєї належності до певної групи є, за спостереженням О. Корнієнко [142], універсальним явищем світової культури.

Свідомством того, що момент пошуку національної ідентичності був важливий і для В. Косенка (як пишуть дослідники, зокрема В. Довженко [79]), можуть слугувати активні багатопланові контакти композитора з українським фольклором¹⁰, співпраця із найвідомішими вітчизняними митцями свого часу та активний вплив на оточуюче середовище – як під час проживання у Житомирі, так і у Києві, де він вів викладацьку діяльність.

¹⁰ Знайомство В.Косенка з народною піснею відбувалося іще в дитинстві. Батьки майбутнього композитора влаштовували сімейні музичні вечори де звучала класична музика у виконанні матері композитора, Леопольди Йосипівни (в дівочтві Дорошевич), яка чудово грала на роялі, та українські народні пісні – вони переважно звучали у виконанні брата композитора, Семена Степановича, який мав чудовий ліричний баритон. Акомпонували Семену Косенку мати та сестра Марія, пізніше пробував і сам Віктор Косенко, тим самим з дитинства безпосередньо знайомлячись із народною творчістю. Батько композитора знав багато українських пісень, родина часто співала хором. До їх оселі приходили друзі та приєднувалися до самодіяльного хору.

Питання національного в камерній музиці В. Косенка крізь призму символічних знаків та змін у його творчості найцікавіше розглянути у творах, які були написані композитором до моменту написання збірки обробок народних пісень, коли він ще не так активно контактував з українським фольклором – тобто до 1929 р.

Твори цього періоду віддзеркалюють вплив різних соціокультурних напрямів та течій. У своїх поемах, прелюдах, мазурках, романсах, сонатах В. Косенко втілює синкретичне, підсвідоме поєднання українського народно-го мелосу з масштабністю та символічністю формотворчих та ладогармонічних надбань існуючої культурної спадщини.

Крім музичних впливів на його самобутній стиль треба згадати широку літературну обізнаність композитора. Він вивчає вірші та поеми Т. Шевченка, О. Пушкіна, С. Єсеніна, О. Толстого, Ф. Тютчева, М. Огарьова, К. Бальмонта, О. Апухтіна, В. Лихачова, натхненно створюючи свої романси, просякнуті емоційним відлунням відчутого драматичного змісту творів. Особливе захоплення композитора поезією П. Тичини, його товариша (ранню творчість якого характеризують наявністю закладених у ній символів та отожднюють Тичину з українським символізмом), знаходить своє відображення у романсах В. Косенка на вірші «На майдані біля церкви», «Мобілізуються тополі», «Іду з роботи я».

В цілому слід сказати про загальний вплив поезії П. Тичини на становлення музичної мови В. Косенка. На той час вже були опубліковані такі збірки поета, як «Сонячні кларнети» (1919), «Плуг» (1920), «Вітер з України» (1924); В. Косенко, часто буваючи в колі друзів у квартирі П. Тичини разом з Г. Верьовкою, Е. Скрипчинською, композиторами Ю. Мейтусом, М. Вериківським, співаками І. Паторжинським, І. Козловським та З. Гайдай говорили про ці твори. Відповідно композитор назавжди закарбував у своїй пам'яті їх образну сферу та закладений зміст.

У цей період були створені три фортепіанні сонати (1922, 1924, 1926–1929), Концерт для фортепіано з оркестром (1928), завершений Л. Ревуцьким і Г. Майбородою, розпочалася робота над Героїчною увертюрою для симфонічного оркестру, написані камерно-інструментальні сонати для скрипки та фортепіано (1927), для альту та фортепіано (рукопис не зберігся, 1928), тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано (1927), квартет для двох скрипок альту та віолончелі (1927–1930), багато романсів, фортепіанні поеми, етюди, прелюди.

Спробуємо розкрити складні психологічні настрої митця та їх відлуння у драматургічній будові творів, спираючись на твори для камерного ансамблю як взірця «мовного діалогу» між двома виконавцями. Через аналіз образної системи Сонати для віолончелі та фортепіано оп. 10 та Сонати для скрипки та фортепіано оп. 19 виявимо підсвідомо закладені механізми розуміння композитором драматизму його часу і відтворення їх через можливу музичну символіку.

Соната для віолончелі та фортепіано, створена у 1923 р., присвячена товаришу В. Косенка, партнеру по камерному тріо віолончелісту В. Коломойцеву і приурочена до 25-річного ювілею артистичної діяльності, по праву може вважатися взірцем камерно-інструментального дуету в українській музиці. У статтях, присвячених її розгляду, зазначається зв'язок з українськими національними традиціями та ладогармонічна близькість із фольклорними джерелами (Г. Асталош [9]), стильовий синтез та стильові зміни в еволюції жанру камерно-інструментальної сонати (Т. Арсенічева [7]), взаємопроникнення рис сонати, поемності та розширення семантичного спектру (Т. Менцинський [182]). Однак саме наявність символічної аури в цій сонаті недостатньо висвітлена в музикознавчому дискурсі та є пластом досі не розвіданих, закодованих знаків та символів.

Завуальовані риси **національної символіки** в Сонаті проступають у акапельних розкладених акордах віолончелі в першій частині (*Див. Дод. А.*

Нот. Прик. № 17). Їх звучання викликає слухову асоціацію зі вступом української народної думи, вводячи нас у образну сферу емоційно насиченого оповідання. Широкий діапазон тріольного акомпанементу у фортепіано нагадує награвання кобзи, бандури або ліри. Зважаючи на тогочасну цікавість до даного жанру української музики, а саме становлення нового етапу у вивченні думного епосу, можна припустити, що близькість головної партії першої частини до оповідальності та протяжність її лінії символічно перегукуються з українською народною думою.

Інший пласт символічних елементів першої частини сонати закладений в головному конфлікті між двома її тематичними компонентами, які відчуються і в головній, і в побічній партіях частини. У головній партії відчутний так званий конфлікт протиріч між пісенністю як **символом національного та жанровою символікою**, відтвореною танцювальністю і маршевими рисами (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 18*) як символом жорстокості та механічності.

У побічній партії проявом світлого натхненного минулого стає світський жанровий знак романсу, що з'являється на початку викладення матеріалу. Він знову «перебивається» саркастично-механістичними жанровими символами маршево-танцювальних мотивів як узагальнених відголосків сьогодення.

Марш – музичний жанр, призначений для супроводу синхронного руху великої кількості людей – найбільш точно відтворює картину тогочасної дійсності з переважаючим колективно-наступальним типом образності. Жанри романсу та народної пісні частіше передають саме особисту природу сповідання, душевного висловлювання. Тож у цій частині Сонати конфлікт закладено не між головною та побічною партіями, а між особистими проявами мистецтва (як народними, так і професійними) та введенням маршевих елементів як відтворення характеру «режимності» того часу на рівні символічності жанрових співставлень.

Друга частина Сонати вводить у стан глибоких роздумів та в цілому символізує людську надію, яка попри все мріє, сподівається на краще, любить, але не може запобігти зовнішнім подіям, що відбуваються незалежно від її бажань. У цій частині відчутна алюзія на **жанрову символіку** молитовності, яка має зв'язок із тематизмом етюдів та прелюдій О. Скрибіна з їх відсторонено завуальованим відчуттям інтонаційних співзвучностей та сумною забарвленістю послідовних гармоній.

Досить високий діапазон мелодики, нетипові «душевні» верхні ноти у віолончелі звучать як сповідь. Партія фортепіано забарвлюється м'якими гармоніями в басах, які спадають наче грона, викладені у широкій діапазонній відстані. Монотонне, споглядальне, поступове оспівування остинатних звуків правої руки створює ефект заціпеніння до появи середнього розділу з більш рухливою пісенною мелодією у віолончелі, сповненою відчутними **національними символами**, а саме інтонаціями народних українських пісень. Мелодія, м'яко виходячи на кульмінацію, хоч і констатує драматичність та рішучість, потрохи повертається в загальний рух. Тим самим створює єдину арку між початком та кінцем – темою молитви як символом безвиході. Це сприймається мов справжня молитва «за Україну», яку В. Косенко створив на підсвідомому рівні.

Відчутне віддзеркалення аури думної символіки сонати, тяжка пролонгована мелодія-молитва у віолончелі на фоні пишномовного акомпанементу у фортепіано, наче голос співця, в переплетінні поступового перебирання струн, створює асоціацію з мелодикою думного епосу. Віднайдена Ф. Колесою дума «Про піхотинця»¹¹ (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 19 а та б*) у виконанні Явдохи Юхимівни Пилипенко з Орликівщини [128, с. 216–221] має інтонаційну спорідненість з темою другої частини сонати. Проходячи у ритмічному збільшенні, тема звучить спокійніше, ніж у думі, але сумний характер зберігається в обох варіантах викладення. І тема, і дума написані у мі-

¹¹ Її сюжетний та поетичний варіант відомий також під назвою «Втеча трьох братів з Азова»

норі (фа мінор та до мінор), приблизний темп – Andante, слова думи підкреслюють її оповідний настрій:

Ой, не чорная хмара наступала,
 То не сиві тумани налягали, –
 То три брати з турецької землі,
 З бусурменської віри,
 З тяжкої, проклятої неволі,
 З города Озова утікали... [цит. за 128, с. 216]

Інтонаційна близькість другої частини сонати до народного мелосу, з можливим підсвідомим спільним драматургічним забарвленням та характером обох творів (думи та сонати) вказують на наявність аури **національної символіки** фольклорної основи.

Третя частина сонати має функцію збірного образу та повертає до основного конфлікту. Особливо відчутний емоційно-натхненний прояв поемності, та навіть прослуховуються **символічні алюзії**, що схожі на «прометеївські» інтонації з типовими польотними «скрябінськими» темами.

Саркастична ламана танцювальність основного рефрену межує з пісенним початком епізодів. Підсумок безперервного нервового блукання тональностями, постійних змін руху та поступового нагромадження фактури символізує повернення головної теми першої частини, яка набуває героїчності та звучить дуже вільно наприкінці твору у 237-му такті (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 20*). Кода, що починається у 253-му такті (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 21*), містить елементи боротьби, включаючи епізодично поламану першу механістичну тему третьої частини. Однак головна партія з першої частини «перемагає» та підтверджує вирішення конфлікту на користь **національної символіки**, стверджуючи головні постулати ідейно-образного стрижня твору.

Таким чином, Соната налічує прояви **жанрової символіки** (на рівні інтонаційного мислення), можливу ауру **національної символіки** фольклорної

основи (інтаноційна близькість до думи та українського мелосу) та деякі риси **символіки алюзії** до «скрябінського» висловлювання.

Символістичність як тенденція у творчості В. Косенка проявлялась і в подальшому, стаючи принципом мислення митця. Згадаємо його романсову творчість, а саме романс «На майдані» (слова П. Тичини). В одній зі статей музикознавець М. Копиця охарактеризувала цікаву неоднозначність у концепції поезії П. Тичини та музичного змісту романсу В. Косенка. «Як відомо, автора “Майдану” в минулому нарікли співцем революційних настроїв, вульгарно розуміючи вислів “На майдані коло церкви революція іде”. Але сьогодні, глибше знаючи правдиву драматичну історію України того часу, зовсім по-іншому сприймаєш сенс поняття “майдан”»...[цит. за 235, с. 9].

«Особливо символічним видається завершення поетичного тексту Тичини не оптимістично лозунговими фразами, притаманними поезії тих часів, а сумно пророчими: “Вечір. Ніч”. Такі настрої криються не тільки в поетичній версії романсу, а й у музичному контексті, далекому від ораторсько-пафосних мотивів» [там само, с. 8–9].

Таким чином, у Сонаті для віолончелі та фортепіано В. Косенка (та в творчості композитора загалом) між минулим та сьогоденням відчувається розлом, який він і передавав аурую символічної мови, балансує між **жанровими** символами механістичного та пісенного начал. Але романсовість як символ буремного часу віддзеркалює спогад про втрачені романтичні ілюзії як символу найчистіших і найпотаємніших сподівань та піднесених мрій. На такому тлі можлива **фольклорно-національна** основа творів залишається символом українського народного духу з його незламною волею та жагою до життя.

Другим твором, показовим щодо наявності символічного мислення митця, є Соната для скрипки та фортепіано, написана у 1927 р. Її мелодика, віртуозна за своєю суттю, базується на інструментальній основі. Засновуючись на виразі В. Москаленка щодо гіпотетичності композиторського задуму

[196], робимо припущення про можливості наявної символіки у цьому творі, не претендуючи на всеосяжність цих тверджень. Соната для скрипки та фортепіано написана у двочастинній формі, що, можливо, обумовлено великими розмірами кожної з частин. Головний драматизм зосереджений у першій частині, що викладена у формі традиційного сонатного алегро. Вольовий характер теми головної партії (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 22*) підкреслюється одночасним (без вступу) початком партій скрипки і фортепіано з першої долі. Цей музичний образ досить суперечливий через неоднозначність інтонаційно-образного трактування. Низхідні «слабкі» інтонації поєднані «рішучим» пунктиром, стрімкий висхідний рух по звуках тризвуку закінчується інтонаціями плачу.

Для цієї теми характерна складна гармонічна будова, що надає їй постійного руху, відчайдушної «сміливості», що поєднується з глибокими внутрішніми переживаннями. Так, після мінорної тоніки (ля мінор) звучання переміщується в однойменну тональність VI щабля (фа мінор). Потім звучить субдомінантова гармонія, а далі шляхом чергування гармонії III щабля (до мажор), VII щабля (соль мажор) та низького II щабля («неаполітанської» гармонії, в даному випадку це сі-бемоль-мажор), мелодико-гармонічний рух приходить до паралельної тональності до мажор. У ній автор не закріплюється, а переводить рух у однойменну тональність низького II щабля – сі-бемоль-мінор. Ця гармонія панує найдовше – цілих три такти, причому за цей період динаміка встигає швидко згаснути (з форте до піано), а рух – різко уповільнитися (від шістнадцяток пульсація переходить до руху чвертками).

Цей напружений фрагмент, де темп раптово уповільнюється (тт. 9–10), фактично є «тихою кульмінацією» всього 11-ти тактного періоду, у який вкладається тема головної партії. Ефект «заціпеніння» досягається ще й могологічним викладеннями – унісоном та октавним дублюванням (здійсненим тричі) на фоні широкого акорду – педалі. Якщо розглядати цей фрагмент в ракурсі образного розвитку, то можна констатувати, що після маршових

ритмів, які символізують рішучість та дієвість, завоювання вершини (аж до третьої октави) і встановлення до-мажору, наступний сі-бемоль-мінорний епізод звучить немов внутрішній монолог героя, сповнений печалі.

Більш розгорнутою, порівняно з попереднім викладенням, є реприза теми головної партії (т. 12). Мелодична лінія тут звучить вже не у скрипки, а в партії фортепіано. Загалом такий обмін між партіями можна було передбачити з самого початку, адже партія фортепіано дуже розвинена і у своїй виразності нічим не поступається скрипці. Цю сонату навіть можна було б назвати подвійним «концертом для скрипки і фортепіано», настільки рівноправними та віртуозними є обидві партії.

У репризі, окрім романтичної стилістики з типовими інтонаційними зворотами та гармонічними прийомами – хроматичними оспівуваннями (широкими і вузькими), великою кількістю альтерацій, постійними відхиленнями від основної тональності тощо – присутні й деякі ознаки символічності. Зокрема у партії скрипки (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 23*), у тактах 20–21 простежуються інтонаційні звороти, які нагадують «тему виникаючих творінь» з «Поєми екстазу» (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 24*) О. Скрябіна. Це стає **елементом** присутності у сонаті В. Косенка завуальованої **символічної алюзії** на творчість О. Скрябіна.

У відокремленій сполучній партії (т. 29) реалізує себе сі-бемоль-мінорний фрагмент з теми головної партії, який повністю був вилучений у другому її проведенні. Причому спочатку наголошується сам помірний рух по тризвуку (чвертями), який приковував до себе увагу в початковому викладенні, а потім завойовується і сама тональність, яка була для нього характерна, – сі-бемоль-мажор. Можна сказати, що суб'єктивний план і особисті, можливо, потаємні мрії, які були «відштовхнуті» активним, дієвим рухом теми головної партії, тут нарешті вийшли на поверхню та отримали розвиток. Останній розгорнутий пасаж у сі-бемоль-мінорі (39–41 такти) є ніби відчайдушною спробою досягти цієї суб'єктивної мети.

У стилєвих ознаках побічної партії (т. 42) окреслюються алюзії на ліричні теми П. Чайковського, поєднані з гармонічними зворотами, характерними для ранньої творчості О. Скрябіна. Зокрема, його концерт для фортепіано та оркестру оп. 20 (I частина, 11-й такт) (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 25*) містить гармонічний зворот, який майже цитує В. Косенка у 45-му такті сонати (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 26*). Для побічної партії (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 27*) також характерним є пісенне, народне начало, її мелодика дуже подібна до української пісні «Ой, журавко, журавко» (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 28*) [288]. Слова пісні нагадують про тугу людини на чужині та стають можливим проявом **фольклорної символіки** в сонаті (*Див. Дод. Б. Дод. № 2*). Ця пісня походить з Рівненської області, яка територіально дуже близька до Житомирщини.

Можна припустити, що В. Косенко підсвідомо ввів її у побічну партію сонати як символічний образ вигнанця. Трагічний характер складає основу теми та підштовхує до можливого конфлікту в експозиції сонати, а саме головної партії як символу життя – вольового, енергійного – та побічної партії з її наспівною драматичністю як символу невимовної туги за Батьківщиною. Характеризуючи такий тип тем-образів, дослідники творчості В. Косенка відзначають «відчуття музичного простору як ідеального безмежного цілого» [159, с. 126]. Означення, які використовує О. Лігус, характеризуючи невеликі жанрові п'єси В. Косенка, підходять і для цієї теми: «сповідальність, ностальгійний характер, примхливість, ефемерність ліричного образу» [там само] – характерні риси музичного символізму.

Тема побічної партії пов'язана з інтимним світом героя, розкриттям його надій і сподівань. Порівняно із сі-бемоль-мінорним фрагментом, про який згадувалось вище, і який, напевно, також належить до світу суб'єктивного, тут філософська складова переходить у образну площину сердечності та мрійливості.

61-й такт знаменується появою другої теми побічної партії, яка пов'язана з аналогічним за сутністю другим розділом головної партії та має риси сполучної. Яскрава ознака, що поєднує обидві теми – характерний зворот з пунктирним ритмом, який спочатку мав низхідний, а тепер отримав висхідний напрямок.

Підкреслено відокремлена від попереднього тематизму заключна партія (т. 72). Це досягається завдяки витриманому органному пункту на звуці ре першої октави, яка у синкопованому ритмі повторюється цілий такт. Це перша тема, що написана у мажорному ладі. Тут використано ре-мажор, який, на відміну від більшості інших тем, нікуди не зникає – замість постійного модулювання весь час стверджується одна й та сама тональність. Припускаючи, що така тональна постійність теми не спонтанна, можемо допустити думки про наявність **кольоротональної символіки** в сонаті, спираючись на явище «кольорового слуху», окремого випадку зорово-слухової синестезії, тобто міжчуттєвих асоціацій, культивованих передусім у мові та мистецтві. В. Вакенродер стверджував: «Звук є фарба» [38, с. 190]. Для мистецтва значущими є ті аналогії між кольором і почутим звуком, які формуються шляхом найчастіше мимовільного, підсвідомого зіставлення видимого і почутого на основі схожості їх емоційно – смислових, символічних оцінок [84].

Так, наприклад, Б. Галеев [48] розкрив систему «кольорового слуху» М. Римського-Корсакова та О. Скрибіна. Для М. Римського-Корсакова звуково-кольорова гама ре-мажору відповідає «жовтуватому, царственному»; для О. Скрибіна – жовтому.

Якщо згадати символіку жовтого кольору зі слов'янської та української міфології, то, з одного боку, це колір сонця, золота, немовби застиглого сонячного світла, з другого – колір опалого листя та зрілого жита, що означає смерть, тобто життя в потойбічному світі. Міфічні істоти, які водять душі на «той світ», мають жовтуваті тони. У жовтий колір фарбували яйця у пасхаль-

них, семицько-троїцьких обрядах. Учасники ритуалу «хрещення зозулі»⁴⁰ обмінювалися на кладовищі жовтими яйцями, розбивали їх і залишали на могилах [41].

Амбівалентна трактовка жовтого кольору та його символіка ніби віддзеркалюють характерні риси, притаманні заключній партії. Хоча мелодична основа цієї партії досить проста, вона спирається на пісенно-мовленнєві інтонації та майже не містить хроматизмів (за винятком ввідного тону до V щабля), на перший погляд, тема виглядає просвітленою і спокійною. Втім, знаходимо в ній і пунктирний ритм, який іде від тематизму головної партії, і риси органного пункту.

Звернімо на останній особливу увагу. Оскільки він поєднаний із дзвоноподібним низхідним рухом у басах, у ньому можна відчутти інтонації, характерні для музики, що супроводжувала траурну ходу та інші обряди, пов'язані з похованням. Контрастування показово мажорного тематизму, де в чому навіть примітивного, і цього «дзвонового» звучання, надає образу заключної партії характеру «бенкету під час чуми».

Протирічливість відчутна вже з початку розробки (т. 93), де ре-мажору протиставляється одноіменний ре мінор. Тема головної партії до 139-го такту звучить у трансформованому вигляді. Спочатку викладення носить монологічний характер – тут бачимо октавні дублювання та відсутність фонового руху. Поступово розвиток активізується, причкак какому на перший план виходять то одні, то інші елементи тематизму – інтонації плачу, рух по звуках тризвука, низхідний та висхідний хроматичні рухи, а також початкова квартова низхідна інтонація в пунктирному ритмі. У видозміненому вигляді звучить тема сполучної партії (т. 140), її постійно переривають квартові пунктирні інтонації теми головної партії. Фрагмент переходу до репризного розділу (тт. 151–155) містить мажорний варіант проведення головної партії, при цьому акцентується низхідна інтонація плачу і «дзвонова» інтонація в басах (т. 154).

У репризі (т. 156) повністю, до найменших темпових та агогічних деталей, повторюється тема головної партії. 185-й такт сонати знаменує початок теми сполучної партії. Вона проводиться незмінно до 194-го такту і протягом наступних трьох тактів готує основну тональність, закінчуючись на домінанті до неї. Як і в експозиції, момент завершення цієї партії виглядає як зрив на високій ноті, а побічна партія, викладена в ля-мінорі (т. 197), – як оплакування.

Відповідно і заключна партія, яка в експозиції звучала у мажорі, в репризі викладена у мажорному ладу (ля мажор). За системою «кольорового слуху» О. Скрибіна ля мажор асоціюється із зеленим кольором. У слов'янській міфології зелений колір – атрибут «чужого» простору, де живе нечиста сила, куди у замовляннях проганяються злі духи. Також він символізує перемогу над злими силами, воскресіння, надію та радість, однак інколи наводить тугу.

Можливо, так і «зависає» між «небом і землею» розпочатий у 248-му такті кодовий розділ, побудований на матеріалі теми головної партії, яка втрачає свою внутрішню рухливість (відсутній рух пасажами, викладеними вісімками і шістнадцятими в партії фортепіано). Домінує акордовий тип фактури. Загалом усі засоби виразності націлені на заспокоєння, завершення частини.

Отже, перша частина сонати експонує образну драматургію драматичних, часом трагічних емоцій. Проблеми тільки поставлені, але їх розв'язання окреслено. Драматургічна «дія» переноситься до наступної частини.

Друга частина Сонати для скрипки і фортепіано теж написана у формі сонатного алєгро. Їй також частково передався драматизм першої частини. Втім, її загальний образний настрій є більш спокійним, врівноваженим. Для неї характерні легка танцювальність, елегійність, наспівність. Тема головної партії (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 29*) викладена у неспішному темпі *Andantissimo*, на ріано, має загалом спокійний характер. У ній можна виявити і

певну танцювальність: розмір 6/8, мелодична лінія, в якій переважають повторення, оспівування та інші форми руху, що нагадують кружляння та швидке легке пересування у танці.

Виникає слухова асоціація з жанром сициліани – старовинним італійським танцем пасторального характеру, це і стає завуальованим елементом можливого прояву **жанрової символіки** в сонаті. Цей жанр був досить розповсюдженим в інструментальній і вокальній музиці XVII–XVIII ст. Однак у Сонаті В. Косенка присутні лише деякі риси цього танцю, як от розмір 6/8 та спокійний темп. У той же час, пропонуваній композитором ритмічний малюнок і мажорний лад не є характерними для цього танцю. У такому випадку можна говорити про так звану «еволюцію жанрових домінант» [159, с. 121]. Цей процес у українській музиці XIX – початку XX ст. Л. Корній характеризує як «засвоєння інонаціональних жанрово-стильових традицій (процес стильової адаптації) та витворення нових стильових ознак (стильова генерація)» [140, с. 15], спираючись на терміни, які вперше використав С. Тишко [283, с. 6].

Вірогідно, через поєднання у другій частині твору рис традиційного сонатного алегро з типом образності, характерним для середніх частин циклів, головна партія побудована у формі трьох мотивів АВА. Фрагмент А триває чотири з половиною такти та закінчується на секстакорді тоніки. Опускаючи тон *ля* на малу секунду вниз, замість тонічного тризвуку з'являється гармонія третього ступеня – до-дієз мінор. Саме в цій тональності написаний фрагмент В (тт. 6–11) (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 30*). Його особливістю є те, що весь мелодичний рух тут зосереджений навколо тону *до* – *дієз*.

Перша доля кожного з шести тактів починається саме з нього. Причому він як основа ще й виділений довгою тривалістю (вісімкою, вісімкою з крапкою, цілою). Цей тон оспівується і слугує стрижнем для руху мелодії у вузь-

кому амбітусі. Ці ж характеристики руху притаманні і найбільш давньому слов'янському фольклору.

У слов'янській міфології число шість має декілька значень, одне з яких – це знак грому (громовика) – шестипроменева яскрава зірка і колесо з шістьма спицями. **Графічно-геометричний символ** шістки – два перехрещених трикутники (три кути + три кути): вершина вгору – це символ чоловічого початку, вогню і неба; вершина донизу – символ жіночого начала, води і землі. У другій частині здебільшого зустрічається верхній трикутник, що добре видно з нотографічного запису (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 30*).

Звичайно, В. Косенко навряд чи наділив цей фрагмент точним символічним змістом, але припустити, що у композитора на підсвідомому рівні спрацювала пам'ять минулих поколінь та генетичний музичний код слов'янського походження, цілком можливо. Окрім цього, у 10-му такті інтонаційний зв'язок фортепіанної партії (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 30*) асоціюється з тематизмом С. Рахманінова, а саме відчувається близькість до його сі-мінорного музичного моменту оп. 16 № 3 (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 31*). Як і у першій частині, у другій композитор також вдається до обміну матеріалом між партіями фортепіано і скрипки. Так, реприза А починається з теми, яка переходить до партії фортепіано і триває п'ять з половиною тактів. Партія скрипки в цей час зайнята контрапунктом – пасажами, що кружляють.

Динамічна, заснована на секвенційному розвитку сполучна партія (тт. 17–30), побудована на матеріалі головної. У лівій руці партії фортепіано з'являються дуже широко розкладені акорди хвилеподібного характеру, а права рука рухається паралельними терціями, які знову нагадують трикутники **графічно-геометричного символу** шістки вже у повному обсязі (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 32*).

Надзвичайно виразну природу має тематизм побічної партії (т. 31). Незвичною для побічних партій особливістю є те, що ця тема викладена у вигляді секвенцій і весь час «уникає» своєї основної тональності (*Див. Дод. А.*

Нот. Прик. № 33). Так, вона розпочинається домінантою до фа-дієз мінору (тональності, паралельній основній), але у наступному такті розв'язується не у прогнозовану тональність, а у ля мажор. Далі виникає одна ланка діатонічної секвенції, після чого звучить наступна, заснована на моменті кружляння (яка, до речі, містить ще одну діатонічну секвенцію – таким чином, маємо секвенцію у секвенції).

Основною метою такого прийому є надання стрімкості руху та енергії, завдяки якій партія скрипки досягає ноти ля третьої октави, скандуючи останню фразу. Дуже схожою за мелодичною основою до цієї партії виявилася українська народна пісня «Не буду ся віддавати» (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 34*) [216, с. 37], яка стає другим вірогідним проявом **фольклорної символіки** в сонаті (*Див. Дод. Б. Дод. № 3*). Символіка тексту цієї пісні відповідає загальновідомій ідеї українського кордоцентризму.

Складна, насичена хроматизмами, що має багато спільного зі стилістикою О. Скрибіна, тема заключної партії (т. 44). Вона звучить у тональності фа-дієз мажор (тобто в однойменній до імовірної тональності побічної партії). Ця тема дуже відрізняється від попередніх за своєю гармонічною природою. Водночас у її мелодичній лінії є багато рис, властивих попереднім темам. Так, тут знову ж таки є характерне кружляння, покачування і повторення окремих нот. Найбільше ця тема схожа на образний світ головної партії і також має спільні риси з жанром сициліани.

У розробковому розділі (т. 63) розвивається епізод А головної партії, де переважають різноманітні пасажі, хроматичні покачування, оспівування. На перший план виходить елемент з характерним ритмом (вісімка з крапкою – три шістнадцяті) та малосекундовим покачуванням, взятий із матеріалу головної партії (т. 79, епізод В). Основний тип розвитку у цьому епізоді – знайома по розвитку побічної партії секвенція. Саме цей матеріал розвивається до кінця розробки, стаючи основою для її найбільшої частини, проголошуючи значущість чоловічої частини символу шістки як рішучого та сильного,

бурхливого та емоційного. 85-й та 89-й такти дуже схожі до фактурного викладення рахманіновським стилем. Рішуча та войовнича сила тематизму, розгорнувшись у 94-му такті динамікою *forte*, поступово обривається, паузи вісімок у фортепіано створюють атмосферу «схлипування» та водночас «за-спокоюють» загальний рух.

На початку репризи тема головної партії відрізняється тим, що партія скрипки тут перенесена на октаву вище і звучить у третій октаві. Завдяки цьому досягається ефект особливої образної витонченості. У темі тепер голо-вує не танцювальне, а елегійне начало. Підкреслюється **графічно-геометричний символ шістки** (119–125 такти).

Як і в експозиційному викладенні, так і в репризі панівною є тональ-ність ля мінор, тобто одноіменна до основної (маємо класичне поєднання то-нальностей у репризі сонатного алегро). Знову більш пронизливо та сумно звучить мелодія української пісні «Не буду ся віддавати»: розвиваючись на ріано, вона ніби «прощається», останній раз даруючи світлі та глибокі від-чуття швидкоплинності часу життя. І справді, тема проходить останній раз. Тут дуже доречним епіграфом до теми став би вірш П. Тичини «Подивилась ясно» зі збірки «Сонячні кларнети» (*Див. Дод. Б. Дод. № 4*).

Заклучна партія викладена, як і належить, в основній тональності ля мажор (т. 149). Проте збережено її «пряну» гармонічну основу (слід сказа-ти, що вже у першому такті поєднується гармонія першого і шостого низько-го щабля, що додає звучанню особливої «східної» терпкості).

Музичний матеріал коди заснований на темі головної партії (тт. 163–179). Епізод В тут нарешті приходить до основної тональності – ля мажору. Навіть якщо в цій частині і існували певні протиріччя, вони повністю зніма-ються цією спокійною, просвітленою кінцівкою, яка остаточно затверджує функцію звуку до дієз, з якого все починалося у другій частині. Проводячи своєрідну арку між початком та завершенням, композитор підкреслює зна-чимість матеріалу, проводячи цей звук вже сім тактів поспіль, останній – ок-

тавою вище. Можлива **числова симоліка** виражена у «символізації» числа сім, яку біофізики виводять з властивостей людської пам'яті: сім знаків – максимальний об'єм «миттєвого» усного запам'ятовування та відтворення.

Оскільки ж у архаїчних культурах всяке знання запам'ятовувалось і передавалось усно, то, очевидно, саме цим пояснюється стабільне значення «семи» як «усієї можливої кількості», «межі» [287, с. 236]. Таким чином, кінець сонати знаменує своєрідне ствердження та багаторазове завершення музично-образного матеріалу з перемогою **графічно-геометричного символу** чоловічого начала, що розчиняється в динаміці *pp*, на *un poco meno mosso* у т. 173 до позначення *ritenuto* у передостанньому такті, завершуючи твір.

Отже, аналіз Сонати для скрипки і фортепіано оп. 19 дозволяє виявити певні **символічні елементи**, що у творчості українських митців 20-х років тісно поєднані з такими рисами української ментальності, як кордоцентризм, емоційна свобода, особистісний тон висловлювання, нестримна експресія та динамічність почуттів. У музичній мові сонати є зв'язок зі стилістикою, а саме відношення **символічних алузій** до рис творчості О. Скребіна та С. Рахманінова, і водночас присутні ознаки народного мелосу. Образи можливої **фольклорної символіки**, а саме українських пісень «Ой, журавко, журавко» та «Не буду ся віддавати» символізують той самий підсвідомий виражальний комплекс національного в музиці. Відчуття приналежності до нації та свого народу, передаючись наступним поколінням, закладають основи ментальності, яка проявляється у досконалому поєднанні архаїки із сьогоденням. І підтвердженням цього у Сонаті стає віднайдений слов'янський **графічно-геометричний символ** шістки, який є одним із прадавніх нумерологічних символів людства.

Символічність числа сім, можлива **кольоротональна** символіка, міфологічні барви та їх співвідношення з музичним матеріалом, а також алузія до творчості П. Тичини в сонаті – все це засвідчує полістилістичність твору, характерну загалом для мистецтва періоду 20-х років. Романтизм,

фольклоризм та символізм – основні джерела світоглядного становлення митця. Усі ці багатостильові пласти, виявлені в сонаті, стверджують думку, що композитор відчував і втілював у своїй творчості новітні західноєвропейські тенденції, що і дає право називати його модерним композитором 20-х років ХХ ст.

Надаючи сакрального значення сонаті, наділяючи її змістом, який можна прочитати лише між рядків, особливим символічним інтертекстом, В. Косенко надає нового значення українській камерній музиці, виводячи її на рівень кращих зразків західноєвропейської. Невипадково найвизначніший український символіст П. Тичина писав про музику В. Косенка, що композитор абсолютно по-новому відкрив йому те, що він написав словами ¹².

3.1.2 Символічна мова Б. Лятошинського як невід’ємна складова камерно-інструментальної творчості (на прикладі Сонати для скрипки та фортепіано оп. 19)

Величний дар українського композитора Бориса Миколайовича Лятошинського є унікальним, досі не збагненим скарбом для світової музикології та культури у цілому. Масштабний, емоційно-насичений талант композитора, вдосконалюючись упродовж всього його життя, лишався глибинно-самобутнім. Індивідуальний стиль Б. Лятошинського має настільки складне та глибоке філософське осягнення, що досі, спонукаючи дослідників до кропіткої роботи, не залишає їх байдужими. Зустрічаючись із геніальними творами автора, назавжди залишаєшся під впливом епіко-трагічної драматургії, яка пронизує слухача наскрізь, беззаперечно торкаючись самого серця.

Музиці Б. Лятошинського притаманна риса кордоцентризму – якість, що вдало посилюється його симфонічним мисленням. Разом ці дві складові становлять грандіозну, рушійну силу, що відчувається дуже природною, органічною слухачеві. Широта фактурного викладення, об’ємність звучання,

¹² Як відомо, поезія українського символіста П. Тичини в найближчі роки після написання Сонати ляже на музику В. Косенка.

наскрізне мислення, складна ладогармонічна основа, вільний та водночас дуже вивірений метро-ритм, а найголовніше – вражаючий емоційний нерв, який навіть у музично-процесуальному спокійному русі не дає відчуття завершення, а продовжує розвиток на філософсько-емоційному рівні.

Музика Б. Лятошинського не має жодної пустої ноти або паузи. Кожна гармонія, змінюючись іншою, доповнює та продовжує основну ідею, наскільки б полярними вони не були. Відчуття нескінченного руху від першої до останньої ноти створюється за допомогою викладення багатоскладовою, широкоохватною, власною музичною мовою майстра. І однією зі складових цієї мови є символіка. Більшість дослідників¹³ відзначає наявність символіки у мисленні митця, що складає одну з основ творчого методу. Але саме питання символіки у творчості Б. Лятошинського як конкретної проблеми розглянуто не дуже широко, тому й набуває музикознавчої актуальності.

Дослідниця творчості митця М. Копиця, яка займалася досконалим вивченням симфонічної спадщини Б. Лятошинського, його епістолярію, переосмисленням драматургічних концепцій композитора у рамках його епохи, пише про «Український квінтет» так: «Основне напруження драматичної символіки концентрується у темах-образах, темах-характерах» [133, с. 32]. А от дослідивши Третю симфонію, вона зазначає, що «друга, жалобна тема-теза вступу (у англійського горну) нав'язана інтонаціями українських народних плачів – голосінь <...> У цій темі, з одного боку, трапляється повне злиття індивідуальних особливостей мови композитора з рисами українського народного мелосу, з другого – піднесення народнопісенної інтонації до висоти великого символічного узагальнення» [135, с. 83]. Пишучи про драматургічну концепцію, М. Копиця також зазначає, що «конфліктні елементи – теми¹⁴ знаходяться в стані антагоністичного протиріччя ворожих образів – символів» [135, с. 85].

¹³ Зокрема це І. Савчук, Т. Булат, О. Дьячкова, О. Ковальська-Фрайт, О. Рижова, О. Кушнірук, Д. Жалейко, Т. Тонкаль, О. Марценківська та багато інших.

¹⁴ Йдеться про тему-тезис вступу IV симфонії [Д.Х.].

Музикознавець В. Драганчук дослідив символіку лейтмотивів у опері «Золотий обруч», а саме «символіку кола (*circulatto*) у лейтмотивах золотого обруча» [81, с. 113], «використання висхідних злетів», «наявність символу хреста» [там само, с. 114], та зазначив, що вони є одними із знакових символів творчості Б. Лятошинського. Д. Жалейко пише, що у «Відображеннях» «тема-теза циклу – це тема-маска, яка символізує “скрябінівський» стиль» [90, с. 117]. Автор підкреслює, що «задум “Відображень” – це втілення філософської метафори, вираженої через транслювання процесу модифікації семантики теми-символу, при зміні інтонаційних конфігурацій, закріпленої за цим символом у залежності від стилістичного оточення (алюзій на стилі)» [там само].

Наявністю символічних проявів відзначилась і хорова творчість композитора. Л. Пятенко дослідила у хорі «Тече вода в синє море» на слова Т. Шевченка такі особливості музичної мови композитора, як музичні «знаки», демонстративні й очевидні: «зчеплені» кварта як символ одвічної активності, ефекти жанру пасакалії, «темна» тональність *es-moll*, змінність підвищеного та натурального сьомого ступеня, як у заплачках дум, цитата мотиву *Dies irae* тощо [226].

О. Козаренко дав характеристику темі вступу Третьої симфонії, відзначивши, що «послідовне використання Б. Лятошинським кількох музично-риторичних фігур (*saltus duriusculus* у “жорстких” ходах на септиму, *passus duriusculus* – у наступних хроматизованих “сповзаннях”, що символізують страждання; приголомшлива пауза – *aposiopesis* після акордового “обвалу” – репетиції як символу катастрофи) дало змогу підняти цей тематичний згусток до загальнозначущого (в глобальному вимірі) символу воєнних мук-страстей українського народу» [126, с. 34]. Також автор дає визначення рис індивідуального стилю як «створення – переоблаштування композитором власного музичного світу за певними законами – універсаліями, ним відкритими (чи сприйнятими). Окреслення меж цього світу відбувалося шляхом їх “марку-

вання” певними музичними знаками-символами, неодноразове “проказування»” яких <...> перетворило їх на своєрідні універсалії – “Гераклові стовпи”, що тримають на собі смисловий небосхил світу композитора» [там само, с. 35].

Є. Харченко у дослідженні інтертекстуальних анаграм у творчості Б. Лятошинського знаходить лейт-символи – мотивні абрєвіатури СІ – БЕ-МОЛЬ – ЛЯ та ДО (ДО-ДІЄЗ) – РЕ, які винайдені й упроваджені композитором та стали структурно визначеними смисловими орієнтирами на шляху розуміння його концепції. Ідею нової інтертекстуальної жанрової структури знаходимо у Першому фортепіанному тріо (1922), Першій сонаті для фортепіано (1924), фортепіанному циклі «Відображення» (1925). Також автор відзначає інтонації-символи, своєрідні звукові анаграми, які завдяки своїм невичерпним семіотичним потенціям здатні виражати у різні моменти форми різні рівні змісту [301].

Підсумовуючи вище зазначене, можна констатувати, що символічне забарвлення творчості Б. Лятошинського відчувається в усіх його творах. Це окрема лінія музичної мови композитора, вона дуже цікава, нерозвідана, потаємна, віднайдені лише «панзнакові» (за О. Козаренком) наявні символи. До того ж, взаємозв'язок символів між собою має недосконале висвітлення у музикознавчому дискурсі, а особливо потребує розвідок саме камерно-інструментальна творчість митця, оскільки дуже складна у викладенні, має напружений філософсько-драматичний тематизм, який нічим не поступається симфонічному, хоровому, вокальному та фортепіанному у різножанрових творах композитора.

Показовою у плані експресивної символіки є творчість 20-х років, адже цей час був своєрідною «колискою» для зародження особливого інтертексту автора. Строкатість стильових напрямків, розширення стильових меж за рахунок нових течій та напрямів у музичній культурі – все це давало широке коло тенденцій, які формували стильовий світ Б. Лятошинського. О. Берегова

дає узагальнене визначення цього часу: «Українська музична культура 1920-х рр. розвивалася в атмосфері значного стильового та жанрового розшарування, помітним є прагнення композиторів до оновлення засобів музичної виразності відповідно до модерних тенденцій часу. Найсильнішим стильовим підґрунтям композиторської творчості стають неоромантичні, неокласичні та модерні течії» [19, с. 15].

А за ствердженням О. Підсухи, «стильова система творів Лятошинського наче балансує на межі пізньоромантичного, символістського, експресіоністського стильового континууму» [215, с. 27]. Практично усі дослідники констатують полістилістику та синтезованість композиторських методів того часу. Окрім того, впливи російських та західноєвропейських митців на українських авторів були досить вагомими. Безумовно, такими геніями, як П. Чайковський, С. Рахманінов, О. Скрябін, Р. Вагнер, Ф. Шопен та ін., захоплювались і тоді, і зараз. Доторкнувшись до їх творінь, неможливо лишитися байдужим. Однак треба зазначити, що, незважаючи на «скрябінізм», «рахманізм», «вагнеризм», «шопенізм» музики Б. Лятошинського (за висловами дослідників), автор пішов самотньою дорогою, не схожою на жодну, досі нам відому. Увібравши у себе все найкраще, що міг дати на той час мистецький світ, Б. Лятошинський стає «прометеєм» (за М. Копицею) української музичної культури, виводячи її на новий світовий рівень.

Але як і майже кожен геніальний митець свого трагічного часу, Б. Лятошинський все життя був неправдиво, злочинно переслідуваний тоталітарною системою. Його творчість піддавалася неконструктивній замовній критиці та навіть не знаходила відголосків у пресі⁴¹. Його звинувачували у формалізмі, у відсутності мелодії, у деструктивних гармоніях, навмисно не помічаючи усієї повноти новаторства, що визначила тенденції української музики на багато років вперед.

Його твори часто не хотіли виконувати (особливо симфонії), видавати їх теж було дуже нелегко⁴². Все життя він боровся із системою, продовжуючи

творити «в стіл». Такий душевний біль, який він проніс крізь усе життя, звичайно, утаємничився та зашифрувався у музичній мові композитора. Більшість його «висловів» ретельно захована у глибині музичної тканини, породивши у творчості самостійний символічний пласт. Спробуємо прослідкувати його з моменту ранніх творів, тобто з 1920-х рр., торкаючись саме камерно-інструментальної творчості майстра як одного з найбільш інтимних осередків його спадку.

Камерно-інструментальна музика дозволяла митцю бути почутим. Це одна з тих царин, яка була доступною для виконання і слугувала містком між слухачем та автором, відкриваючи Б.Лятошинського широкому загалу. Одним зі знакових творів цього періоду є Соната для скрипки та фортепіано оп. 19, написана у 1926 р.

«Тлумачення символу – своєрідна діалогічна форма знання. Смісл символу реально існує лише у межах людського спілкування» – стверджують автори Т. Кіреєва та О. Кіреєва [123, с. 216]. Саме таке спілкування відбувається, коли прослуховуєш Сонату для скрипки та фортепіано Б. Лятошинського. Твір ніби передає драматичний, напружений діалог із самим майстром.

Мова сонати «невротична» (С. Павличко), складна, драматично насичена і справляє враження масштабної сили, яка рухається широкими теситурними діапазонами. Мова вільна, не обмежена, симфонічне відчуття розвитку тематизму дає колосальний енергетичний поштовх, що справляє враження дещо екзальтованного та бурхливого твору.

Досліджуючи сонату, О. Драміць пише про неї так: «Це – масштабний, конструктивно і драматургічно завершений сонатний цикл» [82, с. 19]. Авторка відмічає, що «подібні граничні емоційні напруженості інтонаційного вислову (а також і деякі фактурно-мелодичні прийоми – подвійні ноти скрипки, масштабні віртуозні акордово-арпеджійні побудови у фортепіано) “проросли” в українському камерному сонатному доробку 1990-х рр., яскравим

прикладом чого є експресивна кода сонати О. Козаренка для скрипки і фортепіано» [там само, с. 22]. Це ще раз підтверджує, що Б. Лятошинський випередив свій час, і його музика досі є зерном, яке буде «проростати» не одне десятиріччя.

Продовжуючи думки попереднього музикознавця, дослідниця Н. Базіна зазначає, що «тип інтонаційної драматургії близький і до експресії народно-пісенних джерел. Загалом тематизм сонати Б. Лятошинського асоціюється з музично-мовними прийомами, які окреслені явищами тональної децентралізації, тобто елементами атоналізму» [12, с. 44].

І. Царевич у своїх глибоких теоретичних роботах, присвячених творчості Б. Лятошинського, приділила увагу і цій сонаті. Її думки були дуже влучними, залишаються актуальними вони і сьогодні. Вбачаючи у творчості митців 20-х років містку та багатозначну мову символу, дослідниця вважала, що «коло образів сонати складне та багатоманітне. Пульс часу прослуховується виразно: він відчутний і в усьому циклі, і в окремих частинах. З цілковитою впевненістю тут можна говорити про втілення теми сучасності у всій її складності у камерно-інструментальному жанрі» [308, с. 105].

Є. Харченко [301] знаходить у Сонаті лейтсекундову інтонацію з «імені» Б. Лятошинського (*ля-сі-бемоль*). Часто у поєднанні з нею композитор використовує прилеглі хроматизми – *соль-дієз* у ситуації розв'язання в *ля*, подібно до мотиву знемоги Р. Вагнера.

Незважаючи на цікавість авторів до драматургії, музично-філософських ідей, тонально-гармонічних пошуків автора і навіть до деяких символічних аспектів сонати, наразі не існує цілісного спеціального висвітлення символічного пласта, який заснований не тільки на «панзнакових» інтонаціях, а й на архаїчній та підсвідомій символіці, яку ми спробуємо розкрити, що і становить мету даного розгляду.

Соната для скрипки і фортепіано Б. Лятошинського була написана в період становлення творчого стилю композитора. У його листуванні з

Р. Глієром відкрилася цікава історія, що спіткала цю сонату. У квітні 1926 р. (рік створення Сонати) композитор написав Р. Глієру: «Последнее, что я написал, – это соната для скрипки с фортепиано, а сейчас, кажется, буду писать сразу две вещи: Третий стр[унный] квартет и один смешанный камерный ансамбль» [167, с. 86].

Пізніше Б. Лятошинський розповідає про рішення направити сонату на конкурс і просить допомоги у Р. Глієра: «Сейчас у меня есть к Вам, или вернее к Вашему Роберту¹⁵, следующее дело. Я решил – таки послать на конкурс в Ленинград свою скрипичную сонату...» [там само] . Далі в листі Б. Лятошинський повідомить, що він відправив ноти бандероллю, і для того, щоб надіслати їх далі за адресою, треба лише зняти верхній шар пакування, та під ним буде вже готова до відправки посилка з марками та адресою.

Окрім цього, на самій посилці вказано адресу відправника, але не Б. Лятошинського, а знайомої Р. Глієра, яка проживала у Ленінграді – Н. К. Георгієвської. Така таємничість була обумовлена небажанням Б. Лятошинського висилати ноти з Києва. Лист датовано 22 вересня, а 24 вересня композитор продовжує кореспонденцію. Фактично його прохання повторюється ще раз з акцентуванням на тому, що ноти мають бути відправлені не пізніше 27 вересня, бо вже 1 жовтня закінчується конкурсний термін прийому документів та партитур.

Р. Глієр у своєму зворотньому листі відповідає 27 вересня 1926 р.: «Ваше письмо и бандероль получил, и сегодня (27/IX) они уже отправлены в Ленинград. Талоны почтовые храню...» [167, с. 102]. Пізніше Лятошинський інформує: «Только что я получил [от] А. В. Мосолова извещение, что мои сочинения: II стр[унный] квартет, трио, скрипичная соната и романсы включены в программу концертов Ассоциации»¹⁶ [там само].

Це була радісна новина для митця, але не все так просто склалося з долею Сонати. По-перше, невідомо, чи була вона виконана в концерті, а по-

¹⁵ Роберт – це син Р. М. Глієра. [Д.Х.]

¹⁶ Мається на увазі Асоціація Сучасної Музики (АСМ), що існувала в той час [Д.Х.].

друге, дивні обставини спіткали її долю. 27 листопада Б. Лятошинський, хвилюючись за нотний текст сонати, просить Р. Глієра: «Если Вы будете видеть Вашу знакомую Н. К. Георгиевскую, то предупредите ее, что, быть может, скоро она получит из Ленинграда бандероль с моей сонатой (я почти уверен, что она не возьмет премии). Пусть она ее передаст Вам, а Вы, пожалуйста, пришлите ее мне» [там само, с. 107].

Через деякий час, а саме в січні 1927 р., композитор знову напише у листі про своє обурення, бо досі не отримав сонату назад: «Получена ли уже обратно из Ленинграда моя соната на имя Н. К. Георгиевской? Если оттуда нет никаких известий, то очень прошу Вас сделать следующее. Пусть кто-нибудь из Ваших пошлет туда открытку с просьбой, если соната под девизом *Une henre viendra, qui tont paurea* не удостоена премии, прислать ее обратно в Москву на адрес Вашей знакомой Нины Кирилловны Георгиевской...» [там само, с. 112]

Але на цьому пошуки Сонати не завершилися. Вже 21 січня, тобто майже через півроку, автор знову перепитує у листуванні з Р. Глієром: «Неужели еще до сих пор Н. К. Георгиевская не получила моей сонаты из Ленинграда?» [там само, с. 114], а вже 31 січня Р. Глієр відповідає Б. Лятошинському: «Дорогой Борис Николаевич, Вашу открытку и письмо получил. Нина Кирилловна пока никакого ответа из Ленинграда не получила. Когда получит, сейчас же Вам сообщим» [там само, с. 115].

13 березня того ж року знову обурений композитор турбує листом вчителя: «Я очень беспокоюсь по поводу скрипичной сонаты. Подумайте, ведь я послал ее в Ленинград к 1 октября. Ее должны были вернуть через два месяца, т[о] е[сть] в декабре. Сейчас уже март – и ни слуху ни духу! Куда они ее дели? Кто ее украл? Посоветуйте, что мне делать?» [там само, с. 129]. А вже 19 березня Б. Лятошинський знову пише розгорнутого благального листа, в якому просить Р. Глієра написати в Ленінград Л. Ніколаєву або комусь з

інших музичних діячів, а також у товариство «Гурток друзів камерної музики» лист з проханням віднайти сонату, яка вже більше як півроку є зниклою.

В листі композитор емоційно висловлює стурбованість за становище свого твору. Нарешті 23 березня Б. Лятошинський отримує лист від Р. Глієра: «Дорогой Борис Николаевич, получено письмо из Ленинграда на Ваше имя, которое и посылаем Вам. Очень интересно, какой результат конкурса» [там само, с. 130] (соната премію не отримала). Р. Глієр не відкрив листа, а відправив одразу Б. Лятошинському, на що вже 27 березня отримав відповідь: «Спасибо за то, что прислали письмо из Ленинграда. Напрасно Вы его не распечатали. Оно весьма глупое. “Подтверждая получение Вашего письма, Правл[ение] Общ[ества] сим извещает Вас, что к рассылке произведений, присланных на конкурс, уже приступлено”» [там само, с. 132]. Далі Б. Лятошинський пише: дуже дивним є те, що вони лише повідомили його, що в рік будуть висилати по півтвору. Наостанок композитор відкриває в листі Р. Глієру копію протоколу засідання комісії, яка була створена А. Гозенпудом, та неконструктивну критику. Остання «звинувачує» у неоригінальності твору та описує деякі неточності у домовленостях з піаністкою⁴³, а також у тому, що екземпляр партитури В. Стешенко відрізнявся від надісланого комісії.

9 квітня датовано новий лист, у якому знову проступає обурення митця щодо повернення сонати: «Прошу Вас дать кому-нибудь из Ваших переписать прилагаемое письмо, и, пожалуйста, пошлите его в Ленинград. Это просто какая-то возмутительная история, что до сих пор мне не присылают сонаты! Черт бы их побрал с ихним конкурсом. Приходится прямо как о каком-то счастье мечтать о возвращении сонаты» [там само, с. 136].

Нарешті 30 липня Б. Лятошинський інформує, що його соната вже віднайдена: «Моя соната уже у Л. Николаева. Может, Вы его попросите, чтобы он переслал ее Вам, я приеду и возьму ее» [там само, с. 146]. Після її віднай-

дення соната була видана в Москві, у Музсекторі Госиздата у 1928 р. На цьому, на щастя, перипетії долі сонати завершилися.

На прикладі одного невеликого твору можна прослідкувати, як не просто пробивалась до своєї аудиторії музика Б. Лятошинського. Бюрократизм системи, безглузда критика та переживання автора за твір як за власну дитину – ось історія створення одного з класичних зразків української музики ХХ ст.

Підступаючись все ближче до розкриття таїни символічних пластів сонати, більше розуміємо протиріччя епохи, в якій творив митець. Попри усі незгоди та болісні висловлювання у свій бік, композитор залишався вірним мистецтву та все життя створював концепційні, надзвичайно талановиті твори, які суттєво збагатили музичну культуру України.

Згадавши вислів «Мислити символами означає постійно відкривати нові значення» [115, с. 220], спробуємо привідкрити таїну нових символічних пластів Сонати для скрипки та фортепіано оп. 19 для надання її сутності нових значень. Розглянемо сонату під кутом наявності в ній числової символіки, символіки мотивів, анаграм, монограм, графічної та інструментальної символіки.

Соната побудована у тричастинній формі, де частини слідує одна за одною без пауз – *attaca*, демонструючи цим прояв наскрізного симфонічного мислення композитора. Мова твору надзвичайно складна, оскільки автор звертається до атональної системи.

Спираючись на акорди традиційної терцевої структури, композитор між тим поєднує їх у такі напластування по вертикалі, де вони набувають нових виразових якостей. Ці поєднання відбуваються попри традиційну ладову логіку. Можна констатувати логічність руху кожного з пластів багатосарової фактури, але загальна картина все одно нівелює цю логіку. На таку естетику, в першу чергу, працює поєднання акордів по горизонталі, адже, якби у ній відчувалися стійкі ладові центри, можна було би говорити про розширену

тональність. Втім, автор відходить від такої визначеності. В мелодичному русі констатуємо оспівування тонів окремих голосів (часто – зменшеними та збільшеними інтервалами). У драматургічному плані це додає більшої експресивності та емоційної напруженості.

Один із перших присутніх у Сонаті символічних пластів – це пласт базового елемента, а саме категорії **числової символіки**. Перша частина містить у собі 150 тактів (рахуємо разом із затактами) – це дорівнює 25-кратній множині цифри шість. Окрім того, саме число 150 складається із числа 6 ($1 + 5 + 0 = 6$), а от вихідне число 25 дорівнює числу 7 ($2 + 5 = 7$). Тобто в першій частині маємо число 667. Якщо спробувати перевести ці числа на музичні щаблі в тональність до мажор (спираючись на атональне мислення композитора у творі, беремо «чисту» тональність), то отримаємо ноти *ля* (6), *ля* (6), *сі* (7).

Плюсуємо між собою цифри отриманого числа 667 ($6 + 6 + 7 = 19$), отримуємо число 19. Насправді 19 грудня помер батько композитора Микола, і Б. Лятошинський завжди пам'ятав свято Св. Миколая, попри заборону його у радянські часи. Якщо число 19 скласти далі ($1 + 9 = 10$), отримуємо число 10. Воно в свою чергу дорівнює одиниці ($1 + 0 = 1$), що в музичному плані складає перший щабель тональності до мажор – ноту *до*, а це тон однієї з лейтмот М. Царевич. Якщо скласти ноти *ля*, *ля*, *сі*, *до*, то можна отримати трохи видозмінені лейтінтонації Б. Лятошинського та М. Царевич.

У другій частині – 70 тактів (рахуємо разом із затактами), що відповідають ноті *сі* ($7 + 0 = 7$). Сьомий щабель у до мажорі – це *сі* (В). Нота *сі* (тобто В) складає першу букву імені з лейтмотиву Б. Лятошинського.

Третя ж частина містить більш складний цифровий код, а саме цифру 152 (саме стільки тактів в третій частині разом із затактами). Складаємо та отримуємо цифру 8 ($1 + 5 + 2 = 8$), що в свою чергу складає 8-й щабель, який на відстані октави повторює 1-й щабель до мажору. Нота *до* – частка лейтінтонації М. Царевич.

Сьогодні важко стверджувати, але, можливо, саме такою символікою чисел майстер зашифрував «панзнакові» лейтінтонації своєї творчості періоду 1920-х рр.

Соната має також символіку початкової теми-зерна, з якої походить увесь тематизм твору. Оскільки ця тема відіграє таку важливу роль у загальній композиції, розглянемо її докладніше. Центральним елементом є чотиризвучний мотив, який одразу привертає увагу своєю вольовою напруженістю та аскетизмом (*сі-бемоль – соль-дієз – ля – мі*). У його мелодичних, графічно-геометричних контурах легко помітити фігуру хреста, що побудована перетином двох ліній: низхідної інтонації *сі-бемоль – соль-дієз* та висхідного руху *ля – мі*. Увагу привертає різна довжина ліній, і це, можливо, пояснюється тим, що митець звертається до так званого «латинського» хреста (сгux ordi-patia), у якого вертикальна лінія довша за горизонтальну. Він також називається хрестом Розп'яття або хрестом Страждання (сгux immissa), адже нині широко розповсюдженою є версія, що саме такий вигляд мав хрест, на якому розп'яли Ісуса Христа ⁴⁴.

Чотиризвучна інтонація, що виражена звуковим втіленням фігури хреста, є справжнім концентратом емоцій та проявом **графічно-геометричної символіки** в Сонаті. За інтервальною будовою вона складається зі зменшеної терції, малої секунди і чистої кварта. Цей графічно-геометричний символ хреста стає будівельним матеріалом усього твору, що сповнений напруження та емоційної відвертості.

Перша частина написана у формі сонатного алегро. Його структурною особливістю є відсутність заключної партії. Можливо, це пояснюється стрімкістю та динамічністю розгортання матеріалу. З іншого боку, композитор міг лишити дві партії як протиставлення двох світів – рішучого зовнішнього та мрійливого внутрішнього. І заключна партія, якій у тріаді «теза – антитеза – синтез» зазвичай відведене останнє місце, згладжувала би це протистояння.

Твір розпочинається викладенням теми головної партії – одразу ж, без фортепіанного вступу. Тематизм головної партії поєднує в собі протилежні начала. З одного боку, тут підкреслюється особистісне – воно полягає у монологічності висловлювання та мовному типі фразування. З іншого – мелодика має не вокальну, а інструментальну природу (до речі, це стосується не лише мелодизма головної партії, але й всього твору загалом). Для неї характерна велика кількість хроматизмів, широкі ходи та широкий діапазон (чотири октави), а також ритмічні складності: нерівномірні, спонтанні чергування довгих і коротких тривалостей, а також особливі види ритмічного поділу – тріолі, квінтолі. Окрім того, велику роль відіграє пунктирний ритм, що підкреслює рішучий, вольовий характер її тематизму й апелює до жанру маршу.

Треба вказати на особливі символічні тексти, які містить у собі головна партія. Перший такт, зерно теми, складається зі звуків *сі-бемоль* (b), *соль-дієз* (gis), *ля* (a), *мі* (e), знову *ля* (a) та *соль-дієз* (gis).

Приклад 3.1.2.1

Б. Лятошинський. Соната для скрипки та фортепіано оп. 19.

Перша частина. Клавір.

Розглянувши детальніше, можемо отримати **символіку монограми В** (*сі-бемоль*) **А** (*ля*) – Бориса Лятошинського. Вона беззаперечно стає його підписом, який ні з чим неможливо сплутати.

рує нам двократне проведення анаграми Р. Глієра в п'ятій цифрі (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №36*). Ця тема звучить і наприкінці другої частини у незмінному вигляді в 17-й цифрі, поступово затихаючи та завмираючи в кінці (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №37*).

Треба зазначити, що композитор звертався і до тональної символіки в своїй творчості. В листах до М. Царевич він згадує про тональну символіку: «Котя, ты проживешь дольше меня, т. к. твой мотив появляется в самом конце – там, где моего уже нет мотива. В си-бемоль и фа миноре. Это ты и я» [92]. Припустимо, що, знайшовши такі тональні співвідношення в Сонаті та інших творах Б. Лятошинського, можна наділити їх значенням символічних тональностей, які уособлюють звернення до образу М. Царевич та Б. Лятошинського.

Четверта частина розпочинається проведенням у даному випадку монограми Р. Глієра tutti в унісон (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №38*). А от на завершення все ж звучить лейтмотив М. Царевич, яка і була музою для автора у написанні цього твору (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №39*).

Розглянувши «Ліричну поему», яку Б. Лятошинський присвятив пам'яті Р. Глієра, одразу зустрічаємо там вже знайому **символічну монограму**, перша частина якої починається з цих літер (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №40*). Тема, що проходить у кларнета, так і залишається на фоні головної партії як лейтмотив Р. Глієра, як пам'ять про нього, мереживом обрамляючи всю першу тему.

Далі ці символи з'являються в *allegro energico* (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №41*). Увесь цей розділ проходить під знаком анаграми Р. Глієра, яка часто з'являється у нотному тексті (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №42*). Кульмінаційний акорд у 170-й цифрі (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №43*) теж містить символічні звуки в своєму складі. 220-а цифра розпочинається **символічною анаграмою** Р. Глієра, (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №44*), яка простежується частково в мелодії та у плавному, ніжному та сумному акомпанементі. Остання тема-спогад

у 257-му такті у своєму проведенні наприкінці твору теж має цей код (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №45*), тим самим підтверджуючи гіпотезу – Р. Глієр мав свою анаграму у творчості Б. Лятошинського. Присутність його наставника та друга можна відчутти і в інших творах, присвячених не лише його рідним та колегам. Наприклад, друга частина Другої фортепіанної сонати теж містить на початку анаграму Р. Глієра у дзеркальному проведенні (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №46*).

Підсумовуючи, можемо зазначити, що у багатьох його творах неважко віднайти ці символічні звуки, які привнесуть інакший зміст та доповнять їх образно-драматургійну сферу. Упевнившись шляхом порівняльних досліджень у вірності висунутої гіпотези, спробуємо далі простежити інші символічні виміри аналізованої Скрипкової сонати оп. 19.

На шляху дослідження Сонати з'явилася ще одна гіпотетична думка. Соната, присвячена І. Белзі, дає підстави припустити, що вона може містити анаграму чи монограму І. Белзи, зважаючи на вже віднайдені анаграми Р. Глієра, монограми М. Царевич (як у присвячених їй творах, так і у тих, що не мають присвяти) та Б. Лятошинського. Розглянувши прискіпливо першу тему першої частини, розшифруємо наявні ноти.

Приклад 3.1.2.4

Б. Лятошинський. Сонати для скрипки та фортепіано оп. 19.

Перша частина. Партія скрипки



Латинська буква В відповідає ноті *сі-бемоль*, латинська буква E – ноті *мі*, арабську Л розшифруємо як ноту *Ля* (a), латинська A дорівнює ноті *ля* (БЕЛЗА). Переважно автор використовує тільки ВЕА, без додаткової *a*. Також частіше звучить *ля-бемоль* або *мі-бемоль*: ВЕAs.

О. Берегова у своїй статті вказує на те, що «Б. Лятошинський присвятив І. Ф. Белзі кілька творів: скрипкову сонату, симфонію № 3 з надзвичайно

зворушливими дарчими написами. На “Слов’янському концерті” і партитурі “Ромео і Джульєтти” Борис Миколайович написав: “Дорогому і найкращому другу”, а на партитурах Третьої і Четвертої симфоній, подарованих незадовго до смерті, – “Другу життя мого”» [18, с. 130].

Проаналізувавши твори, які Б. Лятошинський присвятив І. Белзі, ми віднайшли там анаграму, а саме: Симфонія № 3 – початок другої частини, у дзеркальному відображенні (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №47*). І ця ж тема проходить у кінці в 179-ому такті на завершенні частини. Вона містить у собі цю анаграму, ніби створюючи своєрідну арку (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №48*).

У Четвертій симфонії віднаходимо символи І. Белзи у вступному акорді на початку першої частини твору (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №49*). У другій частині ці літери відкривають фантастичний за колоритом розділ арфи *Andante sostenuto* (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №50*). У третій частині – у побічній партії в 50-й цифрі (*piu allegro e poco agitato*) (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №51*). Останній акорд третьої частини теж містить анаграму І. Белзи (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №52*).

У партитурі «Ромео і Джульєтти» віднаходимо у «Карнавальному марші» ті самі звуки на самому початку (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №53*). Весь твір побудований на цих звукових сполученнях, особливо наочно вони відчуваються в трикратному проведенні наприкінці маршу (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №54*). У трикратному повторенні ця ж анаграма звучить у п’ятому творі сюїти «Джульєтту несуть у склеп». Окрім використання цих символічних нот на початку, вони простежуються і в матеріалі п’єси (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №55*). Останній твір сюїти «Ромео та Джульєтта» – «Апофеоз» – завершується анаграмою І. Белзи (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №56*).

Проглянувши твори, які були присвячені І. Белзі, можемо стверджувати, що його анаграма там часто зустрічається. Підсумовуючи цей символічний пласт Сонати, можемо припустити наявність анаграми Р. Глієра та І. Белзи поряд з монограмами Б. Лятошинського та частково М. Царевич.

Приклад 3.1.2.6

Б. Лятошинський. Сонати для скрипки та фортепіано оп. 19. Перша частина.

Партія скрипки, 6-й та 7-й такти. Мотив «Нехай буде воля твоя, а не моя».



Невипадково Б. Лятошинський вводить цей мотив у 6-му та 7-му тактах, звертаючись до першого виміру символічних пластів сонати, а саме **числової символіки**. Розглянемо їх з ракурсу біблійської нумерології, де цифри 6 та 7 мають неабияке значення для релігійного вірування. Цифра 6 означає $4 + 2$, тобто світ людський позначається цифрою 4, а ворожнеча людини до Бога позначається цифрою 2. Але також можна скласти і $5 + 1$ – числа Бога (5) та благодаті (1).

Традиційно число 6 відноситься до людини. Бог сотворив її у шостий день, закріпивши за нею шістьку. Шість днів були призначені для праці, творчості і самовираження. Перший день пов'язаний із суверенітетом Господа і Його спокоєм. Тому, за словами Е. Буллінгера¹⁸, шість – «це число справ людини, яка відпала від спокою Божого. Правда, це відзначає завершення творіння, тому число є істотним для мирської повноти. У шостий день був створений за переказами також і змії. Шоста Заповідь засуджує найстрашніший гріх – вбивство. Шостий пункт молитви «Отче наш» згадує гріх. Шість віддруковано на всьому, що пов'язано з людськими справами нашої метушливої епохи» [24].

Натомість число 7 навпаки виражає суто Божественне начало, вічну печатку Божої досконалості. В івриті слово «сім» (shevah) походить від кореня שׁוּב savah і означає «мати що-небудь у достатку». Суть слова «сім» – це

¹⁸ Етельберт Вільям Буллінгер (англ. Ethelbert William Bullinger, 15 грудня 1837 – 6 червня 1913) – англійський біблеїст, англіканський священнослужитель, теолог-диспенсціоналіст. Автор перекладів Біблії на бретонську мову та на єврейську мову (Новий Заповіт). Одна з його науково-теософських робіт має назву «Числа в писанні».

повнота в сьомий день спокою Бога після Створення всесвіту. У творчих справах Божих сім закінчує кольори спектра і веселки, а в музиці – октаву.

Звернімося до висловлювання Е. Буллінгера: «У кожній октаві восьма нота – це повторення першої. Інше значення кореня שָׁבַח shavagh – “заприсягтися”. Це видно в першій його появі в Бут. 21:31, “бо там поклялися вони”, ця клятва була заснована на “семи вівцях”, які вказують на ідею задоволення або повноти в клятві. Це було задоволення і повнота зобов’язання, закінченість, яка змусила те ж саме слово використовуватися для числа сім і для клятви, тому і сказано: “Клятва на ствердження кінчає всяку їхню суперечку”» [там само]. Від нього походить слово Beer – sheba (בְּאֵר שֶׁבַע Вірсавія, Буття, 21:31), «“колодязь клятви”, є постійним свідком духовної досконалості числа сім» [там само].

Такий взаємозв’язок символічних цифр 6 та 7 в поєднанні з бахівським мотивом «Нехай буде воля твоя, а не моя» посилює значення один одного. Ці такти символізують головний конфлікт сонати, а саме протиставлення людського та духовного начал: людське – експресивно-вольове і напружено-невротичне, натомість духовне – смиренне, завуальовано спокійне, стверджувальне.

За чотири такти до 2-ї цифри знаходимо на *subito p* анаграми – символи присутності Р. Глієра та І. Белзи (Див. Дод. А. Нот. Прик. №57).

З 2-ї цифри (18-й такт) розпочинається друге проведення теми. Рішучий основний мотив тепер переміщується в партію фортепіано, де ніби відображає своєю чіткістю весь дух асоціацій з грізним, трагічним об’єктивним світом. І вся суть знову ж таки полягає в амбівалентності теми у порівнянні з графічно-геометричним символом «хреста», на якому побудована тема, що асоціюється з образом вражаючого механістичного звучання. Партія скрипки при цьому викладена у другій і третій октавах – цей «дзвінкий» контрапункт додає напруження натягнутої до межі струни, яка ризикує ось-ось порватися.

У 25-му та 26-му тактах відчувається низхідний мотив *catabasis* в партії скрипки, та в нього вплетена анаграма І. Белзи (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №58*). Поступово розробкові риси майже повністю витісняють експозиційність, а матеріал головної партії перетворюється на тематизм сполучної (при цьому досить важко визначити її точні межі). У 28-му такті початковий мотив проводиться втретє, але вже починається від іншого тону – не від ноти *сі-бемоль*, як це було на початку, а від *до*. Викладена у динаміці *ff* на фоні акордів, вона звучить так, наче хтось сильними ударами забиває металеві цвяхи. Але вже в наступному 29-му такті вона пом'якшується завдяки вщуханню динаміки та готує побічну партію, яка за характером суттєво відрізняється від головної.

Побічна партія розпочинається з 31-го такту. На відміну від головної у неї є інструментальний вступ (перші три такти), який вводить слухача у сферу абсолютно інших образів – фантастичних та маревоподібних. Ці звучання дещо нагадують стиль О. Скрибіна, але музика Б. Лятошинського більш «тепла» та лірична, аніж специфічний героїко-образний світ російського композитора.

З 34-го такту розпочинається викладення теми побічної партії у партії скрипки. За характером вона різко протиставлена усьому попередньому тематизму. Вона мрійлива й примхлива, ніжна і витончена. Графічно-геометричний символ хреста у ній випрямлений у один розчерк: тепер він розпочинається зі своєї найнижчої ноти, далі рухається малими секундами і, врешті – решт, здійснює стрибок: *сі-бемоль* – *сі-бекар* – *до* – *соль-дієз*.

Вже у 37–38-му тактах можемо відрізнити в мелодії скрипки ще один символічний **вимір графічно-геометричної символіки**, яка виражена графічним символом, що проходитьиме крізь усю частину Сонати – трикутником (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №59*). Трикутне зображення має досить багато тлумачень, але одним із найпоширеніших є означення трикутника як символу творчості та триєдиної суті світу. Насамперед це Свята Трійця – Бог – Отець,

Бог – Син, Бог – Дух Святий. Трикутник виражає символ людського життя: «народження – життя – смерть» або «дитинство – зрілість – старість» [252]. Наділяючи побічну партію сакральним символічним змістом, Б. Лятошинський дає нам усвідомити тонку глибинну думку Сонати, такий собі захований інтертекст релігійності та духовності як єднання у своїй вірі в протиставлення до занепаду людських цінностей. Побудова головної партії на основі мотива хреста, на якому розіп'яли Сина Божого, та введення ідеї триєдності у побічну партію символізує, з одного боку, високу духовну сутність, а з іншого – поламану (широкі ходи на септиму) людську душу.

Якщо порівняти подальший розвиток із трансформуванням мотиву у головній партії, то ці процеси є дуже подібними. Так само, як і в головній партії, у побічній є своєрідне «розкачування» – перші два рази стрибок відбувається на збільшену квінту і на енгармонійно рівну їй малу сексту, а третій раз – на велику септиму. В той же час драматургія обох частин суттєво відрізняється. Якщо для експозиції головної партії характерним був хвилеподібний розвиток, який вміщує у себе декілька хвиль, то побічна партія розвивається за принципом однієї великої хвилі. Так, з 34-го по 37-й такти відбувається підйом, який виражений поступовим завоюванням все вищих тонів, а з 38-го по 40-й такти відбувається мелодичний спад. Цікаво, що наприкінці 40-го та на початку 41-го такту знову повторюється початковий мотив *сі-бемоль – сі-бекар – до – соль-дієз*. Завдяки цій тематичній арці викладення побічної партії отримує закінчену форму, яку можна порівняти з кільцем.

Досить цікавою побічна партія є і з тонально-гармонічних позицій. Так, на її початку у партії скрипки і у правій руці фортепіанного викладення домінує до-дієз мінор. Водночас ліва рука піаніста відтворює рух по тональності *фа* (через те що окреслені лише прима і квінта, а терція не з'являється, неможливо визначити, мажор це чи мінор). Подібні речі відбуваються і надалі – ліва і права рука в партії фортепіано конфронтують.

Наприкінці побічної партії з 42-го такту звучить фортепіанний проґраш – свого роду зв’язка з наступним розділом, у якому монологічні повторення теми побічної партії, заснованої на графічному мотиві – символі хреста, чергуються з низхідними каскадами гармоній. Останні взяті з першої половини 34-го такту та розтиражовані на три октави, і теж разом створюють своєрідний трикутний символ. Окрім сполучної функції цей фрагмент призводить до завмирання, після якого поява динамічної розробки сприймається як вторгнення.

Завершує експозицію тритактове викладення теми побічної партії у солюючої скрипки без супроводу – це перенесена на октаву нижче третя фраза теми побічної партії, яку скрипка перехоплює у фортепіано. Трикратне проведення тут не є спонтанним – це тенденція до символізації цифри три. Перший раз, проходячи ще на завершення головної партії перед вступом до побічної партії, останнє проведення головної партії теж зводиться до сакральної цифри три (28–29–30-й такти). Тепер побічна партія викладена у трьох останніх тактах соло скрипки (47–48–49-му). Сама цифра три є уособленням реального, істотного, цільного і Божественного. Принцип трикратності пов’язаний із Божественним улаштуванням, оскільки є три іпостасі, так само як і три головні складові особистості – дух, душа і тіло. Ці складові додають головній та побічній партіям філософської заглибленості.

З 50-го такту розпочинається новий розділ – розробка. В ній проводяться обидві теми – головної та побічної партій у такій послідовності: з 50-го по 53-й такти тематизм головної партії звучить у партії солюючого фортепіано (тема хреста викладена у басах – у контроктаві), а з 54-го по 56-й такти тема передана до партії скрипки (у фортепіано в цей час – «розмашисті» арпеджію). З 57-го такту обидві партії проводять канонічні імітації. Завдяки цьому відбувається динамічне нагнітання, яке швидко призводить до зростання звучності. Протягом п’яти тактів динаміка кресцендує від *p* до *ff* (з 57-го по 61-й такти).

З 66-го такту (*Poco meno mosso*) звучить тема побічної партії. У робці вона перетворена на справжній гімн. Трикутні символи тут теж у наявності. Порівняно з експозицією відчувається мажорний нахил теми, фортепіанна фактура нагадує кипіння – рух здійснюється 32-ми. Якщо тематизм головної партії автор подає у трансформованому та роздробленому вигляді, то тематизм побічної партії – навпаки виглядає цілісним та скандується.

З 71-го такту знову з'являється тематизм головної партії, проте тепер у ньому втрачено напруження пунктирного ритму. Цей фрагмент побудований на імітаціях. Головна партія наче «розсипається» на шматки, тим самим втрачаючи свої властивості.

З 75-го такту у фортепіанній партії звучить *martellato* в терцію, яке ніби спонукає до бравурних настроїв і після шаленої кульмінації повертається у 80-му такті до основного темпу, розпочинаючи репризу. Порівняно з експозицією тут змінена партія фортепіано. Акорди в перших чотирьох тактах уподібнені ударам молота. Вони коротко та уривчасто звучать на *ff*, надаючи темі ще більшої маршевої. Тема хреста викладена гротескно, ніби остаточно підриваючи «святі постулати» її образу – ця механічна подібність ударів молота продовжує вимальовувати страшний механістичний реальний світ. Тема святості духа («Нехай буде воля твоя, а не моя») звучить жорсткіше, але починається на *p*. Це дає відчуття втрачених мрій та надій.

У репризі головна партія значно скорочена – вона звучить лише 11 тактів, а з 91-го такту розпочинається тема побічної партії, яка навпаки розширена порівняно з експозиційним проведенням. **Трикутні графічно-геометричні символи** заповнюються дрібними нотами, а це ще більше сприяє сприйняттю символу трикутника (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №60*). Її мелодичний матеріал цього разу викладений у партії фортепіано (монологом звучить двооктавний унісон), а скрипці доручається гармонічне заповнення. З 100-го такту інструменти обмінюються ролями – мелодія тепер звучить у партії скрипки.

Поступово завойовуючи все більший і більший діапазон (що розширюється як вгору, так і вниз), скрипка досягає найвищої ноти *соль-дієз* третьої октави, після чого, «виснажена», зривається. І тоді у 119-му такті в партії фортепіано звучить тематизм головної партії. Побічна партія, між тим, не втрачає своїх позицій: її елементи продовжують звучати, причому завойовуються ще більш високі ноти – *до-дієз* четвертої октави, яка утримується на тремоло протягом двох тактів. Виступаючи разом, вони не конфронтують: обидві «знесилені» теми зливаються в єдиний рух задля надії на розв'язання серії внутрішніх конфліктів. Але саме в той час, коли відчувається напруження останньої межі, фортепіано «обриває» увесь потік, вводячи жорстку, незламну головну партію в октавному викладенні (123–124-ті такти).

Із 125-го такту (*Piu mosso*) розпочинається кода, побудована на матеріалі головної партії. Спочатку вона має той же фактурний варіант, що і на початку репризи – з мірними ударами фортепіано та одноголоссям у скрипки. Мелодія тут поступово змінюється і розвивається. Але поступово у партії скрипки з'являються акорди, і з 133-го такту мелодична лінія у скрипки потовщується подвійними нотами, а її жанрова приналежність змінюється з маршу на гімн – як і у побічній партії в розробці. Графічний мотив хреста тут особливо символічний: він навіює думки про те, що об'єктивний світ окрім внутрішньої духовної гармонії та драматизму, напруженості, глибини та філософічності має і тенденцію до перебільшеної, пустої бравурності. Світ є багатополярним .

Частина завершується декламацією початкового графічного символу, а саме мотиву хреста на *fff*, завдяки чому з'являється мотивна арка з початком твору. Конфлікту як такого між партіями не відбулося, хоча він закладений у самих темах – як у головній, так і в побічній. Тим самим останнє проведення головної теми тільки посилює ситуацію невирішеності драматургічної колізії.

Друга частина побудована на використанні **графічно-геометричного символу** хреста, при цьому вона майже цитує головну партію попередньої ча-

стини. Він поданий у тій же звуковисотності, що й наприкінці попередньої частини. Порівняно з початковим проведенням – на півтона нижче. У цій частині твору основний образ викладений двома способами, що постійно чергуються. Після затакту і тритактового вступу (згадаємо символіку числа три) характер центрального мотиву змінюється з рішучо-вольового на ніжно-втаємничений (тт. 1–3).

З'являється епізод, побудований на «закільцьованому» тризвучному елементі цього мотиву. Інтонація *ля – соль-дієз – сі-бемоль* монотонно повторюється у скрипки, що грає прийомом *sul ponticello* (тт. 4–9), завдяки чому досягається «ефект дзижчання». Використання такого тембрального ефекту у Б. Лятошинського означає світ нереальних, втаємничених мрій, недосяжного ідеалу. На його фоні звучать фортепіанні акорди, в яких акцентується фонізм великої септими та малої нони. У канві цих акордів знаходимо анаграму – символ І. Белзи (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №61*). Примарність їх звучання підкреслюється особливим ритмом – четвертні тривалості змінюються половинними без очевидної логіки, дуольність чергується з тріольністю, розмір змінюється з 3/2 на 4/4 і знову на 3/2.

Другий епізод звучить з 14-го по 29-й такти. Він відрізняється від попереднього матеріалу більш «матеріально-відчутною», співучою мелодикою. Між проведенням теми чітко чуємо **монограму** Б. Лятошинського та знову – у дзеркальному відображенні – **анаграму** І. Белзи (*Див. Дод. А. Нот. Прик. №62*).

Перший та другий епізоди чергуються кілька разів, при цьому особливо цікавими є два останні їх проведення. З 56-го по 62-й такти скрипкове «дзижчання» першого епізоду передається партії фортепіано. Таке звучання дуже нагадує темброві фарби цимбал. Це підводить до думки про ще один символічний пласт, а саме звернення композитора до **національної символіки**, в даному випадку до українського народного музикування, що подеколи асоціюється із цимбалами. Тим самим звернення до асоціації на цей інстру-

мент дає можливість бачити зв'язок із національним фольклорним початком. Символічне включення своєї монограми (В (сі-бемоль) – Борис, А (ля) – Лятошинський) в колористичну сферу звучання цимбалів, які символізують образ рідної країни, викликає можливу асоціативну інтертекстуальну згадку про Україну. Сама тема химерна та створює враження «плавучості» й хиткості. Композитор повторює кожен із тонів по чотири рази, роздробивши їх на три октави.

З 63-го такту і до кінця звучить фрагмент, що об'єднує матеріал обох епізодів, на яких побудована ця частина. При цьому «дзиччання» знову повертається до скрипки, а у партії фортепіано звучить тематизм другого, більш наспівного епізоду. Таке поєднання теми, де монограма Б. Лятошинського поєднана з національним символічним пластом, надає нового драматургічного дихання сонаті. Такий образний смисл дає твору розуміння другої частини як монологу митця, де він співвідносить себе та ним пережите з рідною землею, з Україною.

Таким чином, друга частина не є розв'язкою конфлікту, а скоріше сприймається як інтимний світ героя, його мрії та підсвідомі завуальовані сподівання. Ідея боротьби не згасає (тема хреста все ж проходить крізь всю частину), але не розвивається, ніби застигаючи та насторожено чекаючи на фінал.

Третя частина твору побудована у формі подвійних варіацій. З 1-го по 19-й такти викладена перша тема. Вона сильно контрастує за характером із попередньою частиною. Ця тема різка та механістична. Вона побудована на карбованих акордах, що звучать як у партії фортепіано, так і у скрипки. Першими «вриваються» три акорди (знову символіка трійки) по черзі на фоні уривків теми у скрипки. Цей фрагмент є похідним не тільки від теми – зерна твору, а й від головної теми першої частини в цілому.

Так, потрійне повторення звуку *до* в четвертому такті взяте з шостого такту першої частини, де тричі повторювався звук *фа*. А це символізує обір-

ваний мотив «Нехай буде воля твоя, а не моя». На кульмінації теми (такти 15 та 16-ть) у верхньому голосі в унісон з фортепіано звучить низхідний хід **символічного мотиву** *catabasis*, який означає тут «падіння» теми і поступове підведення до звучання другої теми. Це типовий для Б. Лятошинського метод введення тем, його власний симфонізм мислення – все виростає з кількох інтонацій.

Друга тема третьої частини розпочинається з 20-го такту. Вона також є похідною від теми головної партії першої частини, звідки взяті мелодичні контури, перехресний характер руху, пунктирний ритм, особливі види метричного поділу – тріолі та квінтолі. Вона контрастує з першою темою за типом фактури. Замість акордів тут з'являються «ламані» арпеджіо у партії фортепіано та широкого дихання мелодія у скрипки, позначена інтонаційною та ритмічною свободою. Контрастує ця тема і за характером – він більш ліричний, наспівний та вільний.

З 30-го такту друга тема звучить в інверсії і викладена лише у партії фортепіано. Рівно сім тактів солюючого фортепіано. З числової символіки цифри сім згадаємо, що ми зустрічаємо її в Біблії: Бог сотворив все суще на землі за сім днів. І далі – сім свят, сім дарів святого духа, сім вселенських соборів, сім зірок у вінці, сім мудрих у світі, сім свічок у світильнику алтарному та сім – у запрестольному, сім смертних гріхів, сім кіл пекла. Тобто значимість числа сім для релігійної символіки дуже важлива, а в даному випадку така солююча місія у фортепіано протягом семи тактів знаменує те Божественне, що необхідно було виділити майстру, нівелюючи сам конфлікт теми, який був закладений у ній ще в першій частині.

В третій частині фортепіано і скрипка грають у єдиному артикуляційному руслі, вдаючи, що конфлікту нібито немає, а є лише ствердження мотиву «Нехай буде воля твоя, а не моя» та символіки числа сім. Незважаючи на видиму «перемогу», вся частина випромінює напругу та спрямування вгору. Широкі пасажі підйомів та спадів сприяють нестійкості. Це все підводить до

звучання першої теми, яка з'являється у 49-му такті, і з нею відбуваються дві основні метаморфози. Перша – це виокремлення характерного п'ятизвучного мотиву, а потім і тризвучного, які багаторазово тиражуються. Друга метаморфоза починається з 59-го такту (шостої цифри). Саме в цьому фрагменті відбувається переключка з тематизмом другої частини. Скрипка на *pp* грає тремоло на високих нотах (потім звучання спускається до самого низу діапазону) прийомом *col punto d'arco*, тобто на кінці смичка. Завдяки цьому прийому досягається дрібне тремоло. За характером звучання цей фрагмент дуже схожий з першою темою другої частини.

У 66-му такті з'являється тема головної партії першої частини у розробковому вигляді. Тема хреста проходить три рази, нагадуючи підсвідому символічність цього числа. У 75-му такті вона чергується з першою темою третьої частини, викладеною тремоло.

Друга тема третьої частини розпочинається у 90-му такті. Цього разу вона перенесена у низький регістр і має більш насичене звучання. В партії фортепіано звучать широкі арпеджіо в діапазоні від найнижчих звуків контроктави до найвищих – четвертої.

Наступне проведення першої теми відбувається з 102-го такту (цифра 10). Воно більше за інші схоже на початкове викладення цього тематизму і є своєрідною репрізою, яка готує кодовий розділ. З 111-го такту помічаємо, що сама тема набуває рис гімнічності та проходить у фактурному збільшенні, стаючи напружено-механістичною, удавано радісною. 125–126-й такти кульмінації знаменуються ходом на *catabasis*, що є вже типовим для сонати, де більшість кульмінацій таким чином «занепадають», символізуючи неможливість інакшого вибору, як примирення з дійсністю та розчарованість марною боротьбою.

Кода розпочинається з 131-го такту (цифра 12), де проводиться головна тема першої частини у трансформованому вигляді. Але вона стартує з тих самих звуків, що й на самому початку. Її викладення містить всі анаграми та

символи, як і в першій частині, тим самим проголошується незмінність ситуації та невирішеність експонованого конфлікту.

Завершується твір викладенням теми-зерна у ритмічному збільшенні на *ff* та з поміткою *pesantissimo* (із 147-го такту). Заключний акорд твору стверджує соль мажор, проте шлях до нього був настільки драматичний і тернистий, що у справжність цього фінального оптимізму важко повірити.

Підсумовуючи, визначимо драматургію Сонати для скрипки та фортепіано оп.19 як надзвичайно складну. Поставлений на початку драматургічний конфлікт не подоланий. Сама тема конфлікту – протистояння людського та механістичного з Божественним – буде прослідковуватися і в інших творах Б. Лятошинського протягом всього його творчого життя.

У Сонаті віднайдено такі символічні пласти, як:

числова символіка – числа, закладені в частинах сонати, сакральні числа шість, сім, вісім, один, девятнадцять;

- **символіка монограми та анаграми** – віднайдені анаграми Р. Глієра та І. Белзи, Б. Лятошинського та М. Царевич (частково);
- **мотивна символіка** – *catabasis* та використання мотиву «Нехай буде воля твоя, а не моя»;
- **графічно-геометрична символіка** – використання графічних символів трикутника та хреста;
- **національна символіка** – темброве вирішення одного з фрагментів, що нагадує звучання цимбал – українського народного інструменту, який є одним з тембрових знаків рідної країни композитора.

Все це не тільки дає право говорити про наявність символіки в камерно-інструментальній музиці Б. Лятошинського, а і безпосередньо збагачує існуючі відомості про Сонату, які до цього часу не виділяли окремо символічні виміри твору. Знання таких інтертекстуальних смислів забезпечує інтерпретатору більшу свободу для уяви, але і змушує надавати вірне емоційне забарвлення, що суттєво відобразиться на більш точному відтворенні задуму

композитора. Саме це і є найкращим здобутком будь-якого музикознавчого дослідження – підійти якнайближче до істини.

Тож, продовжуючи відкривати нові та нові символічні зрізи композиторського спадку Б. Лятошинського, залишається незмінним лише одне – талант майстра, глибока філософічність його творів та незрівнянно щирий прояв людських емоцій. Геній української музичної культури Б. Лятошинський був провидцем у музиці, випередивши свій час. Його мистецтво – це взірць для теперішніх та майбутніх поколінь.

3.2 Актуальність символічного світосприйняття періоду 60-х років ХХ сторіччя

Цей час у мистецтві характеризується потужними прогресивними змінами та надбаннями, серед яких – ствердження нової концепції людини і світу. Піднімаються загальнолюдські питання – суспільства, космосу, всесвіту, загальнофілософські проблеми буття. Особливо посилений психологізм, незаангажований патріотизм, фундаментальність мислення та потужний інтелектуалізм як стрижень світобачення. Все це характеризує період шістдесятництва як такий, що генерує нові ідеї, відзначається стильовими вибухами, пошуками, новаціями на рівні загальноєвропейських тенденцій. За твердженням дослідниці О. Городецької, цілісність даного періоду базується на «відновленні гуманістичної спрямованості мистецтва; опорі на національні архетипи як свідчення єдності культурного простору епохи; актуалізації ідеї безсмертя, позачасової цінності культури; опорі на екзистенційний світогляд; стильовому і стилістичному новаторстві течій і напрямків мистецтва» [61, с. 14].

Сутність та специфіка застосування символіки в 1960-х роках істотно відрізняються від того, яке наповнення це поняття мало у представників напряму символізму кінця ХІХ – початку ХХ століття. Будучи самостійною мовленнєвою одиницею, символ отримав більшу актуальність у середині ХХ століття на теренах колишнього Радянського Союзу, зокрема і через політич-

ний тиск⁴⁵ на діячів мистецтва⁴⁶. Символічність світовідчуття виражається і у зверненні композиторів до української поетичної творчості 1920-х років (згадаємо вокальні цикли «Пастелі», що були створені п'ятьма авторами¹⁹ на слова П. Тичини), і в творах, які не мають літературної програми.

Символіка даного періоду дуже індивідуальна, вона використовується композиторами свідомо, навмисне, ретельно ховається від сторонніх поглядів тих, хто не втаємничений у зміст цих знаків. Символ завжди пов'язаний із пам'яттю культури і може передавати різні поняття – як самоуособлені, так і архаїчні, – що визначають закріплені історією образи або події. Саме в період 60-х років ця пам'ять становить невід'ємну частину відновлення «забутих» та «загублених» елементів національної культури України з підсвідомим вивільненням та прагненням до свободи висловлювання в усіх мистецьких напрямках, зокрема в музиці.

Для композиторів та музикантів цей час був особливо вимогливим. Продовжують працювати митці старшого покоління – Б. Лятошинський, К. Данькевич, Г. Жуковський, Д. Клебанов, А. Штогаренко, А. Філіпенко, – поєднуючи власні мовно-стилістичні характеристики з рисами модерних тенденцій згідно пануючого часу. Плідно розвивається творчість середнього покоління композиторів, серед яких – К. Домінчен, Г. Майборода та П. Майборода, В. Кирейко, В. Гомоляка, І. Шамо та ін. Вони переймають стилістику попередніх композиторських шкіл і вносять нові, актуальні часу постулати в свою творчість.

На зламі 50–60-х рр. формується молодша генерація композиторів з тенденціями, що виявляють особливу цікавість до *фольклору та західноєвропейських течій*. Це В. Бібик, Б. Буєвський, В. Губа, Л. Годзяцький, Л. Грабовський, В. Губаренко, Л. Дичко, В. Загорцев, Ю. Іщенко, І. Карабиць, Л. Колодуб, Г. Ляшенко, М. Скорик, В. Сильвестров, Є. Станкович та інші [251].

¹⁹ Л. Дичко, І. Карабиць, Л. Грабовський, Г. Ляшенко, К. Данькевич.

Камерна музика 60-х років активно розвивалась у вимірі пануючих мистецьких течій. Серед різнобарв'я напрямів відзначимо *неокласику*, *неофольклоризм*, *неоромантизм* та *полістилістику*, які знаходять свої відголоски у Першій сонаті М. Скорика (1963), двох сонатах для скрипки та фортепіано В. Сечкіна (1962, 1970), Першій сонаті для скрипки та фортепіано Ю. Іщенка (1969) та інших творах. Звернення митців до композиторських технік серійності, пуантилізму, алеаторики та сонорики відображають сучасні світові музичні тенденції, що проявлялися і в музичних лабораторіях камерно-інструментальної творчості.

Поміж низки цікавих творів обрано Сонату для віолончелі та фортепіано № 1 І. Карабиця (1968). Як молодий учасник процесу та композитор, період формування творчості якого припадав саме на ці роки, митець відобразив у своїй творчості буремні настрої. У його творах проявилися модерні течії та напрями, які на той час актуалізувались у музиці. Соната написана у 1968 р., а цей рік знаменується трагічною подією для молодого композитора та усієї української музичної спільноти – смертю його вчителя Б. Лятошинського. Відомо, що над цим твором І. Карабиць працював разом із Борисом Миколайовичем, тому спробуємо віднайти в Сонаті ті символічні пласти, які, можливо, допоможуть глибше зрозуміти та розкрити її драматургічний потенціал для виконавців.

3.2.1 Символічність світовідчуття І. Ф. Карабиця

(на прикладі Сонати для віолончелі та фортепіано № 1)

Згадуючи Івана Карабиця як композитора і особистість, усі, хто був з ним знайомий, відзначають його стриманість, глибину змісту, який наповнював його внутрішній світ, навіть деяку таїну (що, можливо, була печаткою того часу, в якому він творив). Такі твори, як Перший і Другий фортепіанні концерти, присвячений В. Балею Концерт для струнних № 3 «Голосіння» (1989), «Молитва Катерини» на вірші К. Мотрич для чтиці, дитячого хору та симфонічного оркестру (1993), Концерт – триптих для струнного оркестру

(1996), вокальні цикли «З пісень Хіросіми» (1973) на вірші Е. Йонеди для сопрано і флейти та «Мати» (1980) на вірші Б. Олійника для голосу та фортепіано, особливо виражають трагічну печаль та філософську лірику його музичних текстів. Відчувається той щирий щемливий біль, який йде від самого серця автора.

Його музиці притаманна монологічна речитативність, яка перегукується з основним образним змістом. Це своєрідне звернення до людського «голосу» різними музичними барвами. Речитативи та каденції продовжують основні ідеї, але по-своєму, інколи протилежними засобами виразності, відмінними від основних у творі, створюючи колосальний ефект заціпеніння, адже звиклий до класичного розгортання дії слухач збагачується новими ідеями та настроями. Не тільки сучаснішими, а й більш притаманними сьогоденню, де все відбувається у шаленому темпі, й наодинці зі своїми думками людина буває рідко. Речитативні фрагменти дають змогу зупинитися та подумати про вічне, духовне.

Монологічність творів І. Карабиця надає можливість висловитися усім інструментам, просоловати. Використовуючи їх різнобарвні тембральні барви, композитор в тій чи іншій мірі розкриває «душі» творів та передає закладений зміст.

Окрім речитативності його музиці притаманна «просторовість» мислення широкими пластами, де відчуваєш свободу дихання та неспішність думки. Його симфонізм інтимний, індивідуальний, розрахований насамперед на сприйняття окремою людиною. Він зачіпає своєю доступністю слухача, незважаючи на складну фактуру та присутність фонічно гострих співзвуч. Активне використання усіх оркестрових інструментів та досконале володіння технічними композиторськими засобами збагачують його музичні творіння фантастичними та навіть казковими враженнями: згадаємо яскраву партію ксилофона з Концерту для оркестру № 2 (1986) або партію барабана та маракасів з Концертино для камерного оркестру (1970).

У творах І. Карабиця по-особливому поєднується непоєднуване: щира наспівна мелодика з неонародними інтонаціями на тлі несерійної додекафонії, інколи пуантилізму, кластерності та алеаторики, а подеколи й сонористики. В контексті новотональної та новомодальної звуковисотної організації композитор перетинає між собою різні стильові тенденції, вдало поєднуючи неокласицизм, джазову мову; фрагментами проступає неоімпресіонізм та протилежний йому необароковий стиль. Усе це розмаїття засобів не є імітацією минулих надбань. У творчості І. Карабиця стильове розшарування є основою його власної мови – досконалої, самобутньої, з індивідуальним, упізнаним звучанням.

Але є ще одна особливість, яка збагачує образну сферу його творів – це своєрідна символіка. Про неї згадує у своїх розвідках та дослідженнях музикознавець і митець Г. Єрмакова. Вона пише про «символічну недомовленість» [89, с. 16] закінчення Поеми для баса та симфонічного оркестру «*Vivere memento*» на поезію І. Франка, про «інструментальні награти, бандурні перебори, широко репрезентовані в симфонії “П’ять пісень про Україну”²⁰, які викликають асоціації з творчістю народних співців – кобзарів, лірників. Але характерно, що постають вони як “дійові особи”, включені в авторську оповідь, наче символ епохи...» [там само, с. 33]. А от у четвертій частині Симфонії № 1 дослідниця визначає тему вальсу як таку, що «символізує круговорот людського життя» [там само].

У другій частині Другої симфонії (1977 р.) музикознавець віднайшла типовий для І. Карабиця прийом, коли «у моменти найвищого піднесення він вводить як додатковий асоціативний символ романтичної образності паралельний рух голосів терціями, секстами» [там само, с. 36]. А от у фіналі цієї симфонії авторка розкриває сенс ліричної теми, вбачаючи в ній духовні емоції та вічні цінності: «Вона [тема – *Д.Х.*] – надія, символ віри у безсмертя і велич людини» [там само].

²⁰ Автор має на увазі симфонію № 1 (1974 р.).

М. Копиця, музикознавець та дружина композитора, у своїй глибокій статті «Аура пам'яті» [136] пише про особливий символ – підтекст гімну «Боже, царя храни» з першої симфонії «П'ять пісень про Україну» [там само, с. 17]. В. Задерацький, розглядаючи стильові особливості інструментальних творів, віднайшов особливості мови І. Карабиця на прикладі партитури концерту для струнних № 3 «Голосіння» (1989): «Умовна тема валторни на початку “Голосінь” може виступати своєрідним “стильовим знаком” композитора. Мотиви, які обертаються, поступово відкривають цілісну ладову структуру. Висвічується дорійський лад, який пов'язаний із народними витоками, що символізують ідею рівноваги “затемненого” та “просвітленого”. Устремління до такої рівноваги можна назвати визначальним у системі його авторського пошуку свого семантичного кола» [93, с. 51].

А. Терещенко, досліджуючи вокально-симфонічну творчість, знаходить в образному світі ораторії на текст поеми Б. Олійника «Заклинання вогню» «як реальні образи, так і образи-алегорії, образи-символи, що стають своєрідними “знаками” епохи і сприяють втіленню філософсько-узагальненої ідеї твору...» [280, с. 81]. В опері-ораторії «Київські фрески» 1982 р. (автор лібрето Б. Олійник) музикознавець віднайшла у першому хорі *morendo* «звуківий символ міста» [там само, с. 85], який створюється контрастною поліфонією бахівського типу, елементами народного багатоголосся, паралельними голосами за типом терцової втори, інтонаційним та ритмічним контрапунктом. Л. Рязанцева у статті «“Сад божественних пісень Івана Карабиця” – відродження старовинного жанру» ділить твір на два етапи, і у завершуючому першу частину першому етапі віднаходить «своєрідний символ свободи та духовного розкріпачення» [233, с. 98].

О. Гуркова розглянула числову символіку фортепіанної творчості І. Карабиця на прикладі «П'яти мініатюр для фортепіано» [69]. На її думку, символічним у творчості митця є число п'ять. О. Берегова відзначає, що у творі «Music from Waterside» для скрипки, флейти, кларнета, фортепіано та

ударних (1994) «символіка образів суто романтична – кожен має свою, уже усталену в мистецтві семантичну пару: одиноке дерево – самотність; вітер – буря почуттів, символ перемін; птах – свобода; ріка – плин часу, вічність» [20, с.56].

Підсумовуючи висловлювання, відзначимо, що наявність символічного пласта в музиці І. Карабиця органічно доповнює його творчість, яка в емоційно-драматургічно-стилістичному плані відповідає часові, в якому творив митець. Музикознавці відносять його ранні твори до доробку так званих молодших шістдесятників. Суспільні настрої у музичній культурі того часу були неоднозначними, цензурі піддавали все, що вважали за потрібне, і новітні світові тенденції сприймалися відверто вороже.

Іван Федорович розповідає в інтерв'ю цікавий факт біографії: «Пригадую випадок, коли група композиторів вийшла із залу, де мовилося про молодіжний пленум, протестуючи проти безпідставно кинуті з трибуни фрази: “Штилі ⁴⁷ нот молодих композиторів дивляться на Захід”» [132, с. 73]. Ось таким сильним було прагнення тодішньої молоді протистояти не-об'єктивності Після цього однокурсників Івана Федоровича та безпосередньо його мало не виключили з консерваторії .

В цьому ж інтерв'ю І. Карабиць згадує і зародження своїх музичних уподобань. Він висловиться дуже натхненно, згадуючи вечори на квартирі В. Сильвестрова, де молоді композитори зустрічалися та слухали новітню музику⁴⁸, дискутували. Саме в той час з'являться його «Симфоніета для струнних» та Перша соната для віолончелі та фортепіано. Саме на прикладі Сонати – раннього твору, який автор писав у атмосфері становлення свого стилю та складних умовах часу – дуже цікаво простежити, чи є той символічний пласт, який музикознавці відзначають у багатьох його творах, наявним і у Сонаті для віолончелі та фортепіано № 1.

Соната присвячена дорогому вчителю І. Карабиця – видатному українському композитору, професору Б. Лятошинському. На жаль, про те, що

Б. Лятошинський був неперевершеним педагогом, не так часто згадується у літературі, адже композиторський здобуток митця настільки великий і значний, що переважно досліджується саме ця складова творчості майстра. Однак саме педагогічна діяльність Б. Лятошинського подарувала світові таких відомих композиторів, як Леонід Грабовський, Леся Дичко, Іван Карабиць, Микола Полоз, Валерій Польовий, Валентин Сильвестров, Євген Станкович, Ігор Шамо, Георгій Мірецький та інші. Треба також згадати шляхетні вчинки Б. Лятошинського – матеріальну допомогу учням, знайомим, друзям та колегам, яку він здійснював переважно анонімно⁴⁹.

Д. Шостакович у своїх спогадах, присвячених композитору, напише: «Борис Николаевич был крупным композитором и в то же время выдающимся педагогом, воспитавшим немало одаренных музыкантов. Для учеников Лятошинского, для всех советских композиторов всегда будут служить образцом преданности искусству широкая эрудиция, стремление к совершенствованию, честность и принципиальность, которые были присущи этому большому музыканту и прекрасному Человеку» [317, с. 37].

Сам І. Карабиць згадував про вчителя дуже тепло. І. Карабиць напише про вчителя так: «Мое увлечение творчеством Бориса Николаевича было настолько велико, что мне казалось, будто я давно знаком с этим человеком» [111, с. 71]. І ще з усією подякою скаже, що «под влиянием этого благородного человека, замечательного педагога и наставника проходило мое формирование как композитора» [там само].

Так склалося, що І. Карабиць тимчасово був відірваний від музики: у 1963 р. І. Карабиць став студентом композиторського факультету Київської консерваторії класу Б. Лятошинського. Але в результаті подій «Карибської кризи» заняття були перервані, і молодий студент – першокурсник став рядовим тодішньої армії (військова частина м. Остер). Саме тоді Б. Лятошинський підтримав молодого талановитого студента. Він писав йому листи та навіть запросив на концерт⁵⁰.

Кілька місяців потому Борис Миколайович отримав від учня листи, сповнені розпачем і зневірою у своїх творчих можливостях. Учитель відповів на кореспонденцію, всіляко підбадьорюючи свого учня: «Напрасно Вы, Ваня, глядя на свои сочинения, впадаете в какой-то пессимизм. Зачем думать, что это никому не нужно, как Вы пишете? Когда-то и мне приходили в голову подобные мысли. Вы, безусловно, очень одаренный молодой композитор, говорю это не в порядке комплимента и не для того, чтобы Вы стали зазнаваться. Это Вам, кажется, не свойственно. Итак, раз у Вас есть хорошие данные, надо их развивать, и, уверяю Вас, в дальнейшем все станет на место и кому-то нужно будет то, что Вы будете делать» [158].

В одному з інтерв'ю з дружиною композитора М. Копицею буде згадана важлива деталь, яка дасть можливість зрозуміти ставлення І. Карабиця до свого вчителя: «Помню, смерть Лятошинского совпала с моим днем рождения – 15 апреля, – пише М. Копиця. – Я уже не могла отменить праздник. Пришел и Ваня. Совершенно черный. Подарил мне несколько гвоздик и ушел, сказав, что у него большое горе...» [134]. У 1968 р. Б. Лятошинський помер, а Перша соната для віолончелі та фортепіано була останнім твором, над яким вони працювали разом. Про цей твір І. Карабиць напише: «Борис Николаевич дал мне несколько очень ценных и полезных советов, которые помогли мне в работе над завершением этого произведения» [111, с.73].

Зважаючи на такий емоційно тісний зв'язок між вчителем та учнем, на велике переживання та смуток з приводу передчасної смерті Б. Лятошинського, спробуємо дослідити, чи існують символічні пласти в цьому знаковому творі І. Карабиця.

Розглянувши нечисленну літературу, що присвячена Сонаті, зазначимо, що музикознавці переважно наділяють її романтизованими рисами. Г. Єрмакова вбачає в ній лірико-романтичне начало, але дослідниця пише і про те, що «ліричне начало часто дещо завуальоване, замасковане» [89, с. 11] (головна партія віолончельної сонати). Середній розділ *Andante* сполучає

«приховану принадність ...» [там само, с. 10]. Рух паралельними терціями та секстами «надає образній системі додаткової асоціативної суті» [там само].

Н. Біджакова та Т. Моргунова пишуть про стиль сонати як такий, що базується «на синтезі традиційних і новаторських виразних засобах, що активно включалися до інтонаційного словника епохи» [112, с. 35]. В. Сумарокова радить виконавцям «пильно “вдивитись” у кожний штрих, нюанс, динамічний відтінок, оскільки у цьому творі немає нічого зайвого; усі подробиці підкорені втіленню єдиної ідеї» [270, с. 148].

Однак музикознавці не розглядають твір з ракурсу наявної в ній символіки, вбачаючи все ж романтичний початок. Спробуємо віднайти ті «заховані змісти», про які писала Г. Єрмакова, та зрозуміти «єдину ідею», відкриваючи нові символічні пласти Сонати для віолончелі та фортепіано № 1 І. Карабиця.

Перше видання твору (під редакцією Є. Станковича) було здійснено ще за життя композитора у 1975 р. Однак треба згадати популяризатора та першого виконавця сонати, лауреата Державної премії ім. Тараса Шевченка, народного артиста України, всесвітньо відомого віолончеліста В. Червова. Він «зробив редакцію віолончельної партії» [270, с. 149], хоча офіційно не був її редактором. На сьогоднішній день віолончелісти переважно грають її по редакції В. Червова, а піаністи дотримуються авторських вказівок, які майстерно передав та доповнив Є. Станкович. Це одночастинний твір, який складається з трьох розділів:

1. Allegretto.
2. Andante.
3. Allegretto.

Кожен з розділів є досить самостійним, але водночас усі три вкладаються в структуру сонатної форми з епізодом замість розробки. Твір належить до раннього періоду, в ньому помітне використання різноманітних технік ХХ ст. і передусім – 12-тонового методу нововіденської композиторської школи. Втім, композитор трактує його досить вільно. Він може повторювати

одні й ті самі тони (що не допускається у «класичній» серії) та працює з отриманим матеріалом у межах атональної системи, в якій поруч зі штучно ви-
найденими поспівками межують інтонації, характерні для попередніх епох.
Відчутно також, що композитор у роботі з фактурою, мелодикою, ритмом
намагався втілити найцікавіші досягнення додекафонічного методу.

Сама структура кожного розділу сонати доволі цікава. Звертаючись до
тих самих символічних пластів, спробуємо віднайти **числову символіку**, яка
проходить крізь усі розділи сонати.

- Перший розділ Allegro складається із 99 тактів. $9 + 9 = 18$, а $1 + 8 = 9$ –
у сумі отримуємо число 9.
- Другий розділ Andante містить 29 тактів від початку розділу, що дорів-
нює 2 ($2 + 9 = 11$, $1 + 1 = 2$).
- Третій розділ Allegretto дорівнює 68 тактам, що складають цифру 5 ($6 +$
 $8 = 14$, $1 + 4 = 5$).

Складаючи ці три цифри, отримуємо 7 ($9 + 2 + 5 = 16$, $1 + 6 = 7$).

Як ми знаємо, Соната присвячена Б. Лятошинському, сакральне число
якого дорівнює семи – сьомому звуку *сі*, який являє собою частину лейтінто-
нації *сі-бемоль – ля* (В (сі бемоль) – Борис; Ля – Лятошинський).

Сума цифр числа, що позначає загальну кількість тактів твору, теж до-
рівнює семи: соната містить 196 тактів, складаємо числа та отримуємо сімку
($1 + 9 + 6 = 16$, $1 + 6 = 7$). 124-й такт від початку містить розгорнуту віолон-
чельну каденцію, складені цифри знову дорівнюють семи ($1 + 2 + 4 = 7$). Тож
можна припустити, що число сім у даному випадку є своєрідним знаком
Б. Лятошинського у Сонаті та його лейтсимволом.

Окрім символічного ореола Б. Лятошинського, число сім також наділяє
Сонату такими смислами, як «символізм сімки, який полягає в тому, що вона
представляє собою завершений циклічний процес або явище, при якому трій-
кова сутність завжди укладається в четверну матеріальну форму...»⁵¹ [145].

Другим символічним пластом Сонати буде виступати **мотивна символіка**, і першим її проявом є секвенція *Dies irae* (День гніву), яка чудово вплетена майстром у головну партію першого розділу (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 63*). Ця розкидана на три такти тема «страшного суду» буде простежуватися протягом усієї сонати і, зважаючи на авторську присвяту на смерть Б. Лятошинського, виявляє той самий закладений символічний зміст переходу в інший світ.

Відомо, що заключні звуки секвенції *Dies irae* символізують сходження душі людини до Божественного трону, де праведники будуть вибрані для наслідування раю, а грішники – скинуті в геєнну вогняну. Цей мотив у канві головної партії є своєрідним символом смерті, який уособлює невідворотність буття.

Сама тема (такти 1–36) поєднує діатонічні оспівування з хроматичним рухом. Образно вона починається ніби як продовження розповіді, що вже тривала (у цьому вона схожа на головну партію Сонати для віолончелі та фортепіано Д. Шостаковича). Незвичність звучання теми досягається поодинокими звуками партії фортепіано, розкиданими у широкому діапазоні, завдяки чому з'являється просторовість. Вони позначені короткими тривалостями, дозволяють говорити про увагу автора до пуантилістичного методу.

У фортепіанній партії є особливість мови, що притаманна творчості Антона фон Веберна, однак композитор мислить не тільки в межах строгої додекафонної системи, де початкова серія може розвиватися лише трьома способами – ракоходом, інверсією та ракоходною інверсією, – а безліччю можливостей, що надає традиційна сонатна форма. Так, з 12-го такту знову звучить тема головної партії, створюючи своєрідну репризу, втім дуже швидко вона починає її розвивати.

Музичний матеріал є дуже своєрідним, розвивається досить нелінійно, головна партія виглядає строкатою за своїм матеріалом. Наприклад, після пуантилістичних ходів, ефемерність звучання яких підкреслюється *pizzicato* на

p у партії віолончелі (21–23 такти), з'являється епізод, де завдяки великій кількості повторів відчувається танцювальність (24–26 такти), що алюзійно вловлює риси «Благородних та сентиментальних вальсів» М. Равеля. Метричний розмір 6/8 тільки посилює такі відчуття. Наприкінці головної партії композитор вводить неточну канонічну імітацію в партії фортепіано, яка є зв'язкою з побічною партією і в той же час знову цитує мотив *Dies irae* (Див. Дод. А. Нот. Прик. № 64).

Тема побічної партії відокремлена від попереднього матеріалу генеральною паузою. Вона починається з 36-го такту і звучить у партії фортепіано соло (фрагмент соло фортепіано досить великий – з 37-го такту по 52-й). Звучанням вона апелює до тем Д. Шостаковича та С. Прокоф'єва (особливо, його «Сарказмів»). А для підтвердження символічної алюзії на Д. Шостаковича в Сонаті наведемо віднайдену монограму DESCH, з якої побічна партія і починається. В даному разі це буде третій прояв символічного пласту сонати, а саме монограма-символ Д. Шостаковича (Див. Дод. А. Нот. Прик. № 65). Однією із видимих причин втілення символу Д. Шостаковича в Сонату є такі факти його біографії, як вимушена захованість смислів та написання багатьох творів у «стіл», на «полицю».

Вже відоме висвітлене С. Волковим реальне ставлення Д. Шостаковича до радянської влади та безпосередньо вся складність існування митця під гнітом сталінського режиму з його непередбаченістю поведінки. Так само як і Б. Лятошинського, Д. Шостаковича у 1948 р. торкнулася постанова Політбюро ЦК ВКП (б) від 10 лютого 1948 р. «Про оперу "Велика Дружба" В. Мураделі», згідно якої Д. Шостакович, С. Прокоф'єв, В. Шебалін, Г. Попов, М. Мясковський та багато інших видатних митців були звинувачені у космополітизмі та формалізмі.

Слід згадати висловлювання Б. Лятошинського з приводу критики Г. Таранова, який назвав «Симфонічні фрески» (твір його учня, Л. Грабовського), нежиттєздатним і додав, що твір ляже на «полку». Борисом

Миколайовичем тоді було промовлено символічне: «Всі ми полковники²¹...» [132, с. 72]. Саме це і проводить невидиму паралель, створює символічну ауру між музичним натяком Д. Шостаковича в Сонаті та присвятою її Б. Лятошинському, встановлює у цьому творі зв'язок між двома майстрами, геніями однієї трагічної епохи, що стали для наступного покоління творчими, моральними та духовними авторитетами.

Сама тема набуває подальшого розвитку методом «пришвидшення» фактури. Це надає їй рис самостійного розвитку, що підводить до кульмінації та вступу у 53-му такті віолончелі, яка за рахунок попереднього матеріалу виходить на розробковий рівень напруги. Після кульмінаційних акордів фортепіано у 68–69-му тактах знову повертається уявна квазі-танцювальність та низхідні пасажі у фортепіано. Додається завуальована вальсовість, чим драматичний рух переключається в іншу образну сферу, більш спокійну.

У 82-му такті, коли головна і побічна партії перетинаються у розвитку, видозмінені теми накладаються одна на одну. Головна партія у віолончелі, а побічна – у фортепіано – акомпонує головній. Цим синтезом доволі спокійно завершується перший розділ, без явного вирішення конфлікту. В першому розділі (котрий можна трактувати і як експозицію сонатної форми, і як окрему частину тричастинної форми) образи теми драматургічно тільки намічені і проекспоновані, символічно-образна дія переноситься до другого розділу твору.

Рівно з 100-го такту розпочинається новий епізод. Він дуже чітко відокремлений від попереднього матеріалу як засобами письма, так і засобами виразності. Перед епізодом стоїть довга пауза, дві риски, зміна розміру (4/4) й темпу (*Andante*) тощо. Окрім того, починає звучати принципово новий матеріал. Спочатку він викладений виключно у партії фортепіано і привертає увагу своїм особливим ритмом – складно виписаними «важкими» синкопами, що нагадує риси пасакалії. Тема другого розділу відкриває нам важливий мо-

²¹ наведено зі слів Л. Грабовського [Д.Х.]

тив-**СИМВОЛ** сонати, – переключаючи розвиток до образу «приреченності» (за Б. Яворським) (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 65*).

Ця тема більш вертикалізована порівняно з попередніми і ще більше схожа на серію – в ній присутні майже усі тони октави, і лише кілька з них повторюються. Партія віолончелі вступає в 111-му такті і є досить складною як за ритмікою, так і за типами звуковидобування. Тут наче відголоском звучить кода Largo (18-а цифра) першої частини Сонати для віолончелі та фортепіано Д. Шостаковича.

Таке нагромадження образних сфер колосально впливає на слухача, водночас відчувається жанрова символіка пасакалії, одне зі значень якої – траурна мелодія, що супроводжувала поховання. Символіка мотиву приречення асоціюється з релігійною бахівською символікою як ототожнення волі Божої перед усіма мирськими швидкоплинними миттєвостями життя. Алюзія на символічну цитату Д. Шостаковича теж невимовно стосується образу смерті⁵². Тут найкраще підійшла би знаменита поема С. Єсеніна, яка стала «реквіємом» для самого поета (*Див. Дод. Б. Дод. № 5*).

Із 124-го такту, що символізує число сім, починається велика віолончельна каденція. Вона виписана без тактового поділу і має звучати дуже вільно. В ній композитор використовує іще одну сучасну техніку – алеаторику. На письмі цей фрагмент виражений розміщеними у прямокутнику нотними знаками без штилів. Саме у цьому такті проглядається **СИМВОЛІЧНИЙ МОТИВ** Dies irae.

А вже у 125-му такті повертається тема зі знайомим **МОТИВОМ-СИМВОЛОМ** приречення, створюючи арку з початком другого розділу, що є притаманним для жанру пасакалії. Як такого наявного конфлікту тем не існує: всі два попередніх розділи – це розповідь, внутрішній монолог уявного героя, посмертна епітафія на честь пам'яті Великого Вчителя.

Із 129-го такту одночасно з поверненням темпу першого розділу повертається і матеріал головної партії, заснований на мотиві Dies irae. Цей розділ

можна трактувати як репризу сонатної форми і як останню частину тричастинної форми.

Побічна викладається у дуже складному вигляді. Але все ж таки її можна впізнати за характерною появою дуольності (із 149-го такту). Така зміна побічної партії характеризує розпад основи та повну свободу викладення матеріалу, що в драматургічному плані напружує емоції та приводить крізь кульмінацію у 152-му такті до тихої та екзальтованої завуальованої теми із 165-го такту. Така своєрідна варіація на побічну партію, що просторово сягає широкого діапазону та у партії фортепіано виписана в три нотних стани, додає темі магічності та містичності.

Ключовим моментом усієї сонати є 191–193-й такти. Тут віднаходимо останню символічну **звукову алюзію** на другий розділ п'єси «Гном» з «Картинок з виставки» М. Мусоргського. А якщо згадати, що М. Мусоргський написав цей твір після трагічної смерті друга, художника та архітектора Віктора Гартмана, то ця алюзія стає ще більш вагомюю. Це як остання фраза – оклик: виписана в динаміці *ff*, відокремлена від іншого матеріалу паузами спочатку та комою в кінці, вона характеризує біль, що І. Карабиць переживав у момент написання цього твору, біль за великою людиною, за вчителем, другом, наставником. Ще більшої напруги додає інтонація **символічних звуків сі-бемоль – ля, лейтінтонація монограми** самого Б. Лятошинського (Див. Дод. А. Нот. Прик. № 67).

В кодї звучить тема другого розділу сонати з **мотивом-символом приречення** тихо, на *pp*, у темпі *Andante*. Головна партія, уриваючись, замовкає на неповному мотиві *Dies irae*, після паузи звучать дві окремі ноти *do* в партії скрипки та у низькому регістрі фортепіано, символізуючи кінець земного життя...

Підсумовуючи драматургічну концепцію твору, треба зазначити, що це глибокий філософський, психологічно наповнений твір-пам'ять. У ньому І. Карабиць постає як зрілий майстер, який зміг поєднати різні стильові та

емоційні пласти. Наділяючи Сонату символічними значеннями, він вивів її на сакральний, духовний рівень, що свідчить про обдарованість композитора і його самобутній стиль.

Віднайдені у драматургічній канві символи, а саме **мотивна символіка** – секвенція *Dies irae*, мотив-символ приречення, **жанрова символіка** – пасакалія, **символічна монограма** Д. Шостаковича, **символічна алюзія** на п'єсу «Гном» М. Мусоргського, **числова символіка** сонати, та **монограма** Б. Лятошинського – все це складає символіку одного емоційного пласту – категорії трагічного, яке у своїй образній основі передає символіку смерті, важкість втрати, невимовність безвиході та неповторність, швидкоплинність життя.

Таким чином, І. Карабиць майстерно відтворив через музичну образність свої думки, переживання та пам'ять, яку треба нести із собою через символічні пласти музичної аури, що збагачує та відновлює заховані смисли. Творчість І. Карабиця безумовно цікава для цих музикознавчих та виконавських розвідок і потребує детального вивчення з боку наявної в ній символіки, що відкриватиме інтерпретатору та слухачеві її складові, які протягом десятиріч були втаємничені.

3.3 Символічна тематика постмодерної епохи

90-х років XX століття

На початку 1990-х років у українському мистецтві підіймаються заборолені раніше символічні теми опору владі, людського відчаю та покаяння як вираження того масштабного людського болю, що в період правління комуністичного ладу був «розстріляним та заарештованим». Мистецтво цього періоду характеризується поступовим відходом від напрямку соцреалізму та поверненням до загальноєвропейських тенденцій. Інші ж актуальні, вічні та символічні по своїй суті теми культурного простору 90-х років базуються на ствердженні трагічного світобачення, відчутті особистістю зламів пануючих

соціополітичних систем, самотності, розгубленості, втрати цінностей та віри

53.

В музичному плані образна сфера у 90-ті роки стала настільки плюралістичною, що дослідниця О. Берегова, узагальнюючи ситуацію, констатує: «Включення в систему художнього мислення всіх попередніх стилів, жанрів і форм, які в межах одного твору набувають семантики знаку, символу, і потреба в «новому слові» й нових засобах виразності стали визначальними рисами постмодерністської естетики» [21, с. 152].

Особливою ознакою творчості митців етапу відновлення української культури є звернення до творів на духовно-релігійну тематику. Це той пласт, який упродовж існування минулого режиму був під заборонаю. Отримавши можливість вільного висловлювання, композитори повертаються до висвітлення справжніх духовних цінностей, ідей моралі, каяття, теми людини та її трагічної долі: «Молитва Катерини» І. Карабиця (1992), «Stabat mater» І. Щербакова, «Господи, Боже наш» В. Рунчака, Літургії Л. Дичко (1990), «Пять духовних хорів» В. Степурка (1997), кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога» В. Камінського (1993), мініатюри-реквієм «Сім сльозин» В. Зубицького на вірші Б. Олійника (прем'єра – 1992 р.) та інші твори⁵⁴.

Символіка в даний період стає концептуально-філософською тематикою художніх творів з явною закладеною *програмністю*. В камерно-інструментальній музиці 90-х років це відображено у таких творах, як «Музика рудого лісу» для скрипки, віолончелі та фортепіано Є. Станковича, що присвячена Чорнобильській трагедії, Струнне тріо № 1 «Вісім трагічних картин» В. Губи, «Post scriptum» соната для скрипки та фортепіано В. Сильвестрова, «Розмова з часом» В. Рунчака для двох фортепіано та багато інших творів, що уособлюють тогочасне символічне світобачення кожного з митців.

Особливим чином таке світовідчуття проявляється саме в камерному жанрі інструментальної сонати з уявними натяками на символістські тенден-

ції. Для аналітичного розгляду в роботі обрано твір яскравого композитора – шістдесятника, але написаний у 1990 р. Це Соната для скрипки та фортепіано № 2 М. Скорика. Спробуємо простежити на її прикладі риси символіки 90-х років та інших символічних пластів, що особливим чином наповнюють драматургію змістом між рядків.

3.3.1 Соната для скрипки та фортепіано № 2 М. Скорика та її музичні символи

Чимало українських композиторів, яким випало жити і творити у ХХ ст., мали складну долю. Наслідки політично-радянського устрою торкнулися і сім'ї, яка подарувала українській нації такого майстра композиторської справи, як Мирослав Михайлович Скорик. В звичному контексті для того часу родина М. Скорика, зазнавши репресій, провела вісім років (1947–1955 рр.) у сибірських таборах.

Сам Мирослав Михайлович розповість у одному інтерв'ю про деяку «традицію», що спіткала його рід: «Була в нашій родині “цікава” традиція – один мій прадід був польського походження, він брав участь у польському повстанні в кінці ХІХ ст. проти Росії. Він був засуджений і висланий в Сибір, провів там 20 років майже на Камчатці – і повернувся. Мій дід з іншої фамілії у 1915 р., коли російські війська зайшли до Львова, також був заарештований і висланий – і теж у Сибір. Він провів там два роки, по 1917 р., революція його звільнила. А в 1947-му вже ми поїхали по тому етапу. Досить дивна, так би мовити, традиція...» [254].

Тож даний період у житті композитора не може бути вилученим із загальної картини його світосприйняття. Хоча ці події і сталися в ранньому дитинстві, все ж, можливо, саме ці обставини вплинули на подальше становлення деяких віх творчої думки митця. Однозначно можна сказати тільки те, що на превеликий жаль, українську інтелігенцію викорінювали цілими родинами, і це трагічні факти радянської історії – втрати, які неможливо забути.

Подальший життєвий шлях композитора був більш визначений: його творчість набуває ознак яскравості, гнучкої багатожанровості, національного колориту, віртуозно-театрального початку, неперевершеного оркестрового блиску. Музикознавець Ю. Чекан влучно характеризує феномен творчості автора: «Безперечно, фігура Скорика асоціюється передусім з естетикою “нової фольклорної хвилі” – напрямом, що органічно поєднав джерела прадавнього фольклору з найновішими композиторськими техніками ХХ ст. Однак синтез фольклору і технічних новацій авангарду є лише однією стороною творчої постаті Скорика. Інші – необароко, неоромантизм, поставангард, джаз – доповнюють портрет митця неповторними стильовими барвами, надаючи йому усіх ознак універсалізму...» [310, с. 6].

Серед всієї полістилістичної та поліжанрової основи творчості М. Скорика музикознавець Л. Кияновська у своїй статті до 70-річчя митця констатує наявність символічного напрямку творчості: «Особливої уваги заслуговує послідовне звернення до духовних жанрів і символів <...> У багатьох суто “світських” творах М. Скорика, починаючи з першої кантати “Весна”, раз у раз з’являються інтонаційні символи, жанрові елементи, алюзії, безпосередньо пов’язані з духовною традицією світової та насамперед української музики. Під цим кутом зору можна розглядати, наприклад, мікроцикл прелюдії і фуги ре-бемоль мажор, ліричні фрагменти скрипкової сонати № 2, Диптиха, а особливо концепцію третього фортепіанного концерту...» [118, с. 7–8].

Серед дослідників Сонати для скрипки та фортепіано М. Скорика Л. Кияновська однією з перших помітила символічну суть твору, говорячи про «...несподіваність образних задумів, як також і використаного інтонаційного матеріалу, до якого може сягати Скорик у втіленні своїх найрозмаїтших концепцій...», та програмність, яка «виступає додатковим філософсько-символічним планом сприйняття...» [120, с. 171–172]. Це твердження дає поштовх до роздумів про символіку назв частин сонати.

Вивчаючи скрипкові сонати, інша дослідниця зауважить «...активний поштовх для розвитку полістилістичного мислення, тобто включення в сучасну систему композиторських тенденцій, де одним із яскравих напрямків є неокласицистська» та «увагу до філософського узагальнення образу і підсилення драматургічної ролі авторського вислову» [14, с. 77]. Це підтверджує неоднозначність трактування сонати Мирослава Михайловича та до кінця нерозкритість її філософського змісту.

Ніби підсумовуючи спостереження попередніх дослідниць, І. Пилатюк у своїй дисертації «Скрипкова творчість Мирослава Скорика в соціокультурному контексті другої половини ХХ ст.» зазначає: «...Соната № 2 для скрипки і фортепіано приваблює увагу винятково “густим” нашаруванням різностильових елементів, багатовимірністю можливих символічних тлумачень і циклу в цілому, і його окремих частин, і навіть певних визначених елементів тексту та виразової системи, як то: тематизму, способів розвитку, гармонічних ефектів, просторовості музичної тканини, ритміки тощо» [214, с. 139].

Усі автори звернули увагу на особливість цієї Сонати, на її філософську суть, багатовимірність символів, які вирують, навіть на рівні символічної програмності твору. Спробуємо поглянути на цей твір у аспекті символічних пластів, що поєднані з яскравою полістилічною драматургією.

Філософські ідеї Сонати, знаходячись у фокусі постмодерних традицій, виявляють у драматургії співставлення суб'єктивного та об'єктивного світів. Окрім співставлення суб'єктивно-об'єктивних зв'язків, у музиці Сонати проступає знак епохи, в якій живе і творить митець. М. Скорик як композитор – сучасник вдало поєднує різні емоційні стани – від глибини життєвих протиріч до яскравої програмності. В Сонаті співіснують різні емоційні стани – від ліричної піднесеності та емоційної пригніченості до гротеску і навіть сарказму. Зважаючи на назви частин («Слово», «Арія», «Бурлеска») та їх символічний сенс, присутнє тут і стильове різнобарв'я. Але, на нашу думку, співстав-

лення таких різних станів-образів є не випадковим, і вбачаючи в цьому символічну суть, віднайдемо закладені в сонаті символи.

Одним із видів символіки є символіка назви. Композитор дає назву кожній із частин сонати. І якщо назви другої («Арія») та третьої («Бурлеска») частин асоціюються з музичними жанрами, то перша частина має назву «Слово», значення якої має різнопланові смислові підтексти. Якщо звернутися до витоків історії самого поняття «слово», то ми знайдемо основні переклади всіх Євангелій, які дійшли до нас не арамейською мовою, а грецькою, а з грецької мови «слово» – «логос». Логос (грец. λόγος) – термін старогрецької філософії, який першим вжив Геракліт Ефеський (540–480). Його смислові значення наступні: «сенс», «поняття», «категорія», «визначення», «судження», «думка», «умовивід», «число». Термін і поняття «логос» є одним із найоригінальніших породжень грецького генія Геракліта, і в його філософській думці Логос – одночасно і вогонь, і сенс речі, і сама матеріальна річ.

Не можна недооцінювати багатство значимості самого поняття «слово», але в музичному контексті можна виявити деякі особливості, що належать саме таким його визначенням, як «вогонь» та «божественний розум». Саме символ логосу – вогню ми зустрічаємо в першій частині сонати «Слово» з перших її тактів. Звучать три низки «спалахів», які розвиваються через хроматичне сповзання малими секундами, викликаючи зорові асоціації з коливанням полум'я. Фортепіано відіграє роль «запальника», акумулюючи в «терпких» акордах енергію «божественного розуму». Натомість скрипка передає всю мінливість та нестабільність стихії вогню (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 68*).

Саркастичне, хоч і щире виявлення поєднання рис **символіки жанрів** «Арії» та «Бурлески» – це практично боротьба між їх сутністю. «Арія» (італ. aria, англ. та франц. air) – жанр вокальної музики; закінчений за побудовою епізод (номер) у опері, ораторії або кантаті. У порівнянні з піснею і романсом арія має більш складну, багаточастинну будову, найчастіше тричастинну.

Натомість «Бурлеска» (італ. *burlesca*, від *burla* – жарт, забава) – один із жанрів комічної поезії, виник у літературі Відродження (Francesco Berni, *Le Rime Burlesche*, 1520 р.) і позначав пародію, де «висока» тема викладається «низьким» стилем, буффонною мовою. Основна ознака бурлески – контраст теми та її мовного оформлення.

Навіть після короткого екскурсу в термінологію ми бачимо різницю прірву між цими частинами і, аналізуючи далі, спробуємо довести зв'язок протиставлення «Слову» двох інших частин Сонати не як розвиток основної думки першої частини, а як музично-сатиричне співставлення людським проблемам різнобіччя жанрових начал, як своєрідний музичний конфлікт, поставлений на одні ваги з конфліктом всесвіту. Свідомо серйозна тема отримує тривіально-побутове трактування і викладається підкреслено «низьким» стилем в третій частині сонати.

Щодо «Арії», то тільки середній розділ трошки схожий на жанр, який прийнято називати арією. Замість співучої мелодичної лінії отримуємо дисонанси, ніби «акорди для настройки» у скрипки, яка завдяки виписаній динаміці тільки погіршує мелодійність та взагалі – сутність другої частини як втілення всього прекрасного та гармонійного. Завдяки цьому ефекту М. Скорик посилює комплексний підхід до сприйняття другої і третьої частин як двох протидіючих сил, поєднаних однією метою.

У Сонаті також використовується **мотивна символіка**. Її сутність акумулюється в першій частині. Неможливість розгортання мелодії в початкових тактах вступу першої частини, недомовленість, обірваність, спадання мелодії вниз наводить на думку про зв'язок із риторичною фігурою *catabasis*, яка вживалась для позначення печалі, помирання, покладання до труни. А також завдяки дискретності мелодії можна провести паралель з фігурою *aprosiopesis* – замовкання – паузи у всіх голосах, що вживались для зображення смерті (хоча у фортепіано паузи не виписані, звук потроху пропадає, і настає повна тиша). У векторі розгортання мелодичної лінії головної партії першої

частини втлюється **графічно-геометрична символіка** хреста, чим створюється ще більша трагедійність образу (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 69*).

У розробковому розділі також активно присутня **графічно-геометрична символіка** хреста, а сама розробка має ще більш трагедійний характер у порівнянні з експозицією. Показово, що розробка при усій своїй інтенсивності має дуже стислі розміри. Ті паузи, які дозволяють кожному інструменту висловитися окремо, як діалог протилежних начал, мають силу руйнації. Можна звернутися і до тлумачення, яке пропонує у своїх роботах дослідниця В. Носіна: паузи, що «розсікають мелодію» (фігура *tnesis* – розсічення), передають відчуття страху та жаху.

Наприкінці Сонати звучить низка акордів, яка в своєму закінченні формує щось на зразок заключного, кодового розділу: акорди соль мажору, мі мінору, до мінору, малий мажорний септакорду від *фа-дієз*, що трактується як домінантсептакорд до сі-мажорного тризвука – так закінчується перша частина. За «теорією афектів» таке співставлення акордів у тональності могло символізувати людські емоції, такі як G-dur – ніжний, радісний, e-moll – серйозний та величний, c-moll – похмурий та сумний, H-dur – суворий та жалібний, та, можливо, є прикладом застосування автором **кольоротональної символіки** в творі.

Розглядаючи сонату у філософсько-духовному аспекті, спробуємо залучити **числову символіку**. Одним із можливих символічних чисел для твору є число 22.

Побічна партія (*Див. Дод. А. Нот. Прик. № 70*) у першій частині сонати починається у 22-му такті і разюче протилежна за образністю відносно головної. Припускаємо, що художньо-філософський зміст побічної партії відповідає одній із трактовок символічності числа 22. Значення, що надається числу 22, пов'язане з 22-ма буквами єврейського алфавіту, кількістю творінь у книзі Буття і двадцятьма двома книгами Старого заповіту. Окультисти впевнено

стверджують, що Старий заповіт містить 22 книги, хоча по християнській версії їх набагато більше.

За прийнятою іудейською систематизацією в писанні 24 книги, але Йосип, іудейський історик I ст. н. е., і деякі інші автори називають загальне число 22. Саме ця цифра і цікавить окультистів, оскільки вона збігається з кількістю літер у єврейському алфавіті. Іудейськими та християнськими коментаторами було підраховано, що всього за шість днів творіння Господь створив 22 речі: неоформлену матерію, янголів, світло, небо, землю, воду і повітря – в перший день; небесне склепіння – у другий; моря, насіння і траву – в третій; сонце, місяць, зірки – у четвертий; у п'ятий – риб, плазунів, птахів; у шостий – диких і свійських тварин, наземних гадів і людину (цей список дається Ісідором Севільським у VII ст.).

Господь використав 22 букви іврити, щоб створити 22 речі, які символізують «все суще». Отже, ці 22 букви зберігають у собі таємницю творіння Всесвіту. І кожен, хто повною мірою їх розуміє, проникає в загальний задум і механізм Всесвіту. 22 – число Творця, число земної копії Небесного Творця, який створив усі речі за допомогою цього числа.

Саме такою, можливою трактовкою збагачується побічна партія першої частини. Поступові ноти у фортепіано створюють атмосферу «космічності» на тлі ламаної мелодії у скрипки. Відчуття простору і водночас руху з ефектом накопичення енергії за рахунок ущільнення фактури фортепіано гіпотетично навіює порівняння із зародженням всесвіту.

Друге сакральне число – три. Одне дало початок двом, два дало початок трьом, три дало початок усім числам (за Арістотелем). Число три – це символ вищого синтезу двох протилежностей, тези й антитези. Трійка уособлює вирішення конфлікту, ознаменованого двійковими системами; вона відображає гармонізуючу дію єдності на дуальність.

У цьому контексті слід згадати індуїстський образ Тримурти – трьох вищих богів, що уособлюють створення (Брахма), збереження (Вішна) і руй-

нування (Шива) світу. У греків це число пов'язувалося з образом світового порядку. Існувало три Гори дочки Зевса та Феміди: Евмонія – законність, Дика – справедливість та Ейрена – Мир; три Мойри (богині долі), три Еринії (богині помсти). З числом три також співвідноситься духовне начало світобудови. У християнстві це число Святої Трійці.

У творчості М. Скорика символічний міфологізм і трансцендентний космізм стають супутниками його мистецького обдарування, підсвідомо викликаючи у слухача символічні алузії на ці тематики. Наприклад, у балеті «Перехрестя», який створений на музику трьох концертів для скрипки з оркестром М. Скорика (№ 6, № 2 та № 7), дослідниця А. Ставиченко, аналізуючи створений балетмейстером Р. Поклітару сюжетно-хореографічний ряд, зазначає: «Центральною фігурою, що проходить через усі частини балетного триптиха, є жінка в чорній одежі. Цей персонаж – символ, явно посиляє нас до образів богинь долі, людських життів, що прядуть нитки, які є присутніми в міфології різних народів. Мойра, фата або парка, вона з'являється на сцені не з тонкою ниткою, а з канатом. Адже в її руках доля не людини, але людства. У другій частині спектаклю канат стає пуповиною, і ця сполученість доль матері і новонародженої дитини відчайдушно і різко обривається жінкою в чорному, що залишає своє дитя вчитися ходити, любити, помилятися і страждати» [264].

Однак не можна не враховувати духовний пласт художньо-драматургічної філософії М. Скорика. Повертаючись до його Сонати для скрипки і фортепіано, можна розглядати її традиційно. Однак, враховуючи духовне коріння родини М. Скорика ²², можливо, саме цей драматургічний пласт сонати є засобом втілення «високодуховної» образної характеристики даного твору. Перша частина твору в сюжетно-драматургічному плані синтезує різні за значеннями символи, акумулюючи боротьбу двох начал головної та побічної партій, породжуючи натомість головну ідею вічності Господа Бо-

²² Композитор є правнуком священника [Д. Х.]

га як першообраза всього живого, що яскраво виражена у молитовній арії другої частини сонати.

За дослідженням Т. Омельченко [208] крізь всю скрипкову сонату М. Скорика проходить, наче лейтінтонація, символічна **алюзія** на тему першої частини фортепіанної Сонати № 14 Л. Бетховена. Початкові звуки фортепіанного вступу проглядаються у 37–38 тактах першої частини, 71–82 тактах другої частини, 91–93 тактах третьої частини та фактично увінчують кодовий розділ (*Meno mosso*) наприкінці сонати. Треба зазначити, що це не перше алюзійне використання митцем творів світового музичного Олімпу. Музикознавець Т. Гусарчук віднайшла у його Духовному концерті (такти 1–4) початок фіналу Шостої симфонії П. Чайковського [71, с. 422].

Такуючи даний феномен як символічну алюзію, все ж зауважимо її філософську спрямованість. Зокрема, відомі факти, що бетховенська соната була створена композитором тоді, коли він вже втрачав слух, дуже страждаючи від цього. Л. Бетховен напише Гайлігенштадський заповіт у 1802 році, адресований своїм братам. Соната ж буде написана у 1801 році, але видана як раз у 1802-му. Деякі дослідники вбачають у ній зв'язок з тематикою смерті, трактуючи сонату, як праобраз заповіту. Інші зазначають її романтичну спрямованість, що базується на достовірній присвяті Джульєтті Гвіччарді, яка брала уроки фортепіано у Людвіга. Третьою версією трактування філософського змісту сонати є визнання наявності в драматургії тематики смерті, що нав'язана творчістю В. А. Моцарта та сценою смерті командора в опері «Дон Жуан». Це підкріплено вписаним у ескізний рукопис сонати фрагментом даної сцени з опери.

Зважаючи на домінантну думку дослідників про тематику смерті в драматургії сонати Л. Бетховена, спробуємо визначити роль використаної алюзії у Сонаті для скрипки та фортепіано № 2 М. Скорика, як символічне нагадування автора про смерть, що складає невід'ємну частину людського буття.

Таким чином, трилогія символіки назви сонати зачіпає всі аспекти буття людської свідомості. Перша частина «Word» уособлює своєрідний початок та створення всесвіту, «Aria» символізує духовний пласт людського існування, а «Burlesque» відображає буддений світ людини з вираженими народними інтонаціями, що відчутні з 50-го такту частини. Алюзія на тему сонати Л. Бетховена увінчує цей комплекс тематикою вічності та смерті, як основних вагомих віх життя людини. Народження, духовність, буденність та вічність становлять основні постулати коловороту буття.

Завдяки віднайденій символіці (а саме **програмній символіці назви, символіці жанру, мотиву, алюзії**, припущеній наявності **символіки кольоро-ротональних співставлень, графічно-геометричній та числовій символіці**) Соната для скрипки № 2 М. Скорика стає взірцем використання символіки, що підтверджує думку Л. Кияновської про її наявність у Сонаті та значно розширює види використаних символів.

Цей геніальний твір М. Скорика ще раз підтверджує, що українська камерно-інструментальна музика ХХ ст. піднялась до найвищих філософських узагальнень і дає нам цікаву гру символами, що доповнюють драматургію обраних творів.

Висновки до розділу 3

Підсумовуючи цей розділ дослідження, зазначимо, що використання символіки в українській інструментальній музиці ХХ ст., зокрема в сонатах, спостерігається дуже широко. На підтвердження цього наведені численні приклади, які були віднайдені в ході роботи над темою. Розглянемо коротко найголовніші з них.

Відкриттям розділу є **анаграми** Р. Глієра та І. Белзи, що заховані в Сонаті для скрипки та фортепіано Б. Лятошинського оп. 19. Ці анаграми простежуються і в інших творах композитора, присвячених цим особистостям. Таким чином, створюється невидимий зв'язок між його творчістю та особистими дружніми стосунками, які композитор увіковічив у своїх творах. Викор-

ристання авторської монограми та анаграми Б. Лятошинського та М. Царевич, **мотивна символіка** – catabasis, мотив «Нехай буде воля твоя, а не моя», **графічно-геометрична символіка** – використання графічного символу – трикутника та символу хреста, **національна символіка** – все це є прикладом символічності творчого методу композитора. Також все це надає даному поняттю широкого застосування для сьогодення та наділяє подальшим інтертекстуальним змістом вивчення творчого здобутку автора.

Дискурсивний аналіз творчої постаті В. Косенка приводить до думки, яка справедливо визначає його модерновим композитором свого часу. Автор спирається у своїй творчості як на західноєвропейські основи, так і на можливу просодику **національно-фольклорної символіки** України, **графічно-геометричні елементи**, що є одними із прадавніх нумерологічних символів людства. Символічність числа сім, можлива кольоротональна символіка, міфологічні барви та їх співвідношення з музичним матеріалом, а також алюзії до творчості П. Тичини створюють музичний фундамент для подальших розвідок та досліджень теми символіки у творчості В. Косенка.

Запропонована нова «картина» сприйняття драматургічного змісту Сонати для віолончелі та фортепіано № 1 І. Карабиця завдяки віднайденим **символам**. Це такі як: **мотивна символіка** – секвенція *Dies irae*, мотив-символ приречення, **жанрова символіка** пасакалії, **монограма** Д. Шостаковича, символічна **алюзія** на п'єсу «Гном» М. Мусоргського, **числова символіка** сонати та **монограма** Б. Лятошинського – усе це складає ідейну сутність одного тематичного начала – категорії трагічного, що тою чи іншою мірою пов'язана або з символікою смерті, або з символікою драматичності людського життя ХХ ст. Твір практично стає образом смерті, несправедливості та пануючого жалю композитора за своїм вчителем, Б. Лятошинським. Ця характеристика значно збільшує психологічне навантаження як на виконавця, так і на слухача, тим самим збагачуючи твір особливим інтертекстом, що є його невід'ємною частиною.

Підтверджено духовне начало Сонати для скрипки та фортепіано М. Скорика, про що вперше зазначила Л. Кияновська. До спостережень автора додані й інші варіанти символіки: **програмна символіка назви, жанру, мотиву, алюзії**. Припущена наявність **символіки кольоротональних співставлень, графічно-геометричні та числові символи**, що доповнюють основний задум сонати, наділяючи її сакральним змістом та виводячи на вищий художньо-драматургічний рівень.

Отже, символіка в українській інструментальній сонаті ХХ ст. є невід'ємною частиною драматургічного розвитку творів, що доведено на прикладі обраних композицій. Завдяки віднайденим символам твори починають «звучати» по-новому, відкриваючи інші вибагливі змісти, що суттєво змінюють сприйняття їх сутності.

Пануючий час зробив символічну мову однією з найуживаніших. І українські композитори, користуючись цим прийомом, на високому професійному рівні, який не поступається західноєвропейським досягненням, втілювали найпотаємніші особисті думки та змісти. Останні могли бути виражені, зокрема, тільки через мистецтво, яке не підвласне слову, через унікальну мову людства – музику.

ВИСНОВКИ

Поняття символіки в музичному мистецтві є багатозначним та об'ємним. Крім того, історичне та соціокультурне середовища створюють ту саму семіосферу (Ю. Лотман), яка визначає теперішню суть символу, що досліджується. Тому у роботі символіка розглянута в межах культурного континууму.

Сама природа символу подібна до природи музичного мистецтва. Як будь-яке інше мистецтво, музика викликає різні асоціативні відображення в залежності від виконання та обставин відтворення. Один і той самий твір, навіть з ідентичним виконанням зі збереженими однаковими обставинами, створить різне емоційне враження на слухачів у залежності від їх обізнаності та естетичних смаків. Символіка провокує до паралелей з музикою схожою неможливістю зведення до однієї логічної форми, смислу, обраного твору. Тим самим символіка стає важливою, ще не повністю висвітленою та перспективною для вивчення темою в музичному мистецтві.

Визначення ієрархії понять «символ», «символіка», «символізм» запобігає плутанині та роз'яснює як спорідненість, так і відмінність даних термінів. Вони мають різні характеристики, однак у них є і спільні знаменники, що можуть застосовуватися разом та окремо. Єдиною відмінністю, а скоріше особливістю поняття «символ» є те, що в будь-якому випадку звернення до понять «символіка» чи «символізм» відбувається безпосередньо через апелювання саме до поняття «символ», який буде визначений як найперша та найстаріша ієрархічна віха. А лише після того – до понять «символіка» чи «символізм» як похідних від символу, які не можуть розглядатися поза ним.

Завдяки встановленим методологічним та історико-філософським модусам символіки вдалося впорядкувати базову структуру визначення та розуміння символів у музичному мистецтві за допомогою елементів музичної мови, що полегшує аналітичний і теоретичний розгляди. Запропонована

структура (**базові елементи структури символіки** – монограми, анаграми, цитати, алюзії, мотиви, числа, графічно-геометричні фігури; **мовно-стилістичні елементи структури символіки** – інтервали, акорди, тональності; **культурно-історичні елементи формування структури символіки** – жанрова, програмна, міфологічна, фольклорна, національна символіка) виявила у процесі дослідження свою дієвість і може слугувати основою для дослідження символіки в музичному мистецтві. При необхідності до існуючих компонентів додають нові елементи, оскільки проблема символіки є дуже об'ємною, і всебічний розгляд її в одній роботі неможливий. Зібрані та опрацьовані елементи та рівні є початком – базовим складом, який має потенціал розширення та доповнення іншими дослідженнями у майбутньому.

В дисертації проаналізовані твори, в яких були *виявлені принципи* артикулювання фундаментальних віх символіки. На взірцевих творах Й. С. Баха та класичних зразках застосування символіки на рівні авторського мислення в композиціях О. Скрябіна та М. Чюрльоніса були виявлені мотивні, числові, програмні, графічно-геометричні, кольорові, тональні, інтервальні, акордові, міфологічні та фольклорні символи. Останні *відповідають заявленій схемі* категоріального апарату символіки та фактично стають основою для подальшого застосування у роботі при аналізі творів та виявленні символіки.

Ці принципи були застосовані і до символіко-драматургічного аналізу камерно-інструментальних сонат українських композиторів В. Косенка, І. Карабиця, Б. Лятошинського, М. Скорика. Найвизначніші із виявлених, – це особливі фольклорні символи у творчості В. Косенка (мелодика українських народних пісень та просодична спорідненість з думою про «Піхотинця»), віднайдені нові анаграми та монограми (Р. Глієра та І. Белзи) у творчості Б. Лятошинського, сформована нова драматургічна концепція Сонати для віолончелі та фортепіано №1 І. Карабиця. Завдяки віднайденому символічному мотиву секвенції *Dies irae* проведена паралель з актуальною для української

композиторської творчості 1990-х років тематикою покаяння та її відлуння в другій частині Сонати для скрипки та фортепіано № 2 М. Скорика.

Підкреслимо, що специфіка функціонування символіки в аналізованих інструментальних творах українських митців на рівні образно-композиційних прийомів та стильових національних уподобань у контексті європейської та української музики ХХ ст. відповідає розвитку новітніх тенденцій та течій, що змінювалися та інтегрувалися в мистецтві упродовж цілого сторіччя.

Тому, незважаючи на те, що ХХ ст. видалося для людства особливо складним та напруженим, все ж відбувався інтенсивний розвиток національного культурного континууму, що характеризувався окремими етапами швидких змін та звершень з «вибуховими» мистецькими злетами (початок сторіччя, 60-ті та 90-ті роки), а іноді й етапами «стабілізації», де зміни застосовувалися на користь існуючих політичних систем. Ці процеси відбувалися і у світі, та Україна не лишилася осторонь, на жаль, зазнаючи нищівних втрат, наслідків яких неможливо позбутися і дотепер.

Символічне забарвлення творів суттєво змінює як драматургію, так і психологічний виконавський аналіз, збагачуючи їх змістом, що допомагає відтворити апріорний задум композитора. Таке проникнення в музичну тканину надає всебічного розкриття смислів. Отже, неможливо дослідити символ без прив'язки до часу, дії та періоду соціального простору з історичним минулим. Тому цінність символіки безмежна і полягає насамперед у найвищій винагороді для виконавця та музикознавця – досягненні композиторської та історичної істин, закладених у мистецький твір.

Символічна мова є універсальною, як і музика, однак має здатність змінюватись у залежності від культурного простору, збагачуючись архаїчними архетипами етносів та історичними фактами.

Підсумовуючи представлені дані, доречно наголосити на тому, що символіка в музиці має місце не тільки в інструментальних творах. Суть фено-

мена символу полягає в тому, що це, можливо, єдине поняття, яке може позначати декілька різних смислів та об'єктів одночасно.

Завдяки створеній робочій моделі категоріального апарату символіки та наведеним прикладам, можливість віднайти досі заховані пласти символіки музичних творів стане доступнішою. І саме це є головною ідеєю роботи – зробити музичний матеріал, залишений композитором, придатним для автентичного відтворення та розуміння, враховуючи усі можливі змістовні шари, що закладались у твір в момент написання. Тим самим розкриваючи головну мету – істину композиторського задуму, покладену в драматургію музичного твору.

За думками філософів, серед яких Б. Кримський, М. Мамардашвілі, К. Юнг та інші, символ виступає не тільки мовою культури, а й станом життєдіяльності людини та її свідомості. Людина як свідомо так і підсвідомо долучається до символу особливим, другорядним псевдожиттям, ставлячи між собою та реальним світом захистну стіну символів. Символ є особливим станом знаку, що володіє нескінченним вагомим змістовим колом образів. Культура – це спосіб перетворення речей у речники, писав Б. Кримський, а символіка виступає завершуючим етапом у механізмі перевернення об'єктів на знаки, а знаків на символи, що заміщають події та речі.

Таким чином символіка стає наскінченим засобом опредметнення та розпредметнення загального досвіду людства – як у культурній сфері діяльності людини, так і в загальному буттійному континуумі. Всеосяжність символічних пластів у житті людини спонукає до концепційних досліджень не тільки у сфері культурного надбання. Виявлення захованих символічних віх та опредмечування інформаційного навантаження дає можливість відкривати нові сторінки історичної пам'яті людської свідомості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авдалян Карине Акоповна. Национальный стиль в армянской музыкальной культуре XX века : автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. искусствоведения : 24.00.01. М., 2011. 30 с.
2. Аверинцев С. С. Символ. *Современное русское зарубежье* : антология / Рос. акад. наук, Ин-т соц. полит. исслед. Т. 6 : Философия. Москва : Серебряные нити, 2009. 607 с.
3. Аверинцев С. С. София – Логос : словарь. 2-е, испр. изд. Киев : Дух і Літера, 2001. 460 с.
4. Алейников С. В., Котикова Т. И. Фольклор в творчестве русских композиторов XX века. *Студенческий научный форум* : материалы VIII Междунар. студен. электрон. науч. конф. URL: <http://www.scienceforum.ru/2017/2217/34845>. (дата обращения: 27.01.2018).
5. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / пер. с англ. В. Николаева ; вступ. ст. С. Баньковской. Москва : КАНОН – пресс – Ц : Кучково поле, 2001. 288 с.
6. Апинян Г. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2003. 400 с.
7. Арсенічева Т. До питання інтерпретації сонати для віолончелі та фортепіано В. С. Косенка. *Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років. До 100-річного ювілею.* – К., 1997. – С. 57 – 60.
8. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Москва : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 373 с.
9. Асталаш Г. Л. Стилиевые особенности фортепианной партии камерно – инструментальных ансамблях В. Косенко (на примере сонаты для фортепиано и виолончели (произведение 10 d-moll)). *Наукова бібліотека Укра-*

- їни* : електрон. ресурс. URL: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/5917-stilovi-osoblivosti-fortepiannoyi-partiyi-v-kamerno-instrumentalnih-ansambljah-v-kosenka-na-prikladi-sonati-dlja-fortepiano-i-violoncheli-tvir-10-d-moll.html>. (дата звернення: 08.02.2018).
- 10.Афоніна О. С. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2016. Вип. 36. С. 161–172.
 - 11.Базіна Н. Оновлення музичної мови української скрипкової сонати у ХХ столітті. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 82. С. 103–110.
 - 12.Базіна Н. Українська скрипкова соната у ХХ столітті (до проблеми оновлення музичної мови). *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 87. С. 41–52.
 - 13.Бандура Н. О програмності в произведениях Скрябина. *Новая Эпоха* : електрон. версія журн., 2000. № 2 (25). С. 65–74. URL: <http://www.newepoch.ru/journals/25/bandura.html>. (дата звернення: 09.02.2018).
 - 14.Басалаєва Е. Камерно-інструментальна творчість М. Скорика. Проблеми інтерпретації. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 10. С. 69–84.
 - 15.Басинский П. В., Федякин С. Р. Русская литература конца XIX начала XX века и первой эмиграции. 2-е изд., испр. Москва : Академия, 2000. 525 с.
 - 16.Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
 - 17.Белый А. Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и примеч. Л. А. Сугай. Москва : Республика, 1994. 528 с.

18. Берегова О. М. Борис Лятошинський та Ігор Белза у Київській консерваторії на початку 1920-х років. *Часопис Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2011. Вип. 2 (11). С. 123–131.
19. Берегова О. М. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть : монографія. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2013. 231 с.
20. Берегова О. М. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 2. С. 46–61.
21. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму. *Українське музикознавство : наук.-метод. зб.* Київ, 2001. Вип. 30. С. 150–156.
22. Берловська Л. В. Колірна палітра поезії Анни Ахматової. *Проблеми творчості і біографії А. А. Ахматової* : тези доп. обл. науч. конф. Одеса, 1989. С. 16–17.
23. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». Москва : Классика-XXI, 2005. 372 с.
24. Библия и тайна послания Ефесянам Апостола Павла. URL: <http://christ – s – body.esy.es/BullWorks.htm>. (дата обращения: 28.01.2018).
25. Библия онлайн. Псалом № 119. URL: <https://www.bibleonline.ru/bible/ukr/19/119/>. (дата звернення: 25.01.2018).
26. Блаватская Е. П. Тайная Доктрина. Том 2. / пер. с англ. Е. И. Рерих. М. ; Минск : Лотаць, 1997. 517 с.
27. Бойко Н. І. Українська експресивна лексика: семантичний, лексикографічний і функціональний аспекти : монографія. Ніжин : Аспект – Поліграф, 2005. 552 с.

- 28.Борисова Т. В. Особливості трактування образу русалки в українській та світовій міфології. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2012. Вип. 12. С. 285–290.
- 29.Боровик М. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль. Київ : Муз. Україна, 1968. 101 с.
- 30.Боярська Л. В. Фольклор : тексти лекцій. Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2010. 70 с.
- 31.Бранский В. Символический характер художественного образа. *Искусство и философия*. Гл. 1 : Художественное творчество. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/bransk/01.php. (дата обращения: 24.01.2018).
- 32.Брюсов В. Русские символисты. *Брюсов В. Собрание соч.* В 7 т. Т. 6 / за общ. ред. П. Г. Антокольского и др. М., 1975. С. 27–34.
- 33.Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка. 2-е, изд. доп. Ленинград : Художник РСФСР, 1983. 400 с.
- 34.Варавкіна-Тарасова Н. П. Духовне поле твору Івана Франка і Миколи Лисенка «Вічний революціонер». *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2013. Вип. 2. С. 10–17..
- 35.Варавкіна-Тарасова Н. П. Співзвуччя духовних символів як основа герменевтики під час аналізу музики. *Культура України*. Серія : Мистецтвознавство. 2017. Вип. 57. С. 17–26.
- 36.Вахраньов Ю. Фортепіанні етюди В. Косенка. Київ : Муз. Україна, 1970. 59 с.
- 37.Вашкевич Н. Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм : учеб. пособие. Тверь : Твер. муз. училище им. М. П. Мусоргского, 2006. 76 с.
- 38.Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. Москва : Искусство, 1977. 264 с.

- 39.Верлен П. Романсы без слов / пер.: В. Брюсова, А. Гелескул и др. СПб. : Терция : Кристал, 1998. 448 с.
- 40.Войтович В. М. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.
- 41.Войтович В. М. Українська міфологія. 3-тє вид. Рівне : Видавець В. Войтович, 2012. 681 с.
- 42.Волосатих О. Ю. Віктор Косенко: музика для театру. Нездійснені оперні задуми. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2014. № 1 (22). С. 34–39.
- 43.Воскресенская М. Символизм как мировидение Серебрянного века: социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX веков. Москва : Логос, 2005. 236 с.
- 44.Высоцкая М. К проблеме интертекстуальности в музыке Фараджа Караева. *Музыкальное искусство в современном социуме* : сб. науч. ст. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова ; ред. – сост. А. Крылова. Ростов н/Д., 2014. С. 149–166.
- 45.Высоцкая Марианна Сергеевна. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев : автореф. дис. на соиск. ученой степ. д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2012. 55 с.
- 46.Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. – 2-е изд., доп. Ленинград : Сов. композитор, 1990. 288 с .
- 47.Галеев Б. М., Ванечкина И. Л. «Цветной слух» и «теория аффектов» : на примере изучения семантики тональностей. *Языки науки – языки искусства*. М., 2000. С. 139–143.
- 48.Галеев Б. М., Ванечкина И. Л. «Цветной слух»: чудо или юдо? *Человек*. 2000. № 4. С. 135–146.

- 49.Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підруч. для студентів філол. спец. вищ. навч. закл. / ред. О. Галича. Київ : Либідь, 2005. 486 с.
- 50.Гасюк А. В. Образ эпохи в опере на историческую тему XVII – первой половины XVIII веков. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2009. № 1.
- 51.Гачев Г. Национальные образы мира. Москва : Академия, 1998. 432 с.
- 52.Гекман Л. П. Мифология и фольклор Алтая : учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. Барнаул : АГИИК, 2000. 131 с.
URL:<http://www.altaiinter.info/project/culture/Mythology/Folklore/Myphology/myph03.htm>. (дата обращения: 27.01.2018).
- 53.Генон Р. Символика креста. Москва : Прогресс – Традиция, 2003. 704 с.
- 54.Гершкович. Ф. М. О музыке : статьи, заметки, письма, воспоминания / вступ. ст. Л. Гофмана. Москва : Сов. композитор, 1991. 349 с.
- 55.Гимбутас М. Балты. Люди янтарного моря / пер. с англ. С. Фёдорова. . Москва : Центрполиграф, 2004. 223 с.
- 56.Глебов И. Скрябин. Опыт характеристики. Петроград : Светозар, 1921. 65 с.
- 57.Голан А. Миф и символ. 2-е изд. . Москва: РУССЛИТ, 1994. 375 с.
- 58.Голубцов А. П. Из истории изображения креста. *Прибавления к изданию творений святых отцев в русском переводе*. . Москва, 1889. ч. 43.
- 59.Гордійко Ю. З відчуттям Великої Таємниці: до питання українського символізму. *Укр. літ. в загальноосвітній школі*. 2006. № 4. С. 2–7.
- 60.Горечь разлуки: китайские четверостишия: пер. с кит. / сост. Г. Н. Филатова ; предисл. Г. Ярославцева. Москва : Летопись, 2000. 446 с.
- 61.Городецька Оксана Валентинівна. Українська музика 60-х років XX століття у контексті цілісності епохи : дис. на здобуття наук. ступеню канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 207 с.

62. Горський В. С. Історія української філософії. Київ : Наук. думка, 1996. 286 с.
63. Гоцалюк А. А. Філософія символу в українській музичній культурі. *Нова парадигма*. Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова МОН України. Київ, 2014. Вип. 125. С. 97–107.
64. Гришко-Ратьковська Л. О. В. С. Косенко – професор Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 87. С. 236–248.
65. Гудман Ф. Магические символы. Москва : Ассоц. Духов. Единения «Золотой век», 1995. 289 с.
66. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1984. 256 с.
67. Гумилев Н. Письма о русской поэзии. Москва : Современник, 1990. 301 с.
68. Гуревич П. С. Философия человека. Ч. 2. Москва : РАН ИНИОН, 2001. 209 с.
69. Гуркова О. Магія числа «5» у п'яти мініатюрах для фортепіано Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : зб. ст. Київ, 2013. Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу: пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної. С. 128–143.
70. Гусарчук Т. Концепційні аспекти духовних концертів Артемія Ведея у контексті української історії. *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтвознавство. Львів, 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 44–51.
71. Гусарчук Т. «Духовний концерт» Мирослава Скорика: концепційна трансгресія та її інтонаційне втілення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 86 : Історія в особистостях. Київ, 2013. С. 419–436.

72. Данілішина М. Ф. Фортепіанна творчість українських композиторів – класиків та сучасних композиторів як засіб формування національно визначеного типу особистості майбутнього вчителя музики. *Педагогічний дискурс*. 2013. Вип. 14. С. 145–150.
73. Денисов А. В. О соотношении «Цитата – контекст» в музыкальном произведении. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2016. № 2.
74. Денисов А. В. К проблеме семиотики музыки. *Музыкальная академия*. 2000. № 1. С. 211–217.
75. Денисов А. Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования. URL: http://www.21israelmusic.com/Tsitata_kontekst.htm. (дата обращения: 21.01.2018).
76. Дзюба И. Пятьдесят лет спустя: украинская литература 30-х годов глазами 80-х. *Дружба народов*, 1989. № 4. С. 210–237.
77. Дзюба І. М. Вступна стаття. *Українська культура : лекції / за ред. Д. Антоновича ; упор. С. В. Ульяновська*. Київ, Либідь, 1993. С. 5–14. (Пам'ятки історичної думки України).
78. Дзюба І. М. Ідеологічні децибелі «діалогу культур». *Українсько-російські відносини: гуманітарний вимір*. Київ, 1998. С. 90–94.
79. Довженко В. Д. Фольклорні мотиви у творчості В. С. Косенка // *Народна творчість та етнографія*. 1967. № 1.
80. Домилівська Л. В. Фольклорна символіка у філологічній концепції М. Максимовича. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. Київ, 2012. Вип. 25. С. 37–43.
81. Драганчук В. М. Незасвоєні уроки європейської історії або українська національна ідея самоорганізації у літературно-музичному дискурсі («Захар Беркут» І. Франка – «Золотий обруч» Б. Лятошинського). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20 (1). С. 110–117.

- 82.Драміць О. Ю. Скрипкові сонати М. Скорика в контексті еволюції жанру: деякі проблеми інтерпретації. URL: [http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2015/12/darmic – o. – skrypкови – sonaty – m. – skoryka – v – konteksti – evoljucii%CC%88 – zhanru.pdf](http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2015/12/darmic-o.-skrypкови-sonaty-m.-skoryka-v-konteksti-evoljucii%CC%88-zhanru.pdf). (дата звернення: 04.01.2018).
- 83.Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии и Германии XVI–XVIII веков. Ленинград : Музгиз, 1960. 284 с.
- 84.Екфразис. Вербальні образи мистецтва : монографія / за ред. Т. Бовсунівської ; пер. з англ. І. Малішевської, з пол. та рос. Д. Литовченка. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
- 85.Енциклопедія українознавства. У 10 т. / Наук. т-во ім. Шевченка ; гол. ред. В. Кубійович. Париж ; Нью-Йорк : Молоде життя, 1954–1989.
- 86.Ермилова Е. Теория и образный мир русского символизма. Москва : Наука, 1989. 176 с.
- 87.Есенин С. <1923 – > 14 ноября 1925. *Есенин С. А. Сочинения : Стихотворения. Поэмы. Проза. Статьи и заметки. Автобиографии разных лет. Письма* / сост. О. А. Гурболикова. Москва : Кн. палата, 2000. 1023 с.
- 88.Етнографічні писання Костомарова : зібрані заходом акад. коміс. укр. історіографії / Іст. секція Всеукр. акад. наук. Київ : Держ. вид-во України, 1930. XXIV, 352 с.
- 89.Єрмакова Г. Иван Карабиць. Київ : Муз. Україна, 1983. 48 с. (Творчі портрети українських композиторів).
- 90.Жалейко Д. Творчество Бориса Лятошинского и Валентина Сильвестрова: параллели и метаморфозы. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / голов. ред. О. Смоляк ; редкол.: М. Станкевич, Н. Урсу, О. Біба та ін. Тернопіль, 2015. № 1. Вип. 33. С. 112–122.

91. Женило М. Ю., Юрченко Е. С. Словарь иностранных слов. Ростов н/Д. : Феникс, 2001. 800 с.
- 92.3 листа Б. Лятошинського до М. Царевич, від 19 квітня 1916 року, м. Саратов. Київ : Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. Арк. 3.
93. Задерацкий В. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя) : статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ, 2003. С. 44–58.
94. Захариева И. Символизм и своеобразие русского реализма XX века. *Болгарская русистика*. София, 2003. № 3/4. С. 30–37.
95. Земцовский И. И. Фольклор и композитор : теоретические этюды. Л. ; Москва : Совет. композитор, 1978. 176 с.
96. Зинькевич Е. С. Динамика обновления: украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – нач. 80-х годов). Київ : Муз. Україна, 1986. 184 с.
97. Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. Москва : Прогресс, 1977. 376 с.
98. Зубко Ж. Знак нескінченності "∞" в каноні D – dur Йогана Пахельбеля як складова графічної барокової символіки. *Музичне мистецтво*. 2012. Вип. 12. С. 57–65.
99. Зубко Ж. Графічна символіка в партесних концертах. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу: пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної : зб. ст. Київ, 2013. С. 151–168
100. Иванов В. Заветы символизма. *Родное и вселенское* / сост., вступ. ст. и прим. В. М. Толмачева. М., 1994. С. 180–191.
101. Иванов В. Мысли о символизме. *Родное и вселенское* / сост., вступ. ст. и прим. В. М. Толмачева. Москва, 1994. С. 191–196.

102. Иванов В. В., Топоров В. Н. Балтийская мифология. URL: <http://www.mifinarodov.com/b/baltiyskaya – mifologiya.html>. (дата обращения: 21.01.2018).
103. Іваницький А. Український музичний фольклор : підручник. Вінниця : Нова кн., 2004. 320 с.
104. Історія України: соціально-політичний аспект. 2009–2017. URL: <https://history.vn.ua/book/socpolitukrsaspekt/89.html>. (дата звернення: 16. 01.2018).
105. Історія української радянської музики / Л. Б. Архімович, Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко та ін. Київ : Муз. Україна, 1990. 296 с.
106. Каблова Т. Б., Тетеря В. М. Народна пісня як інтенціональна складова у творчості М. В. Лисенка. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. / М-во культури України, Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв ; редкол.: Чернець В. Г., Жукова Н. А., Станіславська К. І. та ін. Київ, 2016. Вып. 37. С. 149–154.
107. Казанцева Л. П. Функции программы в музыке. URL: <http://www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie – publicacii/92 – kazantseva – funkcii – y – programme.html>. (дата обращения: 16. 01.2018).
108. Казимирів Х. Міфологема землі в українській музиці у контексті весняної тематики: обрядовий і соціальний аспекти. *Наукові записи Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / голов. ред. О. Смоляк ; редкол.: М. Станкевич, Н. Урсу, О. Біба та ін. Тернопіль, 2016. № 1. (вип. 34). С. 51–58.
109. Калениченко А. Камерно-інструментальні ансамблі. *Історія української музики*. Київ, 1992. Т. 4. С. 265–285.
110. Калошина Г. Религиозно-философская символика в симфониях Рахманинова и его современников. *С. Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему*. М., 1994. С. 102–108.

111. Карабиц І. Воспоминания о занятиях с Б. Н. Лятошинским. *Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы.* У 2 ч. Ч. 1 : Воспоминания. Киев, 1985. С. 71–73.
112. Карабиць І. Ф. Сонати для віолончелі та фортепіано № 1, 2 / ред.: Н. Біджакова, Т. Моргунова. Київ : Муз. Україна, 2015. 38 с.
113. Карпяк А. Особливості флейтових текстів Йоганна Себастьяна Баха. *Студії мистецтвознавчі.* Київ, 2007. № 2 (18). С. 81–85.
114. Кассирер Э. Избранное : Индивид и космос / сост. С. Я. Левит. М. ; СПб. : Унив. кн., 2000. 654 с.
115. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 3: Феноменология познания. М. ; СПб. : Университет. книга, 2002. 398 с.
116. Квашнин К. А. Эпоха барокко – важнейший этап в развитии интонационной выразительности. *Вестн. Томск. гос. ун-та.* Серия: Культурология и искусствоведение. 2017. № 26. С. 76–82.
117. Килина Т. В. Космогония и Апокалипсис в творчестве А. Н. Скрябина *Вестн. Челябинская Государственная академия культуры и искусств.* Челябинск, 2005. Т. 8. № 2. С. 165–179.
118. Кияновська Л. До вершин досконалості : Мирославу Скорика – 70. *Музика.* 2008. № 4. С. 8–9.
119. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : Незалеж. культурол. журн. «І», 2008. 592 с.
120. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів : Сполом, 1998. 216 с.
121. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
122. Кіреєва Т. І., Кіреєва О. Г. Мистецтво формування особистості / Донец. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. *Наука. Релігія. Суспільство.* 2014. № 3. С. 23–28.

123. Кіреєва Т. І., Кіреєва О. Г. Символи мистецтва у часі / Донец. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2011. № 2. С. 214–221.
124. Ключников С. Священная наука чисел. Москва : Беловодье, 1995. 192 с.
125. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ ст. *Українська музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ, 1998. Вип. 28. С. 144–154.
126. Козаренко О. В. Про деякі універсалії музичного світу Бориса Лятошинського. *Вісник Львівського університету*. Серія: Мистецтвознавство. Львів, 2015. Вип. 16. ч. 1. С. 33–37.
127. Козаренко О. Феномен національної музичної мови / відп. ред.: І. Пясковський, О. Купчинський. Львів, 2000. 286 с. (Українознавча бібліотека НТШ, число 15).
128. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум / Ін – т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; гол. редкол. Л. М. Ревуцький. Київ : Наук. думка, 1969. 591 с. : 1 л. портр., іл., ноти с. 216–221.
129. Колобаева Л. Русский символизм. Москва : Изд – во МГУ, 2000. 296 с.
130. Конен В. Дж. История зарубежной музыки : учебник для консерваторий. Вып. 3. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша : с 1789 года до середины XIX века / В. Д. Конен. 6-е изд. Москва : Музыка, 1984. – 536 с. : ил. – (в пер.)
131. Конен. В. Дж. Очерки по истории зарубежной музыки. – М.:Музыка, 1997 – 640 с.
132. Копица М. Д., Бондаренко Л. Я. Мы – из 60-х. *Музыкальная академия*. 1992. № 2. С. 71–73.
133. Копица М. Д. Б. Н. Лятошинский и А. П. Довженко в период великой отечественной войны. *Борис Николаевич Лятошинский* : сб. ст. / сост. М. Копица. Киев : Муз. Україна, 1987. С. 25–32.

134. Копица М. [Інтерв'ю] / інтерв'ю записала Т. Бахарева. *Факты и комментарии* : електрон. версія газ. 2002. 9 февр. Дата оновлення: 28.02. 2002. URL: <http://fakty.ua/87870-quot-nezadolgo-do-smerti-vanya-skazal-quot-bednaya-moya-mama-ona-pohoronila-vseh-svoih-detej-quot>. (дата орацання: 02.09.2017).
135. Копица М. Д. Симфонії Б. Лятошинського. Епоха. Колізії. Драматургія : дослідвання. Київ : Муз. Україна, 1990. 134 с.
136. Копиця М. Аура пам'яті. *Науковий вісник Національної музичної академії України*. Київ, 2003. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя) : статті і спогади про Івана Карабиця. С. 10–20.
137. Копиця М. Д. Борис Лятошинський. Педагогічна та суспільно-громадська діяльність. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 113. С. 24–37.
138. Копиця М. Джерелознавчий аспект у вивченні спадщини Б. Лятошинського. *Музичний світ Бориса Лятошинського* : зб. матеріалів. Київ, 1996. С. 89–92.
139. Копиця М. Д. Іван Карабиць – варіації на тему. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь, 2005. Вип. 21. С. 3–9.
140. Корній Л. Історія української музики. У 3 ч. Ч. 3. Київ ; Нью – Йорк : Вид – во М. П. Коць, 2001. 478 с.
141. Корній Л. П. Проблема національної ідентичності української музичної культури (на прикладі духовної музики) : [Д. Бортнянський, К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, Б. Фільц, М. Скорик, Є. Станкович, Г. Гаврилець]. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2008. № 1 (1). С. 97–105.
142. Корниенко Елена Юрьевна. Национальная картина мира в камерно – вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX–XX вв. : дис. на соиск. ученой степ. канд. искусствоведения : 17.00.02. Саратов, 2011. 173 с.

143. Косенко Віктор Степанович: погляд з 90-х років / ред.-упоряд. К. І. Шамаєва. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 60 с.
144. Костюк І. Міфологема: історія поняття в науковому дискурсі. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2011. Вип. 22. С. 405–416.
145. Краткая энциклопедия символов : електрон. ресурс. Дата обновления: 22.01.2018. URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9C%D0%BE%D1%80%D0%B5>. (дата обращения: 04.02.2018).
146. Крючкова В. Символизм в изобразительном искусстве : Франция и Бельгия 1870–1900. Москва : Изобраз. искусство, 1994. 272 с.
147. Кулагіна Н. В. Символ і символічна свідомість. *Культурно-історична психологія*. 2006. № 1. С. 3–10.
148. Курята Ю. В. Міф на перетині психологічних та філологічних наук. *Проблеми загальної та педагогічної психології* : зб. наук. пр. / Ін – т психології ім. Г. С. Костюка НАПН України. Київ, 2010. С. 225–232.
149. Кутдусова Л. О взаимодействии интонационных формул и риторических фигур в тематизме клавирных сонат Ф. Э. Баха. URL: <http://opentextnn.ru/music/epoch%20/XVIII/?id=3956>. (дата обращения: 15.12.2017)
150. Лазутина Т. В. Онто-гносеологические и аксиологические основания языка музыки : автореф. дис. на соиск. ученой степ. д-ра филос. наук : 09.00.01 / Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького. Екатеринбург, 2009. 39 с.
151. Лазутина Т. В. Символотворчество в музыке И. С. Баха / *Вестник Томского государственного университета*. 2007. № 300 (1). С. 55 – 61.
152. Лазутина Т. В. Специфика языка музыки / *Омский научный вестник*. 2009. № 3 (78). С. 110 – 113.
153. Лазутина Т. В. Язык музыки. Екатеринбург: Изд – во "Банк культурной информации", 2008. 192 с.

154. Ландсбергис В. Творчество Чюрлениса. Соната весны. 2-е изд., доп. Ленинград : Музыка, 1975. 279 с.
155. Левая. Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Тамара Николаевна Левая . – Москва : Музыка, 1991 . – 166 с. : нот.,ил. – На рус. яз.
156. Леві-Строс К. Структурна антропологія / пер. з фр. З. Борисюк. 2 – ге вид. Київ : Основи, 2000. 391 с.
157. Леман Б. А. Чюрленис. *Современное искусство*. Петроград, 1912. Вып. 7.
158. Лист Б. М. Лятошинського до І. Ф. Карабиця від 20 грудня 1963 року. *Архів І. Карабиця*.
159. Лігус О. Проблема жанрово-стильової еволюції в українській фортепіанній творчості XIX – першої чверті XX ст. *Часопис Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. № 3 (4). С. 119–128.
160. Літературознавчий словник-довідник / за ред.: Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. 2-ге вид., виправл., доп. Київ : Академія, 2007. 752 с. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%B5%D0%BC%D0%B0>. (дата звернення: 10.09.2017).
161. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 317 с.
162. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва : Искусство, 1976. 367 с.
163. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд. испр. Москва : Искусство, 1995. 320 с.
164. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / сост. Р. Г. Григорьева. СПб. : Акад. проект, 2002. 544 с. (Серия «Мир искусств»).

165. Лотман Ю. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970. 325 с.
166. Луначарский А. Об изобразительном искусстве. В 2 т. Т. 1 / сост., вступ. ст. и примеч. И. А. Саца. Москва : Сов. художник, 1967. 512 с.
167. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина. У 2 т. Т. 1 : Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956) / розшифрування, упоряд., вступ. ст., комент. та прим. М. Копиці ; ред. О. Голинська ; гол. консультант і хранитель архіву Б. Лятошинського І. Царевич. Київ, 2002. 768 с.
168. Ляхович А. В. Символика в произведениях позднего периода творчества С. В. Рахманинова. Тамбов : Изд-во Першина Р. В., 2013. 184 с.
169. Ляшенко И. О традициях в современной украинской музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. М., 1973. Вип. 1. С. 82–102.
170. Ляшенко І. Взаємодія фольклорних і професійних традицій у процесі становлення національного стилю української музики. *Національні традиції в музиці як історичний процес*. Київ, 1973. С. 143–170.
171. Ляшенко І. Ф. Музична україністика в світлі сучасної культурної політики : аспекти гуманізації та гуманізації та гуманітаризації національної освіти. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ, 1998. Вип. 28. С. 3–8.
172. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. 2-е изд. доп. и перераб. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
173. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва : Музыка, 1967. 365 с.
174. Майкапар А. Тайнопись Баха. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/bach/?id=1204>. (дата обращения: 22. 01.2018).
175. Максимович М. А. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3. Киев : Изд. – полигр. центр «Киевский университет», 2008. 752 с.

176. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1997. 224 с.
177. Мартынов В. История богослужебного пения : учеб. пособие. Москва : РИО Федеральных архивов ; Русские огни, 1994. 240 с.
178. Махлина С. Т. Семиотика культуры и искусства : слов.-справ. у 2-х кн. Кн. 1 : А–Л. СПб. : Композитор, 2003. 268 с.
179. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
180. Медушевский В. В. Христианские основания сонатной формы. *Слово. Искусство* : образоват. портал. URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/36036.php>. (дата обращения: 02.02.2018).
181. Межелайтис Э. Мир Чюрлениса. Москва : Искусство, 1971. 112 с.
182. Менцінський Т. Віолончельна соната В. Косенка: до проблеми композиційно-образної цілісності. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. ст. Київ, 2005. Вип. 48. С. 147–154.
183. Мещеринов П. Cantata BWV 117 Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut Russian Translation Кантата BWV 117 – Да будет слава Благу высочайшему и честь [Электронный ресурс] Режим доступа до ресурсу: <http://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV117-Rus1.htm>.
184. Микитів Г.В. Символ як експресема в українських народних ліричних піснях. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / Бердян. держ. пед. ун – т, Ін – т літ. ім. Т. Г. Шевченка. Бердянськ, 2010. Вип. 23, ч. 4. С. 241–247.
185. Мирослав Скорик : зб. наук. пр., присвяч. 60-річчю від дня народж. М. М. Скорика : *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10. 147 с.

186. Михайлова І. М. Ідея трансцендентного в музиці Й. С. Баха та А. Г. Шнітке: образи, символи, парадокси : дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. : Київ, 2008. 159 с.
187. Михайлюта А. В. Миф и музыка в философской культуре позднего немецкого романтизма : (на примере творчества Р. Вагнера) : автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. филос. наук : Белгород, 2007. 22 с.
188. Мілка А. П. О христианской символике в двойном каноне И. С. Баха *bwv 1077. Жизнь религии в искусстве* : сб. ст. СПб., 2006. С. 132–144.
189. Міщенко М. М. Сучасна культура України (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) : навч.-метод. посіб. з курсу «Історія української культури». Харків : НТУ «ХП», 2014. 156 с.
190. Мищенко М. П. О смысле мотива *b – a – c – h* (из опытов мелософии). *Opera Musicologica*. 2010. № 1 (3). С. 18–35.
191. Молчанова Т. О. Пианисты-аккомпаниаторы, концертмейстеры, артисты камерного и фортепианного ансамбля : энциклопедия. : Сполом, 2015. 636 с. : портр.
192. Молчанова Т. Модифікація фортепіанної фактури клавирів як важлива виконавська складова: редукція – ампліфікація – музичні патерни – імітації . *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*. ред. рада: В. Грещук [та ін.]. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 36. С. 78–83.
193. Молчанова Т. Культурно-исторический континуум искусства совместного музицирования. *ГЭНЖ: Музыковедение и культурология*. гл. ред. М. Кавтарадзе. №.2(16) [2017.12.31]. Тбилиси: Тбилисская государственная консерватория им. Вано Сараджишвили, 2017. С. 98–107.
194. Морамарко М. Масонство в прошлом и настоящем : пер. с итал. / вступ. ст. и общ. ред. В. И. Уколовой. Москва : Прогресс, 1989. 304 с.
195. Море. *Краткая энциклопедия символов* : електрон. ресурс. Дата обновления: 22.01.2018. URL:

- <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9C%D0%BE%D1%80%D0%B5>
5. (дата обращения: 12.02.2018).
196. Москаленко В. Г. Про задум та музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21: Музичний твір як творчий процес. С. 10–17.
197. Мринська І. О. Стилєова динаміка жанру музики in memoriam у творчості українських композиторів першої половини ХХ століття. URL: [http://intkonf.org/mrinska – jo – stilova – dinamika – zhanru – muziki – in – memoriam – u – tvorchosti – ukrayinskih – kompozitoriv – pershoi – polovini – hh – stolittya/](http://intkonf.org/mrinska-jo-stilova-dinamika-zhanru-muziki-in-memoriu-u-tvorchosti-ukrayinskih-kompozitoriv-pershoi-polovini-hh-stolittya/). (дата звернення: 10.11.2017).
198. Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения / вступ. ст. В. П. Шестакова. *Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения*. М., 1966. С. 12–16.
199. Музичний світ Б. Лятошинського : *Збірка матеріалів Міжнародної теоретичної конференції присвяченої 100-річчю від дня народження композитора*. упор. М. Копиця. Київ : Центрмузінформ СКУ, 1995. 150 с.
200. Надлер С. В. Полифонический мир Дмитрия Шостаковича : науч. изд. : . В 4 кн. Кн. 1 / под общ. ред. Ф. М. Софронова. Ростов н/Д. : Изд – во РО ИПК и ПРО, 2009. 280 с.
201. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
202. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. Київ : Вища школа, 1991. 271 с.
203. Недошивин В. Прогулки по Серебряному веку : дома и судьбы : очень личные истории из жизни петербургских зданий. СПб. : Литера, 2005. С. 446, ил., портр.
204. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. *Ars inter Culturas*. Słupsk : Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2010. N 1. S. 121–132.

205. Носина В. Символика музики І. С. Баха. Тамбов : Пролетар. светоч, 1993. 104 с.
206. Обломиевский Д. Французский символизм. Москва : Наука, 1973. 302 с.
207. Олійник О. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Наук. думка, 1977. 150 с.
208. Омельченко Т. А. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70 – 90 – х рр. ХХ ст. (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму) : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2008. 227 арк. : ноти
209. Островский А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио : пособие для педагогов. Изд. 2-е, доп. Ленинград : Музыка, 1970. 296 с.
210. Пальцевич Ю. М. Борис Лятошинський на конкурсі Чайковського *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 114. С. 169–181
211. Переверзева Марина Викторовна. Алеаторика как принцип композиции : дис. на соиск. научной степени д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2015. 570 с.
212. Петров А. Теургия: социо-культурные аспекты возникновения философски интерпретированной магии в античности. *ARISTEAS* : сетевой изд. проект / Центр антиковедения СПб. гос. ун-та. URL: http://centant.spbu.ru/aristeas/monogr/petrov/001_0000.htm. (дата звернення: 10.02.2018).
213. Петров Ю. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха. Т. 1. *Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха* : сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1990. Вып. 109. С. 5–32.
214. Пилатюк Ігор Михайлович. Скрипкова творчість Мирослава Скорика в соціокультурному контексті другої половини ХХ ст. : дис. на здобуття

- наук. ступеню канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 168 арк.
215. Підсуха О. До проблеми стильових пошуків Б. Лятошинського у 20-ті роки ХХ ст. в контексті європейських стильових тенденцій часу. *Музичний світ Бориса Лятошинського* : зб. матеріалів міжнар. теор. конференції. Київ, 1995. С. 26–29.
216. Пісні з Поділля. Українські народні пісні / упоряд. Яковчук О. М. Київ : Муз. Україна, 1989. 184 с.
217. Платон. Сочинения. В 3 т. Т. 2. Минск : Думка, 1970. 611 с.
218. Плачинда С. П. Словник давньоукраїнської міфології. Київ : Укр. письменник, 1993. 63 с.
219. Побережная Г. Пять штрихов к автопортрету П. И. Чайковского в опере «Пиковая дама». *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства / ред.-упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко С. 382–398.
220. Подкур Р., Ченцов В. Документы органов государственной безопасности УССР 1920–1930-х годов: источниковедческий анализ / НАН України, Ін – т історії України, Отд. по розраб. архивов ВУЧК – ГПУ – НКВД – КГБ. Тернополь, 2010. 372 с. : ил., фото.
221. Польова В. В. Листи Б. Лятошинського до В. Польового. *Музика*, 1996. № 1. С. 22–24.
222. Пономарьов А. П. Етнічність та етнічна історія України : курс лекцій : навч. посіб. для студентів вузів. Київ : Либідь, 1996. 271 с.
223. Попова Т. В. Музыкальные жанры и формы. Москва : Музгиз, 1954. 384 с.
224. Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века. Литературные манифесты и художественная практика : хрестоматия / сост. А. Г. Соколов. Москва : Высшая шк., 1988. 368 с.

225. Пясковський І. Б. Музика і космос. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2011. № 2 (11). С. 111–117.
226. Пятенко Л. Типологія канта в кантатах Бориса Лятошинського та Валентина Сильвестрова. URL: <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/aryatenko-typos.html>. (дата звернення: 10.11.2017).
227. Ржевська М. Категорія національного та процеси самоствердження й самопізнання музичної культури (перша третина ХХ століття). *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 28. С. 80–90.
228. Рильський М. Мистецтво. *Поетичні майстерні: вірші, проза, аналітика, огляди*. URL: <http://maysterni.com/publication.php?id=30890>. (дата звернення: 18.11.2017).
229. Розинер Ф. Я. Искусство Чюрлениса: Жизнь. Личность. Живопись. Музыка. Философия творчества. Москва : Терра, 1993. 407 с. : ил., ноты.
230. Романец М. Формы функционирования автоцитаты : на примере творчества М. Равеля. *Київське музикознавство* : зб. наук. пр. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2014. Вип. 50. С. 214–220.
231. Романець М. Автоцитата в творчості М. Равеля. Форми функціонування. *Музичне мистецтво: традиції та сучасність*: зб. ст. за результатами VII Міжвуз. наук.-практ. студ. конф., 21–22 листоп. 2013 р. / М-во культури України, Дніпропетров. консерваторія ім. М. Глінки. Дніпропетровськ : ЛІРА, 2014. 142 с.
232. Рубцова В. В. А. Н. Скрябин. Москва : Музыка, 1989. 447 с.
233. Рязанцева Л. «Сад божественных песней» Ивана Карабица – возрождение старинного жанра. *Науковий вісник Національної музичної академії України*. Вип. 31 : Vivere memento («Пам'ятай про життя») : статті і спогади про Івана Карабица. Київ, 2003. С. 97–100.

234. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о России. Москва : Классика-XXI, 2005. 268 с., ил.
235. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. Москва : Классика-XXI, 2000. 392 с.
236. Сабанеев Л. Л. Скрябин. Москва ; Петроград : Госиздат, 1923. 202 с.
237. Сабанеев Л. Скрябин и явление «цветного слуха» в связи со световой симфонией «Прометей». *Музыкальный современник*. Петроград, 1916. Вып. 4/5. С. 169–175.
238. Савчук Ігор Борисович. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. / *Національна музична академія України ім П. І. Чайковського*. Київ, 2005. 205 арк.
239. Савчук І. Б. Камерна музика 1920-х в Україні: спроба філософського осмислення. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 156 с.
240. Сакало О. В. «Чарівна флейта» Вольфганга Амадея Моцарта і давньоіранська міфологія. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2013. № 3. С. 55–62.
241. Самойленко А. Музикознавство і методологія гуманітарного знання. Проблема діалогу. Одеса : Астропринт, 2002. 243 с.
242. Самохвалов В. Борис Лятошинський. Київ : Муз. Україна, 1981. 52 с.
243. Самохвалов В. До питання про прояв барвисто-колеристичного чинника в гармонії Б. Лятошинського. *Борис Миколайович Лятошинський* : зб. ст. / упоряд. М. Д. Копіца. Київ, 1987. С. 143–160.
244. Самохвалов В. Риси музичного мислення Б. Лятошинського. Київ : Муз. Україна, 1970. 279 с.
245. Сарабьянов Д. В. Символизм в авангарде: некоторые аспекты проблемы. *Символизм в авангарде* / отв. ред., сост. Г. Ф. Коваленко. Москва, 2003. С. 3–9.

246. Свасьян К. А. Проблема символа в современной философии. Ереван : Изд-во АН АрмССР, 1980. 226 с.
247. Сверстюк Є. Шістдесятники і Захід. *Блудні сини України*. Київ, 1993. 244 с.: іл.
248. Свірідовська Л. М. Музична мова української фортепіанної мініатюри як фактор формування естетичних смаків. *Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського*. Серія: Педагогічні науки. Миколаїв, 2010. Вип. 1.31. С. 165–172.
249. Свірідовська Л. М. Риси програмності у творчості українських композиторів кінця ХІХ – першої третини ХХ століття. *Вересень*. 2011. № 3/4 (56/57). С. 82–89.
250. Сервье Ж. Этнология / пер. с фр. И. Нагле. Москва : Астрель, 2004. 158, [2] с.
251. Сердюк О.В. та ін. Українська музична культура: від джерел до сьогодення : Навч. монографія. Харків : Основа, 2002. 400 с..
252. Символіка фігур. *Про Україну: скарбниця українського народу* : сайт, 2009–2018. URL: [http://about – ukraine.com/simvolika – figur/](http://about-ukraine.com/simvolika-figur/). (дата звернення: 16.11.2017).
253. Скворцова И. А. Стилль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа ХІХ – ХХ веков. Москва : Композитор, 2009. 354 с, ил., нот. примеры.
254. Скорик М. Мирослав Скорик: Параджанов виглядав небезпечним, але гуцулам подобалася безпосередність / записала М. Барчук. *Буквоїд. Літературний дайджест* : електрон. вид. 2013. 29 серп. URL: <http://bukvoid.com.ua/digest/2013/08/29/173102.html>. (дата звернення: 10.02.2018).
255. Словарь символов и знаков / авт. – сост. Н. Н. Рогалевич. Минск : Харвест, 2004. 512 с.

256. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР, Ін-т мовознавства ; за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наук. думка, 1970–1980.
257. Смирнов Д. Символика Флейтового концерта Эдисона Денисова. *Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова* : статьи, воспоминания, материалы / ред.-сост. В. Ценова. М., 1999. С. 369–382.
258. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 231 с.
259. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века*. Горький, 1977. С. 12–58.
260. Соколов О. Об индивидуальном претворении сонатного принципа : сб. ст. / ред. Ю. Н. Тюлин. *Вопросы теории музыки*. Москва, 1970. Вип. 2. С. 196–228.
261. Соломонова О. Б. Судьба так решила...: резонансы барочной символики в Борисе Годунове и Хованщине М. Мусоргского. *Аспекти исторического музыкознания*, 2016, 7: 111-130.
262. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. Т. 2 : Статьи и исследования. Ленинград : Сов. композитор, 1981. 295 с.
263. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 103 с.
264. Ставіченко Г. «Перехрестя» [Електронний ресурс] Режим доступу до ресурсу: <http://teatre.com.ua/review/sudba-chelovechestva/>
265. Степанюк О. Є. Стешенко-Куфтїна Валентина Костянтинівна. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 101. С. 468–469.
266. Стецюк Р. Віктор Косенко. Київ : Муз. Україна, 1974. 55 с.
267. Стельмашук Р. Бароківі музично-риторичні фігури в українській музиці партесного стилю: тенденції, закономірності, особливості. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2011. № 11. С. 100–104.

268. Стельмащук Р. Нові напрямки і тенденції європейської музики в творчості українських галицьких композиторів першої половини ХХ століття (до 1939 року). *Союз Українських Професійних Музик у Львові*. Львів : Сполом, 1997. С. 19–31.
269. Суворовська Г. Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці. *Українське музикознавство*. Київ, 1991. Вип. 26. С. 146–155.
270. Сумарокова В. Віолончельна творчість І. Карабиця (в пошуках інтерпретаційних рішень). *Музичне виконавство*. Київ : Національна музична академія України, 1999. Вип. 3. С. 144–153.
271. Сурминова О. В. О некоторых философских концепциях имени в контексте проблемы музыкального символа. *Известия Росийского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. СПб., 2009. № 96. С. 284–293.
272. Сурминова Ольга Викторовна. Ономафония как феномен имени собственного в музыке второй половины ХХ – начала ХХІ веков : автореф. дис. на соиск. науч. степ. канд. искусствоведения : 17.00.02. Казань, 2011. 25 с.
273. Сучасний тлумачний словник української мови: 60000 слів / за заг. ред. В. В. Дубічинського. Харків : Школа, 2007. 832 с.
274. Сэ Хёнг Ким. Проблема нотации в современной музыке. URL: <http://musicnews.kz/problema – notacii – v – sovremennoj – muzyke/>. (дата обращения: 15.08.2017).
275. Сюта Б. Алеаторика. *Українська музична енциклопедія* / гол. редкол. Г. Скрипник ; Нац. Акад. Наук України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2006. Т. 1. С. 41.
276. Таранченко О. Г. Подорож В. С. Косенка на Донбас в аспекті проблеми «інтелігенція і час». *Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років /*

- ред – упоряд. К. І. Шамаєва. *Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського*, Київ, 1997. С. 34–39.
277. Таранченко О. Я йду далі, я йду до світла... (київський період життєтворчості Віктора Косенка). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2015. Вип. 113. С. 63–74.
278. Тахо-Годи А. А. Греческая мифология. Москва : Искусство, 1989. 802 с.
279. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва ; Ленинград : Вид – во Акад. пед. наук РРФСР, 1947. 336 с.
280. Терещенко А. Вокально-симфонічні твори Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70–80-х років ХХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя) : статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ, 2013. С. 75–87.
281. Теософський словник. URL: <http://ru.teopedia.org/hpb/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%B5%D0%B9>. (дата звернення: 15.12.2017).
282. Технічна енциклопедія TechTrend. Забарвлення полум'я [Електронний ресурс] / Технічна енциклопедія TechTrend – Режим доступу до ресурсу: <http://techtrend.com.ua/index.php?newsid=18591>.
283. Тишко С. В. Проблема національного стилю в російській опері. Глінка, Мусоргський, Римський-Корсаков / Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1993. 117 с.
284. Тишков В. А. Что есть Россия и российский народ. *Наследие империй и будущее России* / под ред. А. И. Миллера. М., 2008. С. 469–470.
285. Тресиддер Д. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. Москва : Фаир-Пресс, 1999. 444 с.

286. Українська музична культура: від джерел до сьогодення : монографія / О. В. Сердюк, О. В. Уманець, Т. О. Слюсаренко. Харків : Основа, 2002. 400 с.
287. Українські замовляння / упоряд. М. Н. Москаленко ; авт. передм. М. О. Новикова. Київ : Дніпро, 1993. 309 с.
288. Українці Кубані та їхні пісні / упоряд. Н. Супрун-Яремко. Київ : Муз. Україна, 2005. 784 с.
289. Універсальна енциклопедія Кирила та Мефодія. URL: [http://megabook.ru/article/%D0%9A%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D0%BB%D0%2C%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D0%20\(%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D0%BE%D0%BB\)](http://megabook.ru/article/%D0%9A%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D0%BB%D0%2C%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D0%20(%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D0%BE%D0%BB)). (дата звернення: 02.05.2017).
290. Федотов В. М. Музыкальные основы творческого метода Чюрлениса. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1989. 160 с.
291. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. С. Косенко. Київ : Мистецтво, 1965. 70 с.
292. Фролов Б. А. Начала первобытной символики. *Ист.-филол. журн.* 1984. № 1. С. 54–66.
293. Фролов Б. А. Предыстория символа. *Этно-знаковые функции культуры*. М., 1991. С. 86–128.
294. Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії. Проблема людини та її меж : навч. посіб. Київ : Наук. думка, 2000. 273 с.
295. Ханнанов И. Риторика в Барокко и в Романтизме: позиционирование субъекта. *Логос : филос.-лит. журн. : сайт*. Дата обновления: 13.07.2015. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/12_3_2001.htm. (дата обращения: 11.02.2018).
296. Харитоновна Д. Прихований світ символів Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса (на прикладі сонати для фортепіано фа мажор, 1898). *Українське музикознавство*. 2013. Вип. 39. С. 115–129.

297. Харитоновна Д. Символічна аура камерно-інструментальної творчості В. Косенко (на прикладі Сонати для віолончелі та фортепіано оп. 10). *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 49. С. 88–99.
298. Харитоновна Д. Символічний вимір флейтових сонат Йогана Себастьяна Баха. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 56. С. 23–32.
299. Харитоновна Д. Символічні елементи будови Сонати для скрипки та фортепіано оп.19 Віктора Косенка. *Українське музикознавство*. 2017. Вип. 43. С. 130–144.
300. Харитоновна Д. Символічність світовідчуття І. Ф. Карабиця (на прикладі сонати для віолончелі та фортепіано № 1). *East European Scientific Journal*. #9 (37). 2018. Part 4. Pp. 8–16.
301. Харченко Євгенія Валеріївна. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль : автореф. дис. на здобуття наук. ступеню канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2011. 16 с.
302. Хельга де ля Мотт-Хабер. Рациональность и аффект. О соотношении математического обоснования и психологического воздействия музыки / пер. Д. Войновой. *Доклад на Зальцбургских Беседах о музыке под председательством Герберта фон Караяна*. 1984. URL: <http://almirena.narod.ru/sklad/cobalt.htm>. (дата обращения: 12. 01.2018).
303. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: учебники для вузов. СПб. : Лань, 2002. 369 с.
304. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания. *Музыкальное содержание: наука и педагогика* : материалы Первой Рос. науч.-практ. конф. 3–4 дек. 2000 г. Москва ; Уфа, 2002. С. 55–76.
305. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. В 2 ч. Ч. 2. Гармония XX века. Москва : Композитор, 2003. 624 с.

306. Хохлов Ю. М. Мотив ; Прометеевский аккорд. *Музыкальный энциклопедический словарь* / под ред. Ю. В. Келдыша. Москва : Сов. Энциклопедия, 1990. С. 357; 443.
307. Царёва Е. М. Жанр музыкальный. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. Москва : Сов. Энциклопедия, 1974. С. 383–388.
308. Царевич І. Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках. *Українське музикознавство* : зб. ст. Київ : Муз. Україна, 1972. С. 103–118.
309. Ценова В. С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной : автореф. дис. на соиск. науч. степ. д-ра искусствоведения : 17.00.02. М., 2000. 45 с.
310. Чекал Ю. Вступна стаття. *Скорик М. Хорові твори : [для чоловічого, жіночого та мішаного хору a capella]* / ред. та упоряд. М. Гобдич ; худ. Ю. Химич. Партитура. Київ : Камер. хор «Київ», 2005. 79 с.
311. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського*, № 2 (3). Київ, 2009, с. 58–67
312. Чюрлените Я. Воспоминания о М. К. Чюрленисе / пер. с литов. А. Берман. Вильнюс : Вага, 1975. 368 с.
313. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.
314. Шалагінов Б. Ріхард Вагнер і наш час : до 200-річчя з дня народж. *Все-світ*. 2013. № 3/4. С. 185–196.
315. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем, послесл. М. Друскина. Москва : Музыка, 1965. 723 с.
316. Шип С. В. Музыкальный знак в типологическом аспекте. Текст музичного твору : практика і теорія : *Київське музикознавство* : зб. статей. Вип. 7. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. С. 47–56.

317. Шостакович Д. Многогранный талант. *Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы*. В 2 ч. Ч. 1 : Воспоминания. Київ, 1985. С. 36–37.
318. Штейнер Е. О роли иконической знаковой деятельности в сложении мифологических образов (териоантропоморфные существа). *Жизнь мифа в античности* : материалы науч. конф. «Вишперовские чтения. 1985». Москва, 1988. Вып. 18, ч. 1. С. 266–277.
319. Щириця Ю. Мирослав Скорик. Київ : Муз. Україна, 1979. 56 с.
320. Эккартсгаузен К. Ключ к тайнам природы. Спб., 2001, с. 512.
321. Эткинд М. Мир как большая симфония. Ленинград : Искусство, 1970. 160 с.
322. Этнознаковые функции культуры / Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая ; отв. ред.: Ю. В. Бромлей, А. К. Байбурин, Я. В. Чеснов. Москва : Наука, 1991. 224 с.
323. Юнг К. Архетип и символ / пер. В. В. Зеленского. Москва : Ренессанс, 1991. 304 с.
324. Юферова О. А. Принципы монограммирования в музыкальном искусстве. URL: http://sibmus.info/texts/yuferova/principy_monogramm.htm. (дата обращения: 16.02.2018).
325. Юферова О. А. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков : автореф. дис. на соиск. науч. степ. д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2006. 16 с.
326. Яворский Б. ГЦММК им. Глинки. Ф. 146. Оп. 15, Ед. хр. 5793.
327. Яворський Б. ГЦММК ім. Глінки. Ф. 146. Од. зб. 4454.
328. Яковлева Е. Л. Мифологический символ как специфическая категория культуры. *Вестник Самарского Государственного университета*. Самара, 2010. № 7 (81). С. 160–165.
329. Янюк Б. «Голосіння» Івана Карабиця у контексті актуалізації ідеї покаєння в музичному мистецтві кінця ХХ століття. URL:

- http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/085/pdf/21.pdf. (дата звернення: 15.08.2017).
330. Ярکو М. Герменевтична рецепція етнічної та національної форм ідентичності у прикладах української музичної творчості як філософсько-культурологічна проблема [Електронний ресурс] Режим доступу до ресурсу: <http://ddpu.drohobych.net/wp-content/uploads/2016/10/yarko-mariya.pdf>
331. Яроциньский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / пер. с пол. С. Попковой. Москва : Прогресс, 1978. 232 с.
332. Ярош О. М. Містичні тенденції в античній філософії: Геракліт Ефеський. *Гуманітарний журнал* / Національний гірничий університет. Дніпропетровськ, 2011. 3/4. С. 97–105.
333. Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире. Москва : Музыка, 1972. 382 с.
334. Ястребцев В. О цветном звукоззерцании Н. А. Римского-Корсакова *Русская музыкальная газета*. 1908. № 39/40. С. 842–845.
335. Arnoux G *Musique platonicienne. Ame du monde*. Paris, 1960. P. 222–223.
336. Bach J. S. – Oxford Composer Companion / edit. by M. Boyd ; consul. edit. J. Butt. Oxford University Press, 1999. 626 pp.
337. Dammann R. *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Cologne : A. Volk, 1967. S. 31–32.
338. Kircher A. *Musurgia universalis*. Roma : Corbelletti, 1650 ; Hildesheim: Olms, 1970. T. 1. 486 s.
339. Kharitonova D. Symbolic dimension of M. Skorik Sonata for Violin and Piano No 2. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 230–235.
340. Logothetis A. The polymorphism of logothetis' notation URL: http://anestislogothetis.musicportal.gr/the_graphic_notation/?lang=en

341. Logothesis. A. Über die Darstellung des Klanges im Schriftbild «Impluse»: für Spielmusikgruppen. Universal Edition. Wien, 1973, P. 3–9.
342. Meyer U. J. S. Bachs Musik als theonome Kunst. Mainz, 1976. 113 s.
343. Musical Cryptography. URL: <http://www.ericams.org/index.php/on-cryptography/333-musical-cryptography?limitstart=0>.
344. Sams E. Musical cryptography. *CRYPTOLOGIA*. 1979. Vol. 3, no. 4. P. 193–201.
345. Smith A. D. Nationalism: Theory, Ideology, History. Cambridge : Polity Press, 2001. 192 pp.
346. Scharlau U. Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriftsteller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock. Marburg, 1966. P. 254.
347. Steblin R. A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. Rochester : University of Rochester Press, 2002. 396 pp.
348. Tymoczko D. The geometry of musical chords, Princeton University. URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.215.7449&rep=rep1&type=pdf>.
349. Čiurlionis M. Sonata F-dur fortepionui VL155. Redagavo Biurute Vainiunaitė. Vilnius : Musika, 1993. 34 p.

ДОДАТОК А

НОТНІ ПРИКЛАДИ

Нотний приклад № 1

Й. С. Бах. Початок кантати №117 «Хвала та честь найвищому Благу».

(Vers 1.)

Flauto traverso I.
Flauto traverso II.
Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Continuo.

Нотний приклад № 2

*Й. С. Бах. Соната для флейти і клавесина сі мінор. Перша частина.
Мотивна символіка – interrogatio. Позначено чорними літерами.*

Sonate h-Moll
für Flöte und Klavier

Joh. Seb. Bach (BWV 1030)

Andante *volce*

Flöte

Klavier

interrogatio

Нотний приклад № 3

Й. С. Бах. Соната для флейти і клавесина сі мінор. Перша частина. Чорними літерами позначено символіку мотивів «Старечої немочі» та *Exclamatio*.

Exclamatio 10

Exclamatio

стареча неміч

серед віку

cresc.

cresc.

Нотний приклад № 4

Й. С. Бах. Соната для флейти та клавесину ля мажор. Фігура *circulatio* (обертання) віднайдена в першій частині (на цій фігурі побудований мотив, вплетений у низхідну секвенцію, який символізує чашу страждання (18–21 такти). Позначено літерами.

Circulatio 10

Circulatio- символ чаші страждання

cresc.

cresc.

Нотний приклад № 5

Й. С. Бах. Соната ля мажор для флейти та клавесину. Друга частина. Музично-риторична фігура interrogatio («запитання») – висхідний секундовий хід



Нотний приклад № 6

Й. С. Бах. Соната для флейти і basso continuo мі мажор. Перша частина. Мотивна символіка – Exclamatio. Позначено літерами

Нотний приклад № 7

Й. С. Бах. Соната для флейти і basso continuo мі мінор. Друга частина. Цифра 28. Містить символ чаши страждання (у двох варіантах), заснований на низхідній мотивній символіці circulation. Варіант 1.

Варіант 2.



Нотний приклад № 8

М. Чюрльоніс. Соната для фортепіано фа мажор. Головна партія. Перша частина.

Представлений уривок головної партії Сонати. Червоними літерами позначено віднайдену анаграму символу (achb), червоною лінією – мотив-символ хреста, чорними літерами – монограму ВАСН.

Allegro moderato

(mp) (con anima)

(p)

(mf)

sim.

Нотний приклад № 9

М. Чюрльоніс. Соната для фортепіано фа мажор. Перша частина. Сполучна партія.

Графічно-геометрична лінія малюнку сполучної партії першої частини символізує та відтворює в'юнкність вужця.

(mf)

(marcato)

Нотний приклад № 10

М. Чюрльоніс. Соната для фортепіано фа мажор. Перша частина.

Заключна партія першої частини сонати містить графічно-геометричний символ «хвиль» який надає підтвердження використання символіки моря у вигляді двооктавного арпеджіо в швидкому темпі.

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is in treble clef and contains a series of eighth notes with slurs, creating a wavy, undulating line. The bottom staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, also with slurs, mirroring the wavy pattern of the top staff. The dynamic marking *(mp)* is present in the first measure of the top staff. The tempo marking *(marcato)* is in the first measure of the bottom staff. There are asterisks and the word *ped.* (pedal) in the bottom staff, indicating where to use the pedal.

Нотний приклад № 11

М. Чюрльоніс. Соната для фортепіано фа мажор. Третя частина. Рефрен №1 (основна тема). В цій темі з'являється знайомий графічно-геометричний символ хреста, що позначений червоними лініями.

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is in treble clef and contains a series of notes with slurs, creating a wavy, undulating line. The bottom staff is in bass clef and contains a series of notes with slurs, mirroring the wavy pattern of the top staff. The tempo marking *(Allegro alla mazurka)* is in the first measure of the top staff. The dynamic marking *(p)* is in the first measure of the bottom staff. There are asterisks and the word *ped.* (pedal) in the bottom staff, indicating where to use the pedal. Red lines are drawn over the notes in the bottom staff, forming a cross shape.

Нотний приклад № 12

М. Чюрльоніс. Соната для фортепіано фа мажор. Третя частина.

Останній рефрен (головна тема). Графічно-геометричний символ хреста позначено червоними лініями

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is in treble clef and contains a series of notes with slurs, creating a wavy, undulating line. The bottom staff is in bass clef and contains a series of notes with slurs, mirroring the wavy pattern of the top staff. The dynamic marking *(p)* is in the first measure of the top staff. There are asterisks and the word *ped.* (pedal) in the bottom staff, indicating where to use the pedal. Red lines are drawn over the notes in the bottom staff, forming a cross shape.

Нотний приклад № 13

О. Скрябін. Поема *Vers la flamme* («До полум'я») оп. 72

Початкова терція, що переходить в тритон, при цьому консонанс поміщений в за-
такті і триває лише одну восьму в темпі *Allegro moderato*, а весь інший час, а саме 8
восьмих, розпочавшись на сильному часі, тягнеться акорд, що складається з двох
тритонів.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked 'Allegro moderato' and 'pp sombre' with the instruction 'con sord.'. It features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. The melody consists of a sequence of chords, starting with a triad that transitions into a tritone. The second system continues the piece with a 'pp' dynamic marking, showing further chordal development.

Нотний приклад № 14

О. Скрябін Поема *Vers la flamme* («До полум'я») оп. 72 – репризний розділ.

Шестизвучний акорд складається з двох «поверхів» (розподілених між правою і лівою
руками). На нижньому «поверсі» розташувалися два тритони (символи «Вищої ак-
тивності») (між 1–2 і 3–4 тонами), а верхній «поверх», більш чутний, складається з
чистих кварта (між 4–5 і 5–6 тонами).

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. It highlights a six-note chord structure. Annotations include '«верхній етаж» акорда' pointing to the upper part of the chord and '«нижній етаж» акорда' pointing to the lower part. Dynamics 'm.g.' and 'm.d.' are indicated. The second system continues the piece with similar chordal structures.

Нотний приклад № 15

О. Скрябін *Поема Vers la flamme* («До полум'я») оп. 72

Опора на малий нонакورد і ускладнений мінорний тризвук з ною і секстою такти 39–40.

Нотний приклад № 16

О. Скрябін *Поема Vers la flamme* («До полум'я») оп. 72. Реприза.

Ладогармонічний розвиток призводить до ускладненого мажорного тризвуку від звуку «мі», збагаченого усіма звуками лідійського звукоряду.

Нотний приклад № 17

В. Косенко. *Соната для віолончелі та фортепіано* оп. 10. Перша частина.

Нотний приклад № 18

В. Косенко. Соната для віолончелі та фортепіано оп. 10. Перша частина. 14 такт.

Piu mosso

Handwritten numbers 12 and 15 are visible in the top left of the first and second systems respectively. The tempo marking *Piu mosso* [Более подвижно] is present. Dynamics include *pp* and *sf*.

Нотний приклад № 19(а)

Запис української думи «Про піхотинця» Ф. Колесою у виконанні Явдохи Юхимівни Пилипенко з Орликівщини. Червоним позначені споріднені звуки із Сонатою для віолончелі та фортепіано оп. 10. В. Косенка

«Про піхотинця» (початок)
Варіант а

♩ = приблизно 67—70 М. М.)

1. *ten.*

Ой, не чор-на-я хма-ра на-сту-па-ла, То не

си-ві ту-ма-ни на-ля-га-ли, — То три бра-ти з ту-

[♩ = 69 М. М.]

Нотний приклад № 19 (б)

В. Косенко. Соната для віолончелі та фортепіано оп. 10. Друга частина. 7-ий такт.

Червоним позначено споріднені звуки з думою «Про піхотинця» наведеною вище.

Нотний приклад № 20

В. Косенко. Соната для віолончелі та фортепіано оп. 10. Третя частина. 237-й такт.

Головна партія I частини сонати

Нотний приклад № 21

В. Косенко. Соната для віолончелі та фортепіано оп. 10. Третя частина. Перша тема третьої частини. Такт 253.

Нотний приклад № 22

В. Косенко соната для скрипки та фортепіано оп. 19. Перша частина. Фрагмент головної партії.

Нотний приклад № 23

В. Косенко. Соната для скрипки та фортепіано оп. 19. Перша частина. Такти 20–21.

Символічна алюзія на творчість О. Скрябіна.

Handwritten annotation: *сирецький*

Нотний приклад № 24.

О. Скрябін. Поема екстазу. Побічна партія. Lento. Тема «виникаючих творіннь».

Handwritten annotations: *molto accelerando*, *Lento*, *P dolce espress. carezzando*, *div.*

Нотний приклад № 25

О. Скрябін. Концерт для фортепіано з оркестром оп. 20 (1897). Перша частина. Такт №11.

А. СКРЯВИН. Соч. 20
A. SCRIBINE. Op. 20
1897

espressivo

Allegro M.M. ♩ = 112

Piano I principale

Allegro M.M. ♩ = 112

Piano II

p *espr.* *p*

m.g. *cresc.* *mf*

Нотний приклад № 26

В. Косенко. Соната для скрипки та фортепіано оп. 19. Перша частина. Побічна партія. Такт 45.

Un poco meno mosso (tranquillo)

45

Нотний приклад № 27

В. Косенко. Соната для скрипки та фортепіано оп. 19. Перша частина. Побічна партія

Нотний приклад № 28

Українська пісня «Ой журавко, журавко»

Помалу

— Ой жу-рав-ко, жу-рав-ко,

ой . жу-равко, журав-ко, чо-го плачеш щоранку?

Нотний приклад № 29

В. Косенко. Соната для скрипки та фортепіано оп. 19. Друга частина. Головна партія.

Нотний приклад №30

В. Косенко. Соната для скрипки та фортепіано оп. 19. Друга частина. Такти 6–11 (6-ти кратне утворення звучання до-діезу – партія скрипки). Такти 8–9 – графічно-геометричний символ трикутника (чоловічого початку «шістки»). Такт 10 – інтонаційний зв'язок фортепіанної партії асоціюється з тематизмом С. Рахманінова, а саме відчувається близькість до його сі-мінорного музичного моменту оп. 16 № 3.

Handwritten musical score for measures 1-5. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measures 1 and 2 are marked with 'p'. Measures 3 and 4 are marked with a red triangle. Measure 5 is marked with a red box and contains handwritten notes 'p. m. m.' and 'm. m. m.'. The score includes staves for violin and piano.

Handwritten musical score for measures 6-11. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 6 is marked with 'p'. The score includes staves for violin and piano.

Нотний приклад № 31

С. Рахманінов. Музичний момент сі мінор оп. 16 № 3.

The image shows a page of a musical score for piano. It consists of two systems of music. The first system has a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a bass line. A red box highlights a section of the right-hand melody. The second system continues the piece, with a red box highlighting another section of the right-hand melody. Pedal markings are visible at the bottom of the staves, including symbols like $\ast \text{Ped} \ast$ and $\ast \text{Ped} \ast \ast$ (simile con Ped.). Dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *rit.*, and *dim.* are also present.

Нотний приклад № 32

В. Косенко. Соната для скрипки та фортепіано оп. 19. Друга частина. Такти 23–27.

Графічно-геометричний символ трикутника «шістки».

The image shows a page of a musical score for piano. It consists of two systems of music. The first system has a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a bass line. A red line highlights a section of the right-hand melody, forming a triangular shape. The second system continues the piece, with a red line highlighting another section of the right-hand melody, also forming a triangular shape. Pedal markings are visible at the bottom of the staves, including symbols like $\ast \text{Ped} \ast$ and $\ast \text{Ped} \ast \ast$ (simile con Ped.). Dynamic markings such as *p* are also present.

Нотний приклад № 33

В. Косенко. Соната для скрипки та фортепіано оп. 19. Друга частина. Побічна партія. Такти 31–34. Червоним позначена споріднена мелодика до української пісні «Не буду ся віддавати»

Нотний приклад № 34

Українська народна пісня «Не буду ся віддавати». Куплет. Червоним позначено споріднені звуки з побічною партією Сонати для скрипки та фортепіано оп. 19. В. Косенка

НЕ БУДУ СЯ ВІДДАВАТИ

Стримано

Не бу _ ду ся від _ да _ ва _ ти.
бо люб _ лю я си _ да _ гу _ ля _ ти.

Нотний приклад № 37

Б. Лятошинський Струнний квартет № 1. Друга частина 17 цифра.

Червоними літерами позначена анаграма Р. Глієра.

17 rit. poco a poco
dim. poco a poco
dim. poco a poco
dim. poco a poco
Lento
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp

Gis A E
AGis E

Нотний приклад № 38

Б. Лятошинський Струнний квартет № 1. Четверта частина.

Червоними літерами позначена анаграма Р. Глієра.

Allegro energico
f
f
f
f

Gis A E

Нотний приклад № 39

Б. Лятошинський Струнний квартет № 1. Четверна частина. Кінець.

Червоними літерами позначена лейт-нота Маргарити Царевич.

Нотний приклад № 40

Б. Лятошинський «Лірична поема» присвячена пам'яті Р.Глієра.

Червоними літерами позначено символічну монограму Р. Глієра, твір починається з цих літер. Тема, що проходить у кларнетів так і залишається на фоні головної партії, як лейтмотив Р. Глієра.

Andante tranquillo

Нотний приклад № 41

*Б. Лятошинський «Лірична поема» присвячена пам'яті Р. Глієра.
Allegro energico. Червоними літерами позначена монограма Р. Глієра.*

Allegro energico

Score for Example 41, *Allegro energico*. The score is in 4/4 time. The piano part features a melodic line in the right hand, marked with a red 'E' in the first measure, 'Gis A' in the second, and 'GisA E' in the fourth. The piano part includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *mf*, and features triplet figures in the right hand. The bass line is marked with *p* and *mp*.

Нотний приклад № 42

*Б. Лятошинський «Лірична поема» присвячена пам'яті Р. Глієра.
Meno mosso. Червоними літерами позначена монограма Р. Глієра.*

Meno mosso

Score for Example 42, *Meno mosso*. The score is in 4/4 time. The piano part features a melodic line in the right hand, marked with a red 'GisA' in the third measure and 'E' in the fourth. The piano part includes dynamic markings such as *p* and *mp*.

Нотний приклад № 44

Б. Лятошинський «Лірична поема» присвячена пам'яті Р. Глієра.

220 цифра. *Andante tranquillo*. Червоними літерами позначена монограма Р. Глієра.

Нотний приклад № 45

Б. Лятошинський «Лірична поема» присвячена пам'яті Р. Глієра. 260 цифра. Червоними літерами позначена анаграму Р. Глієра.

Нотний приклад № 46

Б. Лятошинський. Соната № 2 для фортепіано. Друга частина. На початку червоними літерами позначена анаграма Р. Глієра в дзеркальному викладенні.

Нотний приклад № 47

Б. Лятошинський Симфонія №3 – початок 2-ї частини, в дзеркальному відображенні червоними літерами позначена анаграма І. Белзи.

Andante con moto

Piccola (Fl. III)

2 Flauti

The score shows two staves. The top staff (Piccola) has notes marked with red letters: 'a' (quarter note), 's' (quarter note), 'e' (quarter note), and 'b' (quarter note). The bottom staff (2 Flauti) has notes marked with red letters: 'b' (quarter note), 'e' (quarter note), 's' (quarter note), and 'a' (quarter note). This forms the palindromic sequence 'a s e b' and its mirror image 'b e s a'.

Нотний приклад № 48

Б. Лятошинський Симфонія № 3. Друга частина. 179 такт. Червоними літерами позначена анаграма І. Белзи.

180

2 Flauti

The score shows two staves. The top staff has notes marked with red letters: 'b' (quarter note), 'a' (quarter note), 'a' (quarter note), and 'e' (quarter note). The bottom staff has notes marked with red letters: 'e' (quarter note), 'a' (quarter note), 'a' (quarter note), and 'b' (quarter note). This forms the palindromic sequence 'b a a e' and its mirror image 'e a a b'.

Нотний приклад № 49

Б. Лятошинський. Симфонія № 4. Перша частина. Червоними літерами позначена анаграма І. Белзи.

2 Fagotti

Contrafagotto

4 Corni F

The score shows three staves. The top staff (2 Fagotti) has notes marked with red letters: 'b' (quarter note), 'a' (quarter note), 'a' (quarter note), and 'e' (quarter note). The middle staff (Contrafagotto) has notes marked with red letters: 'e' (quarter note), 'a' (quarter note), 'a' (quarter note), and 'b' (quarter note). The bottom staff (4 Corni F) has notes marked with red letters: 'b' (quarter note), 'a' (quarter note), 'a' (quarter note), and 'e' (quarter note). This forms the palindromic sequence 'b a a e' and its mirror image 'e a a b'.

Нотний приклад № 50

Б. Лятошинський. Симфонія № 4. Друга частина. Andante sostenuto. Червоними літерами позначена анаграма І. Белзи.

V-ni II
iv. in 4

Нотний приклад № 51

Б. Лятошинський. Симфонія № 4. Третя частина. Побічній партія. 50 цифра (più allegro e poco agitato). Червоними літерами позначена анаграма І. Белзи.

50 Più allegro e poco agitato

V-ni I
p cantab.

V-ni II
p unis.

Нотний приклад № 52

Б. Лятошинський. Симфонія № 4. Третя частина. Кінець. Червоними літерами позначена анаграма І. Белзи.

con sord.

con sord.

Нотний приклад № 53

Б. Лятошинський. Оркестрова сюїта «Ромео і Джульєтта». «Карнавальний марш».
Початок. Червоними літерами позначена анаграма І. Белзи.

Tempo di marcia

Piccolo
 2 Flauti
 2 Oboi
 Corno inglese
 3 Clarinetti B
 2 Fagotti
 Contrafagotto

Нотний приклад № 54

Б. Лятошинський. Оркестрова сюїта «Ромео і Джульєтта». «Карнавальний марш».
Трикратне проведення наприкінці маршу анаграми І. Белзи позначено червоними літерами та лініями.

Picc.
 Fl.
 Cl.
 Fag.
 Tr-ni
 Cassa
 C-III

Нотний приклад № 55

Б. Лятошинський Оркестрова сюїта «Ромео і Джульєтта». «Джульєту несуть у склеп». Трикратне повторення анаграми І. Белзи. Позначено червоними літерами та чорними лініями.

Andante

Timpani *pp*

Violini I *Andante con sord. p* **a(s)**

Violini II *con sord. p* **a** **a(s)**

Viole *con sord. p* **e(s)** **e(s)** **b** **b**

Violoncelli *con sord. pizz. p*

Contrabbassi *pizz. p*

Нотний приклад № 56

Б. Лятошинський Оркестрова сюїта «Ромео і Джульєтта». «Апофеоз». Кінець частини. Монограма І. Белзи позначена червоними літерами.

mf p pp pp

e

b

a **a**

Нотний приклад № 57

Б. Лятошинський. Соната для скрипки та фортепіано оп. 19. Перша частина. Чотири такти до 2 цифри «subito p» анаграми-символи Р. Глієра та І. Белзи позначені червоними літерами.

sub. p cresc.

sub. p cresc.

Нотний приклад № 58

Б. Лятошинський. Соната для скрипки та фортепіано оп. 19. Перша частина. 25–26 тактах відчувається низхідний мотив *catabasis* в партії скрипки, та в нього вплетена анаграма І. Белзи що позначена червоними літерами.

ff

ff legato

25

26

B E A A

Нотний приклад № 59

Б. Лятошинський. Соната для скрипки та фортепіано оп. 19. Перша частина. Такти 37–38 – червоним трикутником позначено прояв графічно-геометричної символіки, що проходить крізь всю частину сонати

Нотний приклад № 60

Б. Лятошинський. Соната для скрипки та фортепіано оп. 19. Перша частина. 91 такт. 8 цифра. Тема побічної партії. Трикутні графічно-геометричні символи заповнюються дрібними нотами. Символ трикутника позначено червоним

Нотний приклад № 61

Б. Лятошинський. Соната для скрипки та фортепіано оп. 19. Друга частина. Такти 4–9. 1 цифра. Червоними літерами позначено анаграму І. Белзи

Нотний приклад № 62

Б. Лятошинський. Соната для скрипки та фортепіано оп. 19. Друга частина. Такти 14–29. Цифра 2. Поміж теми чітко чуємо монограму Б. Лятошинського та знову в дзеркальному відображенні анаграму І. Белзи. Позначено червоними літерами.

ppp

2 Lento

molto espr. mp

poco rit.

a tempo

mf p

mf

с 2746 к

Нотний приклад № 63

І. Карабиць. Соната для віолончелі та фортепіано № 1. Початок твору. Червоним позначена мотивна символіка, секвенція *Dies irae*.

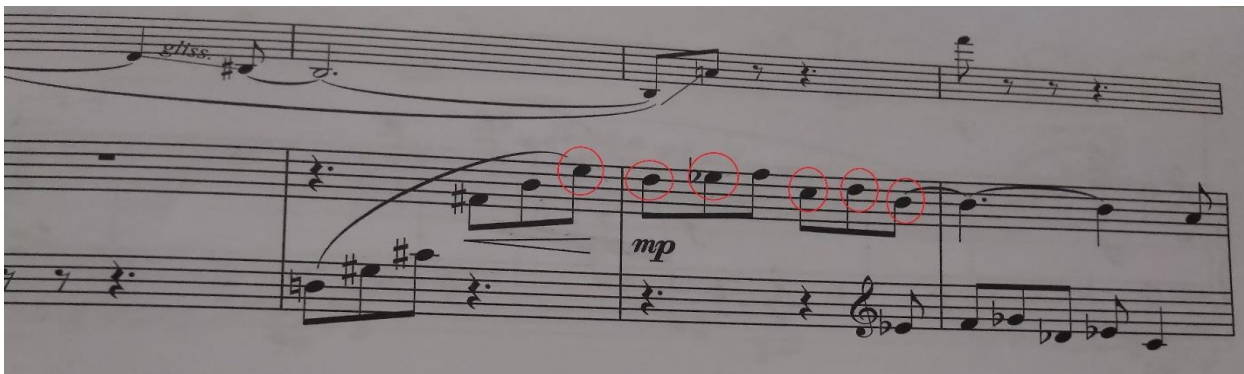
Allegretto

mp

mp

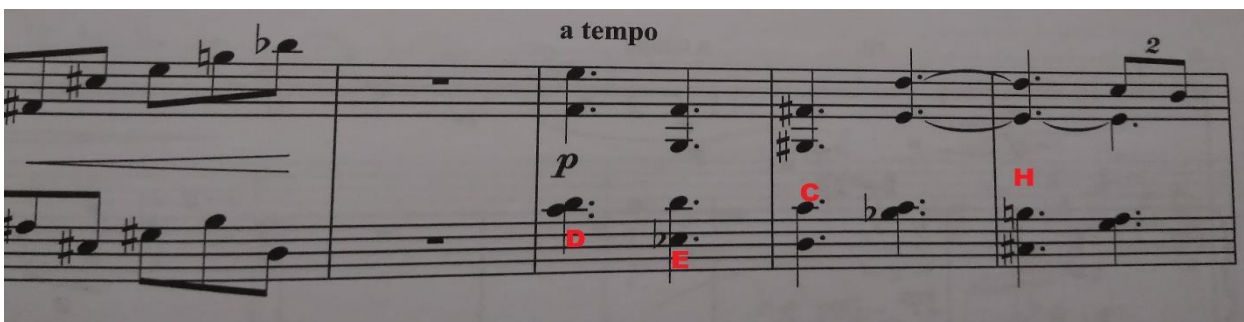
Нотний приклад № 64

*І. Карабиць. Соната для віолончелі та фортепіано № 1. Наприкінці головної партії композитор вводить неточну канонічну імітацію в партії фортепіано, яка слугує зв'язкою з побічною партією і в той же час знову цитує мотив *Dies irae*. Позначено червоним.*



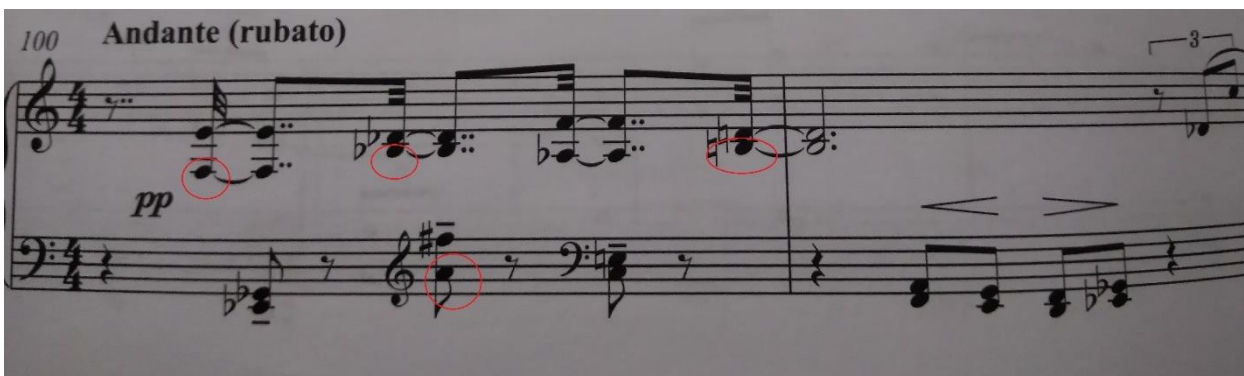
Нотний приклад № 65

І. Карабиць. Соната для віолончелі та фортепіано № 1. Побічна партія монограми DECH, символ Д. Шостаковича. Позначено червоними літерами



Нотний приклад № 66

І. Карабиць. Соната для віолончелі та фортепіано № 1. 100-й такт. Andante (rubato). Тема другого розділу відкриває другий мотив-символ «приречення» (за Б. Яворським). Позначено червоним



Нотний приклад № 67

І. Карабиць. Соната для віолончелі та фортепіано № 1. Червоними літерами позначено символічні Сі-бемоль – Ля, лейт-інтонацію монограми самого Б. Лятошинського. 191–193 такт. Звукова алюзія на другий розділ пьєси «Гном» з циклу «Картинки з виставки» М. Мусоргського

Handwritten musical score for Example 67, measures 190-193. The score is for Violin and Piano. It features a 'Maestoso' tempo marking. Handwritten annotations include a red 'B' and a blue 'A' with arrows pointing to specific notes in the violin part. The piano part has a 'rit.' marking at the end.

Нотний приклад № 68

*М. Скорик. Соната для скрипки та фортепіано № 2.
Перша частина «WORD» – Слово. Символ «вогню»*

Handwritten musical score for Example 68, measures 1-6. The score is for Violin and Piano. It features a 'Moderato con moto' tempo marking. The violin part starts with a forte (f) dynamic. The piano part has a forte (f) dynamic. The score is in 4/4 time and includes a key signature change to one sharp (F#) in the second measure.

Нотний приклад № 69

М. Скорик. Соната для скрипки та фортепіано № 2. Перша частина. Такти 9–10.
 Розгортання мелодичної лінії головної партії першої частини приходять до втілення графічно-геометричної символіки «хреста». Позначено червоними лініями

Нотний приклад № 70

М. Скорик. Соната для скрипки та фортепіано № 2. Перша частина. Побічна партія.
 Такти 21–24.

ДОДАТОК Б

ПОЕТИЧНІ ТЕКСТИ

Додаток № 1

119-й Псалом (В українському перекладі Іларіона (Івана) Огієнка)

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

Додаток № 2

Українська народна пісня «Ой журавко, журавко». Перший рядок кожного куплету повторюється двічі. Записано 13 серпня 1991 р. В селі Шабельське Щербинівського р-ну від фольклорного гурту будинку культури.

*Ой, журавко, журавко,
Чого кричиши зпоранко?
— Ой як мені не кричать,
Як високо не літять?
Десь у мене мамка є,
Вона мене згадує.
Вона ж мене згадує,
Як вечерять сіде.
Як вечерять сіде,*

Та й ложечки ще й дає.
 Одна ложка лишня є,
 Десь у мене дочка є.
 Відбилась від роду,
 Як той камінь у воду.
 Упав камінь та й лежить,
 На чужині гірко жить.
 Не дай, Боже, умірать,
 Та й нікому поховать.

Додаток № 3

Українська народна пісня «Не буду ся віддавати». Перший куплет.

Не буду ся віддавати
 Бо люблю я си гуляти
 Буду рости, як тополя, —
 Не пропаде моя доля...

Додаток № 4

П. Тичина. Збірка «Сонячні кларнети». Вірш «Подивилась ясно».

Подивилась ясно, — заспівали скрипки! —
 Обняла востаннє, — у моїй душі. —
 Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді.
 Заспівали скрипки у моїй душі!
 Знав я, знав: навіки, — промені як вії! —
 Більше не побачу, — сонячних очей. —
 Буду вічно сам я, в чорному акорді.
 Промені як вії сонячних очей!

Додаток № 5

С. Єсенін. «Чорна людина» (наведено мовою оригіналу)

*«Друг мой, друг мой,
Я очень и очень болен.*

Сам не знаю, откуда взялась эта боль.

*То ли ветер свистит
Над пустым и безлюдным полем,
То ль, как рошу в сентябрь,
Осыпает мозги алкоголь.*

*Голова моя машет ушами,
Как крыльями птица.*

*Ей на шее ноги
Маячить больше невмочь.*

*Черный человек,
Черный, черный,
Черный человек
На кровать ко мне садится,
Черный человек
Спать не дает мне всю ночь.*

*Черный человек
Водит пальцем по мерзкой книге
И, гнусава надо мной,
Как над усопшим монах,
Читает мне жизнь
Какого – то прохвоста и забулдыги,
Нагоняя на душу тоску и страх.
Черный человек
Черный, черный!...»*

ДОДАТОК В

ТАБЛИЦІ

Таблиця № 1

Мотивні фігури (риторичні) (графічні) в творчості Й. С. Баха (за В. Носіною [205] та Б. Яворським [326]).

<p>Фігура <i>anabasis</i> – сходження – висхідні звукоряди міцно пов'язані з символікою воскресіння.</p> <p>Фігура <i>catabasis</i> – сходження – низхідні мелодії вживалися для символіки печалі, вмирання, покладання в труну.</p> <p>Фігура <i>passus duriusculus</i> – «страдницький хід» – хроматична послідовність у межах кварта – символізує найглибшу скорботу, смертну муку.</p> <p>Фігура <i>aposiopesis</i> – замовчування – паузи у всіх голосах – в музиці бароко набула значення смерті.</p>	<p>Фігура <i>tmesis</i> – розсічення – паузи, що розсікають мелодію, передавали почуття страху, жаху.</p> <p>Фігура <i>exclamatio</i> – вигук – висхідна секста.</p> <p>Фігура <i>circulatio</i> – обертання.</p> <p>Фігура <i>interrogation</i> – питання – висхідна секунда</p>
---	---

Таблиця № 2

Найтипівіші випадки вживання музичних фігур (за Р. Стельмащюком [267])

<ul style="list-style-type: none"> • Фігури просторові, ті, що позначають місце перебування, рух, особливо вгору (<i>anabasis</i>) чи вниз (<i>catabasis</i>).
<ul style="list-style-type: none"> • Фігури <i>anabasis (ascensia)</i> та <i>catabasis (discensia)</i> втілені переважно у вигляді висхідних і низхідних гамоподібних пасажів короткими тривалостями – тому можуть кваліфікувались і як tirata (тяглисть, протяжність).
<ul style="list-style-type: none"> • Фігура <i>climax</i> (драбина) або <i>gradatio</i> (посилення) в українській бароко-

вій музиці вживаються теж цілком відповідно до західних нормативів як висхідні секвенції, що посилюють експресію і динамізують музичний розвиток.

- **Figura suspiratio** (зітхання) або **tnesis** (розсікання) вживаються для передачі неспокою, страху, несподіваного переляку – це паузи, що “розтинають” фразу або навіть склади окремого слова. Відповідним є і використання цієї фігури в партесному стилі – коротка пауза, що перепиняє розвиток фрази (часом з наступною синкопою) і відображає короткий схвильований вдих.

- Дуже поширеною є **figura antitheton** (протиставлення), оскільки втілюється в найрізноманітніших сферах – мелодики, гармонії, ритміки, фактури.

До випадків вживання **фігури antitheton** належать і протиставлення дводольного та тридольного метрів, які, відповідно, позначають зміну темпу. Чотиридольність асоціювалася з земним, тридольність – з небесним, божественним. Ця традиція, що корениться в середньовічній числовій символіці та системі модусів – де тридольність символізувала Божественну Трійцю

- **Рухливі тридольні частини** – консонантні акордово – гармонічні **епізоди tutti**, що конт растують з поліфонічною фактурою в двійковому метрі – в музичній риторичі визначаються як **noema** (думка).

- **Figura cadentia duriuscula** (жорстка каденція з введенням дисонансів) – дисонуючі гармонічні послідовності, що виникають по-вертикалі, найчастіше – від одночасного поєднання в різних голосах терцевого (акордового) і квартового (затриманого) шаблів у каденційній домініанті. Інший випадок виникнення дисонуючої вертикалі – одночасне поєднання в різних голосах звукорядів мажорного і мінорного нахилу з “зіткненням” дієзів і бемолів.

- Обидва типи “жорстких каденцій” пов’язані з лінійною свободою голосів, внаслідок самостійного руху яких утворюються різкі дисонанси, перечення, “фальшиві” співзвуччя відповідає характеристиці **музично-**

<p>риторичної фігури – parrhesia (вільність), що часто може вживатися одночасно з cadentia duriuscula.</p>
<ul style="list-style-type: none"> Показовими, але й своєрідними, є кілька прикладів використання фігури circulatio (колоподібний рух мелодії). В обох випадках втілення цієї фігури проектується і на музичну вертикаль. Тут фігура circulatio поєднана з фігурою mimesis (наслідування, в поліфонії – імітація).
<ul style="list-style-type: none"> Фактурно-динамічний тип exclamatio – виокремлені акорди хорового tutti, які накладаються на кілька сольюючих партій.
<ul style="list-style-type: none"> Фігури hypotyposis (зображення), яке, на відміну від попередніх зразків, не пов'язана з якоюсь однією образною сферою чи типом виразових засобів, а є узагальненим означенням зображальності в музиці.

Таблиця № 3

Характеристика інтервалів (за Н. Вашкевичем [37])

<p>Великі інтервали (б2, б3, б6, б7) мають відношення до мажору, їх характеризує простір, рух до світла.</p>
<p>Малі інтервали, навпаки, – мінорність, затененність.</p>
<p>«Широкі» інтервали (квінти, сексти, септими, октави) характеризують відкритість висловлювання, душевні одкровення.</p>
<p>«Вузькі» (прима, секунди, терції) – внутрішній світ почуттів, емоційна стриманість.</p>
<p>Прима мелодична. Інтервал внутрішнього зосередження, осмислення трагічних ситуацій, інтервал псалмодування, побожної молитви. Залежно від контексту, перш за все від лада, що повторюється звук (репетиція) може звучати з різним виразним знаком. У мінорі – з семантикою трагедії. З принципово іншою семантикою – в мажорі.</p>
<p>Мала секунда мелодична – інтервал чуттєвості, сентиментальності, інтервал експресії, підвищеної емоційної напруженості.</p>

<p>Велика секунда гармонійна – м'який дисонанс, б2 в більшості випадків носій конкретної ладової функції акорду (септаккорда), і на відміну від м2 не створює тієї ладової нестійкості і напруженості.</p>
<p>Велика секунда мелодична. В її звучанні впевненість і твердість.</p>
<p>Мажорна велика терція – велич та гідність.</p>
<p>Мала терція – «Ходом на малу терцію [И.С.Бах] часто передає незадоволення і щось подібне на огиду» [315, с.406]</p>
<p>Кварта гармонічна – безбарвна.</p>
<p>Кварта мелодична – основа стверджувальних інтонацій, інтервал зачину багатьох патріотичних мелодій.</p>
<p>Квінта гармонічна – за тембром цей інтервал не "порожній", як прийнято характеризувати квінту, а, скоріше, «пустельний», інтервал неосяжної далечини, туги.</p>
<p>Квінта мелодична – виразність її нерозривно пов'язана з інтонаціями простору і за-таєнної тривоги, самотній голос душі.</p>
<p>Сексти мелодичні. Секста – «широкий» інтервал, «відкритий», інтервал духовного одкровення.</p>
<p>Мала септима в гармонійної формі – «м'який» дисонанс з тяжінням до вирішення (вниз на щабель) вершиною. Велика септима і в інтервалі і в акорді – «жорсткий», «кричущий» дисонанс.</p>
<p>Великі септакорди з б7 в структурі («вібуючі» співзвуччя) – яскраві характерні фарби – тембри в образотворчій музиці. У мелодійної формі мала септима – інтервал великого дихання, відкритого почуття.</p>
<p>Велика септима звучить як засіб високої напруги, як октава (або тоніка) з вводитононим затримками.</p>
<p>Октава гармонічна. Октавне дублювання звуку – це засіб множення його обертонового багатства. Звучання мелодії в октаву набуває зовсім інші темброві якості: воно об'ємне, насичене.</p>

Октава мелодична. Інтервал безмежного простору, піднебесся.

Тритон – нестійкий, (в ізольованому вигляді) невідомо куди тяжіє, куди спрямований. Цей інтервал в різних формах і видах використовується «для передачі невизначеності, настороженості» (Л. Островський), напруженого тривожного стану, «недоброго передчуття», скорботного зосередження, запитання.

Таблиця № 4

А. Кірхер [338] – кольорові співставлення розроблені в науковій праці з теорії музики.

Півтон – білий,	Велика секста – вогнянно-червоний,
Мала терція – жовтий,	Мала секста – червоно-фіолетовий.
Велика терція – світло-червоний,	Септіма – сине-фіолетовий,
Кварта – коричнево-жовтий,	Октава – зелений,
Тритон – темно-коричневий,	Зменшена квінта – синій,
Квінта – золотий,	Малий цілий тон – сірий,
	Великий цілий тон – чорний колір

Таблиця № 5

Кольорові тональності за визначенням М. Римського-Корсакова (були представлені в дослідженні В. Ястребцева [334] у 1908 р)

C-dur – білий	Dis-dur – темнуватий, теплий
G-dur – коричневато-золотавий, світлий	As-dur – сірувато-фіолетовий
D-dur – денний, жовтуватий, царственний	Es-dur – темний, сутінковий, сіро-синьоватий
A-dur – ясний, рожевий	B-dur – темнуватий
E-dur – синій, сапфіровий, блискучий	F-dur – зелений, ясний (колір зелені)
H-dur – похмурий, темно-синій зі сталевим відливом	Fis-dur – сірувато-зеленуватий

Таблиця № 6

Визначення кольорових особливостей тональностей О. Скрябіна (вперше надрукована Л. Сабанєєвим [237] у 1911 році).

<p>C – червоний, G – помаранчево-рожевий, D – жовтий, A – зелений E – синьо-білуватий H – схожий на синьо-білуватий.</p>	<p>Fis – синій, яскравий Dis – фіолетовий As – пурпурно-фіолетовий Es та B – сталеві кольори з металевим блиском F – червоний, темний</p>
---	--

Таблиця № 7

Відомі асоціативні ряди тональностей.

Крістіан Фрідріх Даніель Шубарт [347, с. 155]
<p>Ре мінор – меланхолійна жіночність, віщує сплін (Spleen) і туман. Сі-бемоль мажор – весела любов, спокійна совість, надія, погляд в кращий світ. До мінор – любовне пояснення і одночасно скарга нещасної любові. Будь-яке ловлення(томління), туга, стогони душі, сп'яніла любов'ю, приховані в цьому тоні. Ля-бемоль мажор – могильний тон. Смерть, могила, тління, суд, вічність лежать в його межах. Фа мінор – глибока туга, плач над покійним, стогони скорботи і потяг до могили. Ре-бемоль мажор – примхливий тон, знемагає в болі і насолоді. Він не може сміятися, але посміхається, він не може ридати, але принайні зображує гримасу плачу. В цьому тоні можна висловлювати лише дивні характери і відчуття. Сі-бемоль мінор – дивак, зазвичай одягнений в шати ночі. Він трохи буркотливий і особа його вкрай рідко висловлює люб'язність. Глузування над Богом і світом; невдоволення собою і всім; приготування до самогубства звучать в цьому тоні. Мі-бемоль мінор – відчуття тривожного глибокого душевного томління, відчаю що насувається, чорної туги, похмурій настрої. Всякий страх, всяка тривога здригається, серця дихають в цьому жахливому мі-бемоль мінорі. Якби духи могли говорити, вони говорили б в цьому тоні</p>

М. А. Шарпантьє [47]	Ладова система неаполітанських композиторів [116,	І. Маттезон [83, с. 76]
-----------------------------	--	--------------------------------

	с.79]	
<p>До мажор – веселий і войовничий, До мінор – похмурий і сумний;</p> <p>Ре мажор – радісний і дуже войовничий, Ре мінор – урочистий і благочестивий,</p> <p>Мі мажор – сварливий і дратівливий, Мі мінор – зніжений, любовний і жалібний,</p> <p>Мі-бемоль мажор – жорстокий і суворий, Мі-бемоль мінор – жахливий, лякаючий,</p> <p>Фа мажор – шалений і запальний, Фа мінор – похмурий і жалібний,</p> <p>Соль мажор – ніжний, радісний, Мі мінор – серйозний і величний,</p> <p>Ля мажор – радісний і пасторальний,(за Друскинім грубуватий) Ля мінор – м'який і жалібний,</p> <p>Сі-бемоль мажор – величний і радісний,</p>	<p>Соль мінор – жалість, Ре мінор – помста, Ре мажор – героїка та бравурність Соль мажор – пасторальна ідилія, До мінор та фа-дієз мінор – демонізм Ля мажор – турбота та любов.</p>	<p>До мінор – приємний та сумний Ре мінор – заспокійливий, втихомирливий Мі-бемоль мажор – патетичний Фа мажор – придатний для вираження найбільш гарних почуттів Фа мінор – глибокий та тяжкий, рухливий Ля мажор – придатний для вираження сумних страстей. Ля мінор – стриманий та плавний Сі-бемоль мажор – величний Сі мажор – різкий, не приємний Сі мінор – не веселий та меланхолійний.</p>

<p>Сі-бемоль мінор – похмурий і страхітливий,</p> <p>Сі мажор – суворий і жалібний,</p> <p>Сі мінор – самотній і меланхолійний.</p>		
--	--	--

Таблиця № 8

Символіка інтервалів та акордів Й. С. Баха (за Б. Яворським[326] та В. Носіною[202])

<p>Секунда – нисхідний рух по два звуки – тиша печаль, гідне горе.</p> <p>Висхідна секунда (фігура <i>interrogation</i>) – питання.</p> <p>Терція – падіння на терцію – символ печалі.</p> <p>Кварта – висхідна – здавна використовується для вираження бадьорості, стійкості, надійної опори. В хоралах і кантатах на мотиви з інтервалом кварта часто припадають ключові слова, що говорять про стійкість у вірі, прийнятті волі Бога, надії та впевненості.</p> <p>Інтервал кварта, крім того, є контуром, скороченим викладом символу осягнення волі Господньої. На підставі вищевикладеного квартовий хід можна трактувати як символ ревною віри. Квартова інтонація з секундовим завершенням є символом приречення, прийняття волі Бога.</p> <p>Квінта – символ пустоти.</p> <p>Секста – висхідна (фігура <i>exclamatio</i>) – символ волання, вигуки.</p>	<p>Нона – стрибок вниз – як і інтервал децими зображує старечу неміч. Подвоєння в терцію, сексту, дециму знаменують спокійне почуття, достаток, радісне споглядання.</p> <p>Символ приречення (прийняття волі Божої) – квартова інтонація з секундовим завершенням.</p> <p>Символ неминучого звершення – висхідний і спадний секстакорд, нерідко закінчується символом приречення.</p> <p>Символ жертвності – квартсекстакорд (нерідко з проходять звуком в прямому чи зворотному русі).</p> <p>Символ співчуття – висхідний мінорний тризвук з секундовим завершенням. Символ воскресіння – висхідний звукоряд з 5-ти звуків.</p> <p>Символ «чаші страждання» – фігура <i>circulatio</i> (обертання) передає образ, витаючої чаші страждань.</p> <p>Символ спокути – триразове висхідний рух в межах терції.</p>
---	--

Септима – стрибок вниз – стареча німіч.

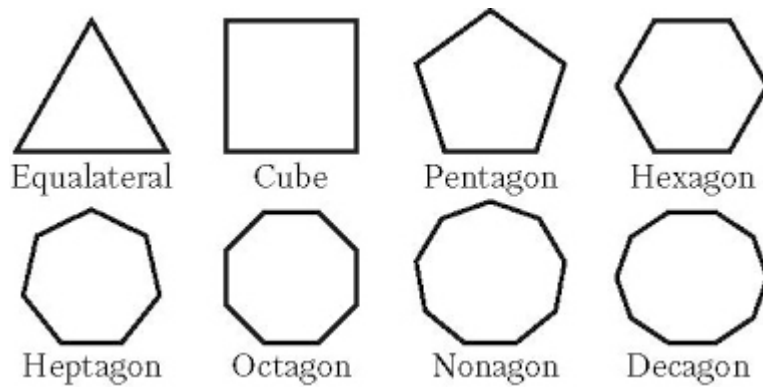
Октава – вважається ознакою спокою, благополуччя, обійми навколо. Характерні ходи на октаву вниз часто використовувалися композиторами тієї епохи зі словами «Sanctus» – «Свят».

ДОДАТОК Г

МАЛЮНКИ

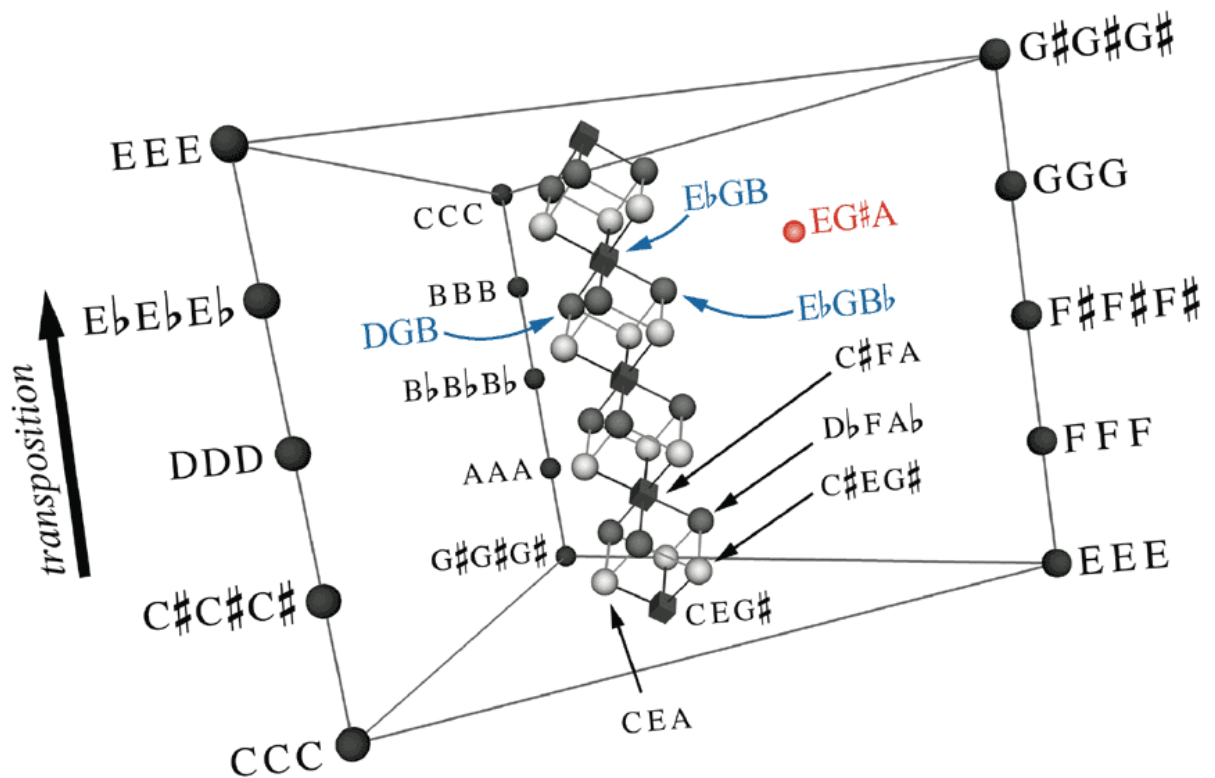
Малюнок № 1

Правильні багатогранні фігури Піфагора – Платона.



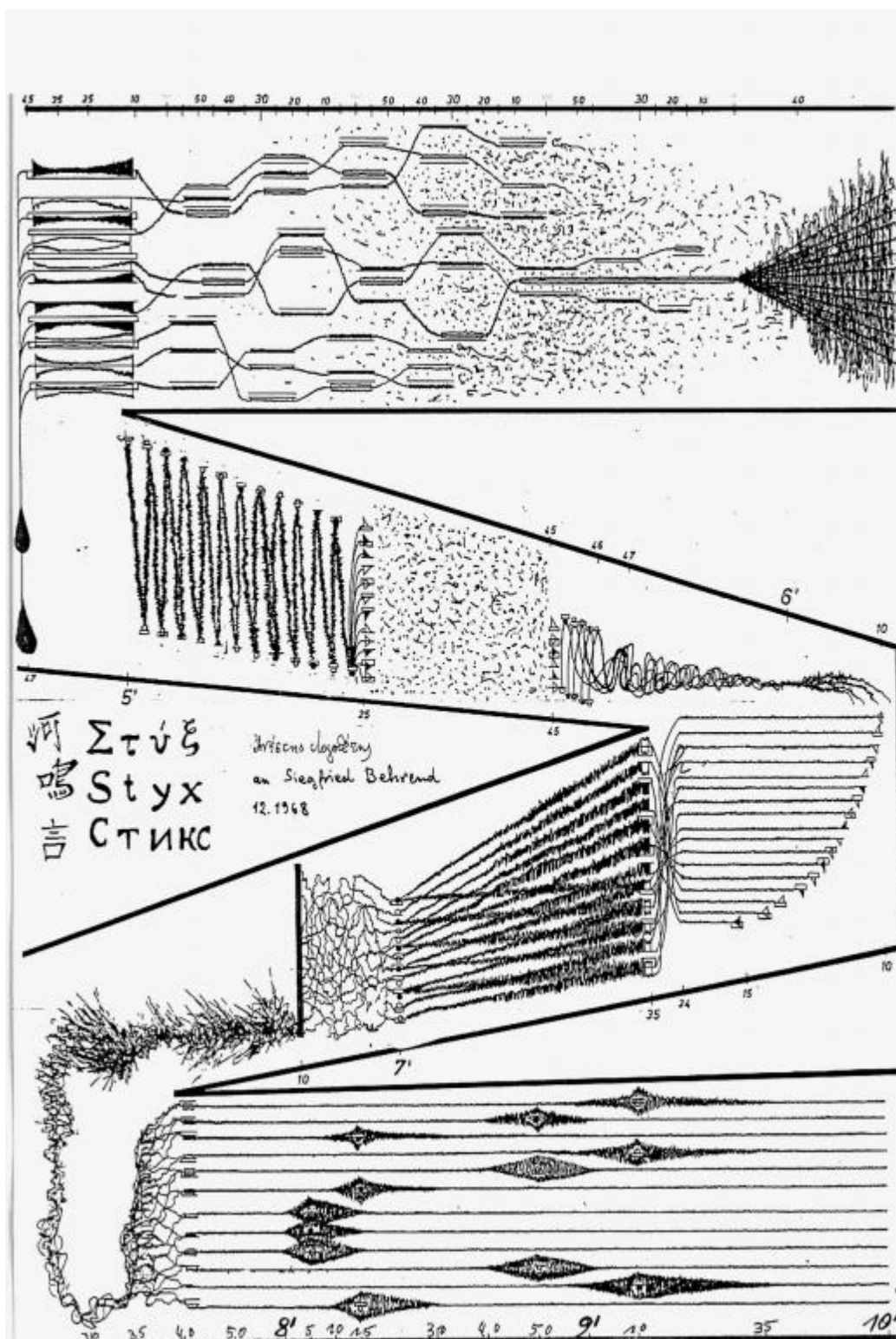
Малюнок № 2

Д. Тимошко. Розділ трипозиційного простору акордів . Геометрія музики [348, с. 18]



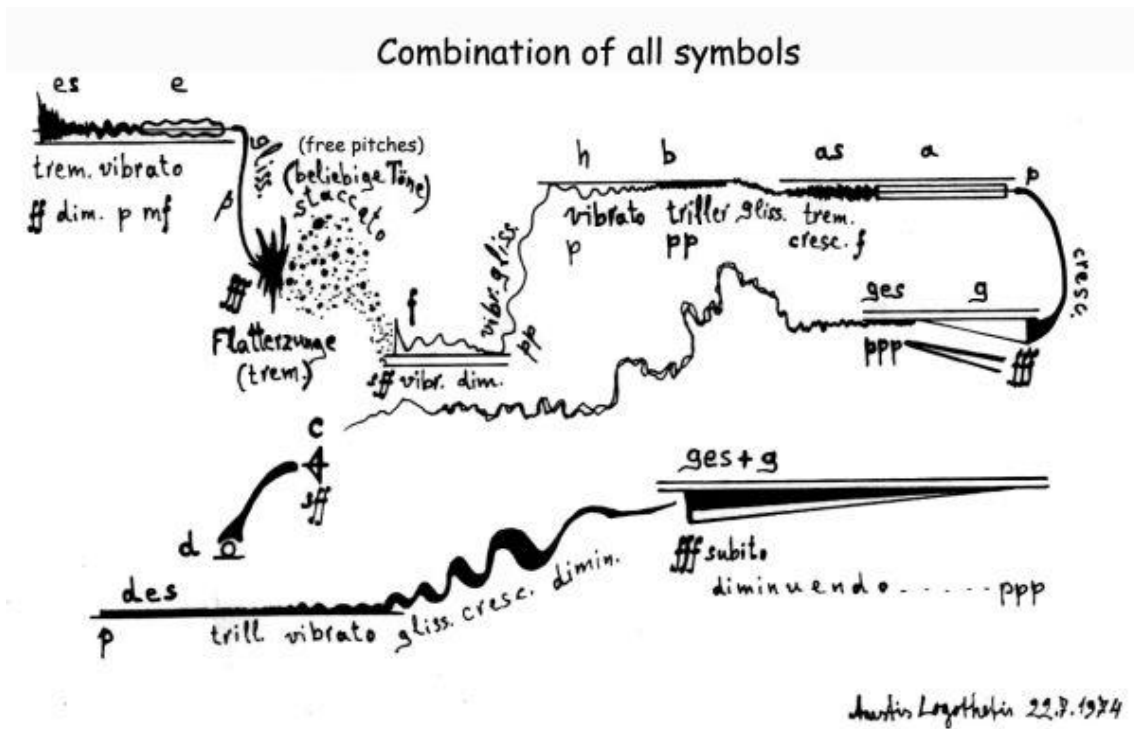
Малюнок № 3

А. Логотетіс. «Стікс»



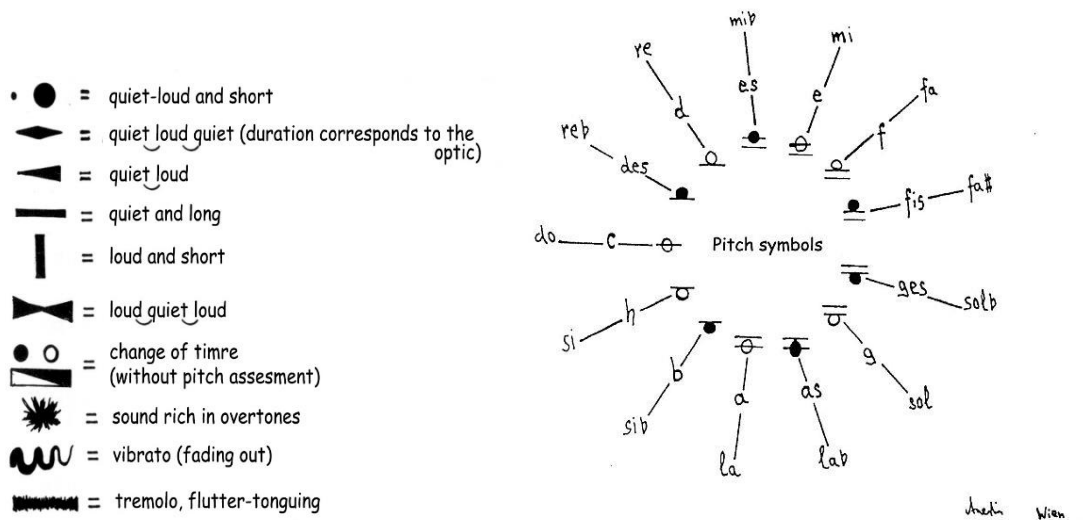
Малюнок № 4 а

А. Логотетіс. «Комбінація символів» (1974)



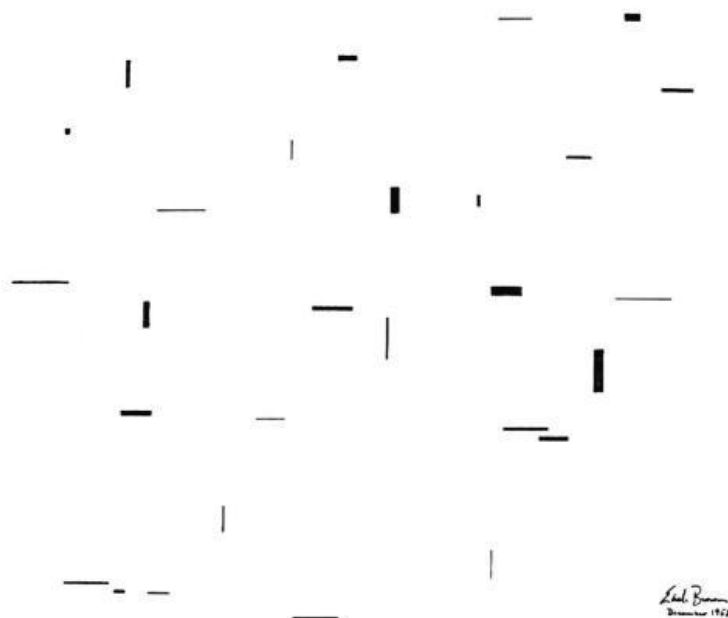
Малюнок № 4 б

Пояснення до виконання графічно-геометричних символів А. Логотетіса



Малюнок № 5

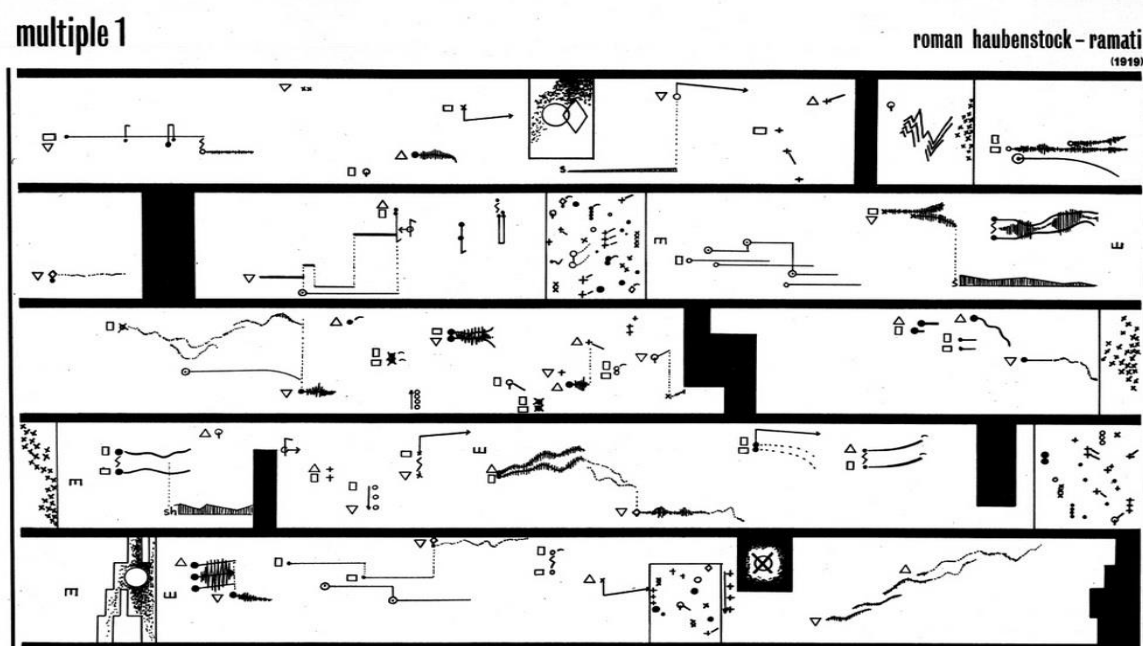
Ерл Браун. «Грудень 1952»



Малюнок № 6

Роман Хаубеншток – Раматі. «Multiple 1».

Спостерігаємо видозмінення нотації на користь графічних форм трикутників, квадратів, ромбів, паралельних ліній, цятток, хвиль тощо.



Малюнок № 7

Петрушка-акорд – символ І. Стравінського – два тонічних тризвука, розставлені на інтервал тритона, дають той характерний, дисонуючий акорд, який став відомий як «Петрушка-акорд» – І. Стравінського.



Малюнок № 8

Приклади відомих символ-акордів в музичному мистецтві.

Акорд Б.Барток

Домінанта С.Прокоф'єва

Нона М.Равеля

Секунда А.Хачатуряна

Акорд А.Веберна

Домінанта О.Мессіана

Субдомінанта С.Рахманінова

Секста Ф.Шопена

Малюнок № 9

Асоціативний ряд символіки кольору видатних постатей.

		C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B
Isaac Newton	1704	Red		Orange		Yellow	Green		Blue		Purple		Pink
Louis Bertrand Castel	1734	Blue	Teal	Green	Olive	Yellow	Orange	Red	Dark Red	Pink	Purple	Purple	
George Field	1816	Blue		Purple		Red	Orange		Yellow		Olive		Green
D. D. Jameson	1844	Red	Orange	Orange	Yellow	Yellow	Green	Teal	Blue	Purple	Purple	Pink	Pink
Theodor Seemann	1881	Dark Red	Red	Orange	Yellow	Yellow	Green	Teal	Blue	Purple	Pink	Dark Red	Black
A. Wallace Rimington	1893	Red	Dark Red	Orange	Orange	Yellow	Olive	Green	Teal	Teal	Purple	Blue	Pink
Bainbridge Bishop	1893	Red	Dark Red	Orange	Yellow	Yellow	Light Green	Green	Teal	Purple	Pink	Red	Red
H. von Helmholtz	1910	Yellow	Green	Teal	Blue	Purple	Pink	Pink	Red	Dark Red	Dark Red	Orange	Orange
Adrian Bernard Klein	1930	Red	Red	Orange	Orange	Yellow	Light Green	Green	Teal	Blue	Purple	Pink	Purple
August Aeppli	1940	Red		Orange		Yellow		Green	Teal		Blue	Purple	Purple
I. J. Belmont	1944	Red	Orange	Orange	Yellow	Yellow	Light Green	Green	Teal	Blue	Purple	Pink	Dark Red
Steve Zieverink	2004	Light Green	Green	Teal	Blue	Purple	Pink	Dark Purple	Dark Red	Red	Orange	Yellow	Yellow

ДОДАТОК Д

ПРИМІТКИ ТА КОМЕНТАРІ

¹ Б. Яворський розкодував услід за А. Швейцером, систему значення музичних символів Й. С. Баха. Збереглися листи Б. Яворського на тему «Творче мислення Й. С. Баха», послані С. В. Протопопову в 1917 році на південно-західний фронт.

² 18 вересня 1886 в Парижі у журналі «Фігаро» був опублікований знаменитий маніфест «Символізм» Жана Мореаса. У ньому поет виступив на захист своїх однодумців, жорстоко розкритикованих П'єром Бурда в статті «Поети-декаденти». З моменту виходу маніфесту «декаденти» стали іменувати себе «символістами». Однак, М. Воскресенська вважає що «ще німецькі романтики Й. Айхендорф і Новаліс висловили у своїй творчості суть символізму» [43, с. 47].

У той же час літературознавець Д. Обломієвській, говорячи про французький символізм як течію, підкреслював, що в творчості С. Малларме, П. Верлена, А. Рембо і Ш. Бодлера «вперше виникла та абсолютно нова структура образу, яка визначила своєрідність самого символістського руху, що поширився у європейській літературі на рубежі XIX–XX століття [206, с. 11]. Характерно, що і мистецтвознавець В. Крючкова приблизно до того ж часу (до 60-х років XIX століття) відносить і початок символізму в образотворчому мистецтві [146, с. 16].

³ Символічними мотивами і думками була сповнена творчість таких митців як: Я. Савченко «Поезії», 1918; В. Ярошенко «Світотінь», 1918; Д. Загул «На межі», 1919; О. Слісаренко «На березі Кастальському», 1919; А. Павлюк «Сумна радість», 1919; В. Кобилянського (посмертна збірка) «Мій дар», 1920; та інших.

Значимою для розвитку українського символізму стала збірка П. Тичини «Сонячні кларнети» 1918р. На початку творчості риси символізму відчувалися у поета П. Филиповича, І. Крушельницького та інших.

⁴ «Образ <...> дуже часто має двопланову структуру, причому перший план відведено безпосередньо даному, конгломерату речей і предметів, емпіричних деталей і подробиць. Що стосується другого плану, то він формується з елементів спогадів ліричного героя, накопиченого їм життєвого досвіду або його фантазій. Так в образі виникають феномени, пов'язані з елементами першого плану психологічної асоціації, причому герой їх вже не бачить, не чує, чи не сприймає дотиком. Ці феномени не дані безпосередньо в сьогоденні. Вони являють собою його спогади і мрії, викликані певними предметами зовнішнього світу. Ці спогади і мрії складають другий план образу» [206, с. 101].

⁵ Ерік Самс [343] досліджуючи крипофонію зазначав, що дослідники описують манускрипт кінця XV століття, який містить правила передачі секретних повідомлень за допомогою шифру на основі музичної нотації. Подібне застосування музичних символів зустрічається навіть у XX столітті, зокрема, відомо, що британські спецслужби під час Другої світової війни вимагали від претендентів, окрім інших навичок, також і уміння читати оркестрові партитури.

⁶ Якщо звернутися до типових монограм, які застосовувалися найчастіше і вже є підтвердженими в музичному тексті, отримаємо ось такі скорочення прізвищ та імен які зазначила в своїй роботі О. Сурмінова [271, с. 286]: SHCHED – Р.Щедрін, La-do-f – Лядов, В-la-f – Беляев, ініціали DSCH – Дмитрій Шостакович, A(D)SCH – Альфред Шнітке, AB – Альбан Берг, EsG – Софья Губайдуліна, ED(Es) – Едісон Денисов, EsEF AD – Йозеф Гайдн, FA EsCHBE – Франц Шуберт, BE EsCHA – Роберт Шуман, FE DEsH BA – Фелікс Мендельсон-Бартольдї, HAEES B – Йоганес Брамс, CHAD GE – Ріхард Вагнер, HA

EsAEs – Йоганн Штраус, CHAD Es – Ріхард Штраус, A BCE – Антон Брукнер, GEs AHE – Густав Маллер, A EG – Макс Регер, A HDE – Пауль Хіндеміт, SA F – Карл Орф, HA EsE – Ханс Ейслер, A DEsEEsA – Пауль Дессау, AHE EsC – Карлхайнц Штокхаузен, AC E – Маурісіо Кагель, HA EsE – Ханс Хенце в Третій симфонії А. Шнітке.

⁷ Католицька секвенція *Dies Irae* (День Гніву) є сталою частиною історії людства, в тому числі і музичної. Вік цього мотиву поки не визначений. Вважається, що текст до цієї секвенції з'явився приблизно в XIII столітті. Авторство приписують францисканському ченцю Томазо ді Челано. *Dies Irae* відкриває другу частину Реквієму – поминальної заупокійної служби католицької церкви.

⁸ Мотивні символи-позначення: символ осягнення волі Господньої – висхідний тетрахорд. Символ ревної віри – висхідний квартовий хід. Символ Святого Причастя – тричі по чотири восьмих (шістнадцятих). Символ воскресіння – висхідний звукоряд з 5-ти звуків. Символ спокути – триразовий висхідний рух в межах терції (за Б. Яворським [326]) та інші.

⁹ До мотиву звертались: Г. Берліоз – «Фантастична симфонія»; Й. Брамс – «Клавирштюк» Op. 118 № 6; Б. Бріттен – воєнний Реквієм; А. Дворжак – Симфонія № 7 (1 частина); О. Глазунов – Сюїта «З Середніх віків» Op. 79; Ш. Гуно – опера «Фауст» IV дія «Mors et Vita»; С. Губайдуліна – *Am Rande des Abgrunds*; Й. Гайдн – Симфонія № 103 «З тремоло літавр»; А. Онеггер – «La Danse des Morts»; А. Хачатурян – Симфонія № 2, «Симфонія дзвонів», «Спартак»; Д. Лігеті – опера «Великий мрець»; Ф. Ліст – Симфонія «Данте», «Totentanz»; Ж. Б. Люллі – «*Dies Irae*»; Г. Малер – Симфонія № 2 частини 1-ша, 3-тя, и 5-та; Б. Мартіну – Концерт для віолончелі № 2 фінал; М. Метнер – Фортепіанний квінтет до мажор; М. Мусоргського – «Ніч на лисій горі», «Пісні й танці смерті»; М. Мясковській – фортепіанна соната № 2, Симфонія № 6; К. Орф – «Карміна Бурана»; К. Пендерецькій – «*Dies Irae*»; С. Рахманінов – Симфонія № 1, Симфонія № 2, Соната № 1, «Острів мертвих», Прелюдія мі мінор Op. 32, № 4, Кантата «Дзвони», Етюд-картина Op. 39, № 2, «Рапсодія на тему Паганіні», Симфонія № 3, «Симфонічні танці»; О. Респігі – «Бразильські враження»; А. Шнітке – Симфонія № 1 частина 4-та; Д. Шостакович – музика до «Гамлета», Симфонія № 14; Я. Сібеліус – «*Lemminkäinen Suite*»; Р. Штраус – «Тіль Уленшпігель», «Merry Pranks», «Dance of the Seven Veils from Salome»; І. Стравінській – «Весна священна», п'єси для струнного квартету (3 частина, «Canticle»), Історія солдата, Октет, (Тема *Con Variazioni*); П. І. Чайковський – «Поховальний марш» Op. 21, № 4 з циклу «6 п'єс» для ф-но; «Велика соната» Op. 37, для фортепіано. Симфонія «Манфред»; Сюїта № 3; та інші.

¹⁰ У Р. Шумана є увертюра «Герман і Доротея». Джерелом натхнення для композитора став вірш Й. Гете – улюбленого поета Р. Шумана. У вірші розповідається про трагічну долю двох закоханих в час Великої французької Революції. Чи не випадковий і вибір головної теми увертюри – це всім відома Марсельєза, яка цитується там кілька разів в якості жанрово-історичної алюзії. Ще можна згадати Гроссфатер, що звучить у заключній п'єсі «Метеликів». Цим танцем зазвичай закінчувалися свята і карнавали.

Не раз звертався до цього прийому і П. Чайковський. Закінчуючи перший акт балета «Лускунчик», він, як і Р. Шуман, вводить танець Гроссфатер. А пісенька Графині у «Піковій дамі» (графиня згадує свою молодість і заспіває арію з опери Гретрі «Річард левове серце», яку з успіхом виконувала колись при дворі французького короля), звучить як ностальгічно-іронічний символ куртуазної епохи початку 18-го сторіччя.

У Симфонії №2 народна присутня пісня «Журавель». У фіналі симфонії № 4, в побічній партії четвертої частини звучить російська народна пісня «У полі береза стояла». У 1871 році Чайковський створює свій перший квартет. Квартет складається з чотирьох частин, друга частина якого – *Andante cantabile* сі-бемоль мажор створена на основі російської народної пісні «Сидів Ваня на дивані ...».

В шостій симфонії звучить молитва «Зі святими упокій».

У першому концерті для фортепіано з оркестром в фіналі звучить українська народна пісня «Вийди, вийди Іванку». Увертюра 1812 відзначається наявністю «Марсельези», «Боже царя храни», «Спаси, Господи, людей твоїх» та народної пісні «У ворот ...». У «Слов'янському марші» – три народні сербські теми і «Боже, царя храни».

Ш. Гуно використав «Боже, царя храни» у своїй Фантазії для фортепіано та оркестру. Інша цікава цитата – мікроскопічний шматочок Марсельези в кінці «Фейєрверку» **К. Дебюссі**.

В симфонії «Художник Матіс» в першій частині (Ангельський Концерт) вона ж є увертюрою до однойменної опери, **П. Хіндеміт** використовує старовинну німецьку пісню «Es sungen drei Engel» (співали три ангела).

А. Онеггер використав дві народні пісні: «У Базелі на Рейні моему» і «Базельська зоря» у своїй Четвертій симфонії.

Д. Пуччіні в Мадам Баттерфляй для характеристики Пінкертон (перша арія) використовує першу фразу американського національного гімну «The Star-Spangled Banner».

М. Римський-Корсаков, «Золотий півник» – опера була написана після революції 1905 і сповнена доволі їдкими натяками на «прогниле самодержавство». Ні композитор, ні лібретист не пошкодували фарб для характеристики царя Додона, його синів Афронія та Гвідона и наближених до нього. Сам цар в опері боягузливий, жадібний, безсердечний, абсолютно позбавлений здорового глузду. Музична характеристика його складається з безглузких повторень чужих музичних реплік та грубого маршу. Композитор змушує Додона незграбно танцювати під нарочиту, курйозну музику, вкладаючи в уста Додона примітивну пісеньку на мелодію «Чижик-пыжик, где ты был».

¹¹ **Л. Десятников** в опері «Діти Розенталя» розгортає варіації на теми відразу п'яти композиторів – В. Моцарта, Д. Верді, П. Чайковського, Р. Вагнера і М. Мусоргського.

Симфонія **М. Сидельникова** – "Лабіринти" це роман для фортепіано в п'яти фресках, написаний за мотивами міфів про Тесея. У М. Сидельникова "нитка" твору виткана з типових античних ладів – цілотонного, фригійського та лідійського.

Є і приховані цитати з античного балету **И. Стравінського** – «Орфей» – наспів "Dies Irae". У фіналі балету музика описує шлях Орфея в царство мертвих – звучить гігантський музичний вінок: Й. С. Бах («Страсті за Матвієм»), бетховенська тема долі (пунктирний ритм), траурний марш Ф. Шопена, В-dur'на соната Ф. Шуберта, цитата з прелюдії «Кроки на снігу» К. Дебюссі.

Цитування музичного матеріалу композитором **В. Степурком** у своїх симфонічних творах: у драмі «Пам'яті жертв тоталітаризму» він використовує тему із квартету f-moll Л. Бетховена, а в іншій симфонічній драмі (№1), разом із солюючою флейтою у фіналі цитується кода Симфонії № 3 А. Онеггера.

М. Корндорф – Симфонія № 4 названа як "Музика андегрунда". Там є 10 свідомих цитат із творів відомих композиторів Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, М. Мусоргського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, К. Орфа та інших.

Д. Шостакович, приступаючи до роботи над своєю Дев'ятою симфонією, в якій переважає настрій «чорного гумору», пам'ятаючи про відоме прокляття 9-тих симфоній, включив в її фінал цитати з дев'ятих симфоній Бетховена і Малера. Пратії, заради комічного ефекту передав фаготу. Також, в одному з «Віршів Саші Чорного» цитуються «Весняні води» С. Рахманінова, а в його 15-тій симфонії звучить: в першій частині – тема увертюри «Вільгельм Телль» Д. Россіні, в фіналі – «тема долі» Р. Вагнера і «Не спокушай ...» М. Глінки.

Музика «Карнавалу тварин» **К. Сен-Санса** містить безліч алюзій, натяків і цитат. Наприклад, в п'єсі «Черепахи» цитується мелодія канкану з «Орфей в пеклі» Ж. Оффенбаха, але в дуже повільному темпі.

П'єса «Курка і півень» викликає асоціацію з «Куркою» Ж. Ф. Рамо. У п'єсі «Слони» контрабас проводить тему «Вальсу сильфів» Г. Берліоза, але в зміненому характері. «Піаністи» в дусі екзерцисів К. Черні вказують на минулу салонно-віртуозну епоху.

Можна ще згадати симфонії **А. Шнітке** з безліччю цитат і алюзій. В Першій симфонії А. Шнітке користується прийомом колажу (буквально – вклейки), добре відомим в образотворчому мистецтві, зокрема, в стилі поп-арт. Так, кульмінація першої частини точно відтворює початок фіналу П'ятої симфонії Бетховена – як символ класичної героїки, тут же змітається вихором драматизму. На початку фіналу, жахаюче відтворенно нашарування поховальних маршів та штраусівського вальсу «Казки Віденського лісу» з темою Першого концерту П. Чайковського та сучасних танців народжує враження справжнього звукового апокаліпсису.

«Ящик з іграшками» (*La Voite a joujoux*) **К. Дебюссі**, друзі живо охрестили *La Voite a Chouchoux* («Ящик Шушу»), натякаючи на домашнє прізвисько дочки композитора, для якої він, власне, і писав цей твір. Бій, в якій солдатики палять з гармат, проходить під звуки маршу з «Фауста» Ш. Гуно; танець матросів – не що інше, як знаменитий кек-уок з «Дитячого куточка» К. Дебюссі; «Полішинель» дивно нагадує «Петрушку» І. Стравінського; і, звичайно, весілля Ляльки і Солдата не обходиться без маршу Ф. Мендельсона. В результаті балет «Ящик з іграшками» калейдоскопічно представляє декілька композиторів.

¹² **В. А. Моцарт** «Дон Жуан» – цитата з «Весілля Фігаро» у фіналі останньої дії «Ну і це мені дуже знайомо».

Фортепіанний концерт № 27, в якості головної теми фіналу використанна основна мелодійна ідея пісні «Сум за весною».

Й. Гайдн – Симфонія № 94 ("Сюрприз") – відома тема повільної 2-ї частини використана ще й в ораторії «Пори року» (Осінь).

Н. Мясковський у фіналі Симфонії № 16 включає матеріал власної пісні «Летять літаки».

Досліджуючи творчість **М. Равеля**, а саме один з його улюблених методів автоцитунання музикознавець М. Романець констатувала, що авто-цитати у композитора функціонують у багатообразних формах та мають властивості: «мінімального репрезентуючого елемента старого тексту – теми або мотиву, виконуючи знакову функцію. При цьому масштаб цитування різний, першоджерело відтворюється як в цілісному вигляді, так і у вигляді одного з його компонентів. Автоцитати в опері-балеті «Дитя і чари» та фортепіанному концерті *G-dur* [230, с. 72].

Л. Бетховен перетворив свій «Контрданс» мі-бемоль мажор в тему варіацій в фіналі Симфонії № 3, а також в циклі фортепіанних варіацій (варіації з фугою).

¹³ Див.коментар 10. Хорал Лютера "Ein feste Burg ist unser Gott" в опері Мейєрбера "Гугеноти" звучить в увертюрі та й персонажі – гугеноти – його теж співають, тільки французькою мовою. Ф. Ліст, дуже любив середньовічні лади і піснеспіви. Часто він писав в доричному ладі, наприклад: "Данте-симфонія" і "Eine Melodie in dorischer Tonart". Була у нього також і робота для органа, де використовувався лютеровський хорал «Ein feste Burg ist unser Gott».

¹⁴ Згідно з Августином, число є основа краси яку ми сприймаємо за допомогою слуху та зору. Адже краса міститься у всьому тому, в чому ми відкриваємо співвідношення подібності і рівності, пропорції та симетрії. Августин приходить до переконання про числову основу всякого мистецтва, в тому числі і музичного. Цю числову основу музичного мистецтва Августин докладно розробляє у трактаті "Про музику". Він класифікує числа на п'ять типів: 1) числа, які звучать (*sonantes*), що знаходяться в самих звуках, незалежно від того, чують їх чи ні; 2) числа, що знаходяться в сприйнятті слухача (*occursores*); 3) числа рухомі (*progressores*), відтворювані уявою тоді, коли немає ні реальних звуків, ні

слухового відчуття; 4) числа, збережені пам'яттю і тоді, коли ми про них не згадуємо (*numeri recordabiles*); 5) числа які судять (*judiciales*) – той естетичний критерій, яким ми несвідомо оцінюємо всі інші числа, називаючи їх приємними чи неприємними. Усі ці п'ять типів чисел утворюють основу музичного мистецтва та музичного сприйняття [198, с. 12–16].

¹⁵ За детальним розглядом В. Шестакова [там само, с. 15–16] ряд чисел отримує такі характеристики: **Одиниця**, наприклад, розглядалася як символ бога або церкви. Подібно до того як бог є джерелом усього сущого, число один є джерелом усіх інших чисел. Вважалося, що одиниці відповідає музика як ціле.

Число **два** є недосконалим числом. Означаючи початок і кінець, воно не має середини і до того ж не ділиться на три. Тому, як і одиниця, воно скоріше джерело для інших чисел. Втім, теоретики охоче порівнювали число два з природною і натуральною музикою або небесної і людської.

Особливе значення мало число **три**. Це досконале число, так як воно має початок, середину і кінець. Не випадково його пов'язують з триєдністю бога. Велике і його музично-символічне значення. Так, наприклад, початок, середина і кінець музичного твору відповідають божественному триєдності, а три види музичних інструментів означають три християнські чесноти: віру, надію, любов.

Число **чотири** символізує собою гармонію, так як воно пов'язує протилежні сторони з яких воно складається. Воно має моральне значення, так як, означаючи єдність душі і тіла, воно сприяє очищенню моралі. Воно проявляється і в житті природи: так, наприклад, існують чотири елементи, чотири пори року, чотири темпераменти. У музиці цього числа відповідають чотири нотні лінійки, які для середньовічних теоретиків асоціюються з чотирма євангелістами, чотири тетраорду, які знов-таки символізують чотири періоди в житті Ісуса Христа (народження, смерть, воскресіння і вознесіння на небо).

Для середньовічного світогляду кожне число наділялося особливим, сокровеним змістом. Але з усіх особливе значення має число **сім**. Свідченням його досконалості є його неподільність на інші числа. Воно виражає містичну зв'язок музики із всесвітом. Сім тонів відповідають семи планетам або семи днях тижня; сім струн ліри символізують гармонію сфер. Між сферами семи планет знаходяться всі музичні консонанси.

¹⁶ «Із записів нот «Proeven van Stijikunst» в збірнику його п'єс для фортепіано 1913–1917 року, візуалізуються ромбовидні зображення, що за його концепцією були навіть були візуальними пропорціями. Новими є і співвідношення канонів музичного групування цих п'єс, наприклад, коли 16 тактів, тобто звичайний музичний період, ділиться на групи по 3 такта з скороченими вставками між ними, або ж 45 тактів діляться на 11 т. плюс 17 т. плюс 17 т. (або з обмеженням фрази на 1 т. плюс 11 т. плюс 16 т. плюс 17 т.). Я. Домзелер також вдається до музичних зразків з епохи бароко, до обробки хоралів або *Ricercare*» [306].

¹⁷ Числа використовувалися для досягнення трансформацій. Життя Ф. Шопена, біографію, записану словами, Герхард Рюм в 1983 році переклав на мову фортепіанної п'єси; склади за допомогою числового ключа він перетворив на звуки. З цього структурного відображення вийшла дуже медитативна п'єса, окремі її частини дивним чином набагато ясніше передають життєвий подих, ніж глави біографії. Переходи кордонів які: «пов'язані з символічною силою чисел, як і раніше представляють естетичну програму, коли мистецтво або стає метафорою глибоко закладеного порядку, або здається вирваним з хаосу життя» [268].

Досліджуючи творчість П. Чайковського, а саме оперу «Пікова дама», музикознавець Г. Побережна зазначає що: «інформаційна щільність числової символіки опери анітрохи не поступається пушкінській, але, будучи забезпеченою не лише вербальними, але і звуко-музичними засобами, навіть посилюється. Майбутні дослідники опери можуть

знайти закономірну обумовленість і стосовно інших штрихів опери (наприклад: вік Графині в опері не 87, як у О. Пушкіна, а 80, як у бабусі Томського(!), висловлене на початку опери припущення про «три злочинства», що лежать на душі Германа, на відміну від реальних двох у О. Пушкіна, розпорядник балу співає на одному звуці, як і примара Графині та ін)» [219, с. 398]. Тобто такий розвиток подій що до зміни символічних чисел П. Чайковським є трансформованим бажанням внести свої власні символічні значення в оперу.

Багато митців ХХ століття намагалися знайти звукові порядки в структурах, які не є специфічно музичними. Симетричні ряди, використовував А. Веберн, відомі конструктивістські плани побудови композиції Я. Ксенакіса. О. Мессіан, поряд з дзеркально сконструйованими ритмами використовує шкали, які майже неможливо транспонувати в іншу тональність, так як вони сконструйовані симетрично.

Числову символіку у творчості С. Губайдуліної вивчала В. Ценова зазначивши що: « у зв'язку з творчістю Губайдуліної особливе значення набуває аналіз ряду Фібоначчі. Ряд Фібоначчі відноситься до рекурентних послідовностей. Кожне третє його число є сумою двох попередніх» [309, с. 6].

Основний ряд Фібоначчі: 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 144 і т. д. Ряди Фібоначчі широко описані в математичній літературі. Так, базовою в цій галузі є книга М. Вороб'єва «Числа Фібоначчі» (1951), а також близьких і похідних від нього послідовностей – ряду Люка (названий по імені французького математика ХІХ століття Едуарда Люка, виникає відповідно до принципу основного ряду Фібоначчі, але тільки з пропуском другої величини (двійки): 1 3 4 7 11 18 29 47 76 123 [335] і Євангельських чисел точніше – «Євангельський ряд »(scrie evangelique), запропонував французький дослідник Жорж Арну для позначення наступної числової послідовності: 2 5 7 12 19 31 50 81 131.

«Назва ряду пов'язано зі Святим Письмом. Його головні чотири числа з'являються в Євангелії: Ісус нагодував п'ять тисяч і людей – було 5 хлібів і 2 риби, і 12 кошиків залишилося, при годуванні чотирьох тисяч людей було 7 хлібів і 7 кошиків залишилося (Мф., 14: 17-20; Мф., 15: 34-37; Ін., 6: 9-13). Поєднавши ці дві історії і розклавши числа поспіль, отримаємо початок Євангельського ряду» [309, с. 14].

Детально описані властивості цих рядів, найбільш важливі для музичної композиції в дослідженні В. Ценової [там само, с. 6]. Автор констатує що: «Числові структури в творчості С. Губайдуліної мають різні прояви. Один з них – підвищений інтерес до якогось числа, наприклад, до «священної сімки»: 7 частин в циклах, 7 виконавців, 7 інструментів [там само, с. 9].

Числову символіку в музиці Й. С. Баха досліджували відомі музикознавці та теоретики: А. Швейцер, Ф. Сменд та В. Веркер, А. Бородін, М. Друскін, М. Лобанова, В. Носіна та Ю.Петров, який чудово, на нашу думку, проаналізував числову символіку Й.С.Баха на прикладі І тому «Добре темперованного клавіру». Він наводить зразок розподілення визначення символіки числа за допомогою християнської нумерології (односкладове складання цифр, наприклад, $444=12=3$) та нумерацією букв латинського алфавіту: «використовуючи яку можна наділити символом будь-яке ім'я, слово або назву предмета. Шукане число визначається підсумовуванням. З цієї нехитрої методикою з ім'ям Ісуса Христа асоціюються, щонайменше, чотири числа: ICHR – 37, IESUS – 70, CHRISTE – 79, CHRIST – 112. Словам SPEDO, DEUS, GLORIA відповідають числа 43, 47 і 59» [213, с. 20].

Окрім цих визначень автор розглядає окремо числа які часто зустрічаються в клавірі : «54 – Божий суд, 144 – Голгофа (одне зі значень), 777 – Хрест Господній, 444 – Святе причастя, 1746 – число злиття, змішання трьох іпостасей Єдиного Бога – Отця, Сина і Святого духа», а також деяких однозначних чисел:

Число 1 – символ Єдиного Бога, творця всесвіту.

Число 2 – символ антитези, суперечності, зокрема, подвійності природи Христа як жителя неба і землі, Бога і людини.

Число 3 – символ всього духовного, святої Трійці, Христово Воскресіння. У поєднанні з одиницею (13, 31, 131 і т.п.) уособлює ідею триєдності – TRI-UNITAS.

Число 6 – шість днів творіння. Вшановується як досконале число (2x3). Часто розглядається в єдності з графічно тотожним числом 9 – символом благоліпності світу, гармонії всесвіту.

Число 7 – символ семи дарів Святого Духа, символ церкви і віри. Формула $4 + 3 = 7$ незмінно супроводжує скорботні, страдальницькі fugи Баха і серед інших вважається найбільш сакральним.

Число 8 – символ смерті. Графічно воно сприймається як скручене в просторі коло, що вважається знаком нескінченності. «Починаючи з цього моменту викладу самі допитливі читачі повинні взяти в руки I том "клавир", бажано в редакції Г. Бішофа – найбільш бездоганною в текстологічній відношенні, розкривши його для початку на фузі *fis-moll*, щоб простежити за домінацією (переважанням) в її тексті числа 7» пише дослідник Ю. Петров [213 с. 23].

Відомий факт, що Й. С. Бах підрахував кількість тактів в першому томі ДТК та зробив підпис позначивши: $2088 = 29$ (SDG) \times 72 (IOHANN BACH), що в перекладі звучить: "Слава Єдиному Богу!" – Йоганн Бах.

¹⁸ Гностицизм (від лат. *gnostikos* «обізнаний»; грец. *γνώσις* «знання») – релігійне дуалістичне вчення пізньої античності, у 2-3 століттях, що прийняло певні моменти християнства, грецької філософії та східних релігій. Гностицизм претендував на «правдиве» знання про Бога та повне розуміння таємниць світобудови [160].

¹⁹ У фрагменті партесного мотету «Приближається душе кінець» анонімого автора «а саме, в розділах, що припадають на тт. 32–36 і тт. 91–101 на словах «Время сокращается» можливе простеження більш вираженої графічної ідеї» [99, с. 157].

Знаходячи в цьому мотеті «математичний символ нескінченності ∞ , здатний до безперервного колоподібного самооновлення», Ж. Зубко також вказує на те що: «сама ця фігура простежується в циркуляції розглянутого мелодичного контуру. Її введення композитором є цілком правомірним, оскільки відповідає образно-емоційному строю розглянутого розділу твору. Ряд виразових засобів, що вказують на наявність даного графічного символу, підтверджує форма вжитого композитором нескінченного канону» [там само, с. 160].

Досліджуючи графічну символіку в концерту М. Дилецького, написаного на причасний вірш «Тіло Христово прийміте», автор віднаходить значно складніший символ, симетричний графічний візерунок, своєрідний геометричний орнамент, семантика якого, не вичерпується єдиним значенням.

²⁰ А. Кірхер пише: "Унісон ... є те ж в музиці, що *monas* (грец.), Або *unitas* (лаг.) в арифметиці, тобто центр в колі" [338, с. 81].

Тут вводиться один з стародавніших в історії культури символів. Досліджуючи барокове мистецтво музикознавець М. Лобанова згадує про цей символ: «коло і сфера передавали вічність, божественне начало, доброту, досконалість, християнські чесноти, символізували всесвітню церкву <...> зображення кола в музичній композиції епохи бароко переслідувало кілька цілей. Коло виражало знак завершення, закінчення, вичерпання композиції, межу вибудованого музичного космосу» [161, с. 125].

²¹ Алеаторика (від лат. *alea* – гральна кість; жереб, випадковість) – композиційна техніка у музиці ХХ століття, яка полягає у неповній фіксації музичного тексту в нотах, а натомість – у свободі реалізації чи навіть в акті співтворення в процесі виконання; напрям сучасної музики, який проголошує випадковість першоджерелом творчості та виконавства. Приклади алеаторики знаходимо у творчості композиторів ХХ століття:

П. Булеза, Дж. Кейджа, К. Штокгаузена, В. Лютославського, К. Пендерецького, С. Слонимського, Р. Щедрина, Е. Денісова, С. Губайдуліної та інших [275, с. 41].

²² Графічна партитура без вмісту нот займає одну сторінку та складається з тридцяти одного елемента: це лінії, смужки, прямокутники різної довжини і ширини, розташовані всередині уявного квадрата. Навіть сама назва твору скоріше є просто датою написання, аніж програмою. Тобто як такої назви твір теж не має. Повна і абсолютна свобода, яка диктується лише згадками автора у передмові до твору:

«Композицію можна виконувати в будь-якому напрямку з будь-якої точки в образному просторі протягом будь-якої кількості часу і з будь-якої з чотирьох ротаційних позицій в будь-якій послідовності, використовуючи при виконанні тільки три виміри (вертикальне, горизонтальне і тимчасове); товщина [графічного елемента] вказує на відносну гучність і/або (якщо дозволяє інструмент) кластери.

Якщо використовуються чотири виміри, відносна товщина і довжина – це функції концептуальної [абстрактної] позиції цих подій ще й в глибинному плані партитури. В останньому випадку усі характеристики звуку і їх співвідношення піддаються постійним змінам і модифікаціям. Головна мета – виконання безпосередньо по цій графічній «імплікації» [підтексту] (окремої для кожного виконавця) без попереднього визначення всіх подій, крім угоди про загальний час виконання» [274].

²³ Найяскравіші приклади її присутності відображені в клавірних сонатах «Біблійні історії» лейпцигського композитора І. Кунау, клавесинних мініатюрах Ф. Куперена і Ж. Ф. Рамо, клавірному "Капричо на від'їзд коханого брата" Й. С. Баха.

Представлена програмність і в творчості віденських класиків. Серед їхніх творів: триада програмних симфоній Й. Гайдна, що характеризують різні часи доби (№ 6, «Ранок»; № 7, «Полудень»; № 8, «Вечір»), його ж «Прощальна симфонія».

«Пасторальна симфонія» (№ 6) Л. Бетховена, всі частини якої забезпечені програмними підзаголовками. На її партитурі вказана позначка, важлива для розуміння типу програмності – "Більше вираження почуттів, ніж зображення». Його увертюри до балету «Творіння Прометея», до трагедії «Коріолан» Г. Колліна, увертюри «Леонора» № 1–3, увертюри до трагедії «Егмонт» Й. Гете [302].

В епоху романтизму програмні твори займають важливе місце у творчості Ф. Мендельсона-Бартольді увертюра з музики до «Сну в літню ніч» В. Шекспіра, увертюри «Гібриди» або «Фінгалова печера», «Морська тиша і щасливе плавання», «Прекрасна Мелузина», «Рюї Блаз» та ін.

Р. Шуман – увертюри до «Манфреду» Д. Байрона, до сцен з «Фауста» Й. Гете, фортепіанні п'єси та цикли п'єс та інші.

Особливо велике значення програмність набуває у Г. Берліоза «Фантастична симфонія», симфонія «Гарольд в Італії», драматична симфонія «Ромео і Джульєтта», «Траурно-тріумфальна симфонія», увертюри «Уіверлі», «Таємні судді», «Король Лір», «Роб Рой» та інші.

Ф. Ліст – симфонія «Фауст» і симфонія до «Божественної комедії» А. Данте, 13 симфонічних поем, численні фортепіанні п'єси та цикли п'єс.

У наступний час важливий вклад в розвиток програмності музики внесли Б. Сметана та його симфонічні поеми «Річард III», «Табір Валленштейна», «Гакон Ярл», цикл «Моя батьківщина» з 6-ти поем.

А. Дворжак, симфонічні поеми «Водяний», «Золота прядка», «Лісовий голуб», увертюри – «Гуситська», «Отелло» та ін.

Р. Штраус – симфонічні поеми «Дон Жуан», «Смерть і просвітлення», «Макбет», «Тіль Уленшпігель», «Так говорив Заратустра», фантастичні варіації на лицарську тему «Дон Кіхот», «Домашня симфонія» та інші.

Програмність існувала також у творах К. Дебюссі – оркестрова прелюдія «Післепо-лудневий відпочинок фавна», симфонічні цикли «Ноктюрн», «Море» та інші.

М. Рeger напише Чотири симфонічні поеми по А. Бекліну.

А. Онеггер, симфонічну поему «Пісня Нігамона», симфонію руху «Пасифік 231», «Регбі».

П. Хіндеміт створить симфонії «Художник Матіс», «Гармонія світу»; М. Балакірєв симфонічну поему «Тамара»; М. Мусоргський «Картинки з виставки» для фортепіано.

М. Римський-Корсаков, симфонічну картину «Садко», симфонію «Антар».

П. Чайковський – 1-ша симфонія «Зимові мрії», симфонія «Манфред, увертюра-фантазія «Ромео і Джульєтта», симфонічна поема «Франческа да Ріміні».

С. Рахманінов – симфонічна фантазія «Утьос», симфонічна поема «Острів мертвих».

О. Скрибін симфонія «Поема екстазу», «Поема Вогню» (Прометей).

С. Прокоф'єв «Скіфська сюїта» для оркестру, симфонічний ескіз «Осінь», симфонічна картина «Сни», фортепіанні п'єси.

М. Мясковський, симфонічні поеми «Мовчання» та «Аластор"», симфонії No 10, 12, 16.

Д. Шостакович – симфонії No 2, Третя, «Першотравнева», 11-та ("1905"), 12-та "1917" [там само].

Українські композитори також зверталися до програмності. Одним із перших українських композиторів, хто професійно почав опановувати програмність, був М. Лисенко. Наприклад його «Українська сюїта», за висловлюванням дослідниці Л. Свірідовської, оригінальний твір, у якому зазначений жанр трактується в романтичних традиціях. Витвір композитора позначений яскравим національним колоритом. У кожній частині сюїти М. Лисенко використовує українську народнопісенну цитату, зазначену в назві (Прелюдія – «Хлопче-молодче», Куранта – «Помалу-малу, братику, грай», Токата – «Пішла мати на село», Сарабанда – «Сонце низенько», Гавот – «Ой чия ти, дівчино, чия ти», Скерцо – «Та казала мені Солоха») [249].

Треба зазначити, що зважаючи на поєднання у творі назви і програмності, використання цитування та втілення західноєвропейських танців можна припустити досить символічну трактовку концепції закладеної автором.

Окрім того, деякі фундаментальні твори композитора мають для українського народу символічне значення і відкрита програмність виступає тут символізуючи того чи іншого персонажа (опери «Наталка Полтавка» (1889), «Тарас Бульба» (1890), дитячі опери «Коза-Дерева» (1888), «Пан Коцький» (1891), а також цикл «Музика до Кобзаря» (1868–1901), який включає більше 80-ти вокальних жанрів від пісень до розорнутих музично-драматичних сцен.

Вплив програмного мислення можна побачити також в творах 10-30-х років ХХ століття: **П. Сокальський**: «Малоросійська фантазія», «Український ноктюрн», «На берегах Дунаю» та «На полях Болгарії» з циклу «Слов'янський альбом», а також «Роздум на березі Дніпра», «На водах Адріатики», «Чумаки», «Українські вечори». **С. Людкевич**, «Сирітка», «Пересторога матері», «Нісенітниця», «Стара пісня», «Пісня ночі», «Імпровізована арія», «Романс», «Скерцо», «Скерціно-Стакато», «Гуморески».

М. Тутковський, «Елегійний роздум» (оп. 15), «Визнання. Експромт-романс» (оп. 19), «Баркаролу» (оп. 20), «Спогад про Відень» (оп. 24). **Я. Степовий**, «Сюїта на теми українських народних пісень», «Танець», «Колискова», «Прелюд», «Вальс» і «Спогад», «Прелюд», «Мазурка» та «Пісня без слів».

У «Прелюді пам'яті Т. Г. Шевченка» – визначному фортепіанному творі митця, мистецтвознавець І. Мринська віднайшла «асоціативність із жанрами траурної музики – маршем та паваною (повільний темп, розмір 4/4, неквапливий ритм кроків, пунктирний ритм

в мелодії, урочисто-величний характер); інтонації мотиву середньовічної секвенції "Dies irae" (тт. 5–6); секвенцакорди та насиченість гармонії септакордами всіх ступенів. Таким чином, у Прелюді поєднуються символи різних історичних епох від середньовіччя до романтизму...» [197].

Ф. Якименко пише «Зоряні сни», «Садок спить», «У вечірню сутінь» тощо.

В. Барвінський створює цикл «Любов» що складається з 3 частей. I. «Самота – туга любові»; II. «Серенада»; III. «Біль – бій, перемога любові», «Шість мініатюр на українські народні теми»(до зазначеного циклу входять:«Заколисна пісня», «Український танок», «Лірницька пісня», «Гумореска», «Думка» та «Марш»)та цикл «Пісня. Серенада. Імпровізація» .

М. Колесса цикл «Пасакалія. Скерцо. Фуга».

Г. Таранов цикл «Сюїти» («Світанок», «Старовинний танець», «Романеска» , друга частина «Казка»,остання «Марш»).

Б. Лятошинський «Відображення» [249].

²⁴ В музичній спадщині цій темі відповідають такі твори як опери М. Глінка «Руслан і Людмила» (образ злого чародія Чорномора), А. Даргомижський «Русалка» М. Римський-Корсаков «Снігуронька», «Садко», «Золотий півник», «Казка про царя Салтана», «Кошій Безсмертний», «Шехерезада», У. Гаджибеков «Лейла та Меджнун», Ц. Кюї – «Сніговий богатир», «Червона шапочка», «Кіт в чоботях», «Іванушка-Дурник», Д. Шостакович «Казка про попа і його працівника Балду», А. Дворжак «Русалка», М. Лисенко «Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і весна, або Снігова Краля», К. Стеценко «Лисичка, Котик і Півник».

Симфонічні поеми А. Лядова «Баба-яга», «Чарівне озеро», «Мара», М. Мусоргського «Картинки з виставки».

Балети: С. Прокоф'єв «Кам'яна квітка», «Попелюшка», І. Стравінський «Жарптиця», «Петрушка», М. Сидельников « Російські казки», «Яскраво-червона квіточка», Р. Щедрин «Коник-горбокони», М. Равель «Матінка-гусиня», П. Чайковський «Спляча красуня», «Лускунчик». Оркестрова сюїта Э. Грига «У печері гірського короля» та багато інших.

Досліджуючи образ русалки в українській та світовій міфології, Т. Борисова зазначає що: «захоплення русальною тематикою й видатного композитора М. Леонтовича, який обрав у якості сюжетної основи для лібрето опери «На Русалчин Ведикдень» одноіменну казку Б. Грінченка.» [28, с. 288].

Музикознавець О. Сакало розглядаючи міфологічну основу опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта» дає такі висновки : «З'ясовано, що змістовно-сміслові ряди «Чарівної флейти» є результатом поєднання текстів безлічі культурних практик різних часів і народів. Перероблена фабула проторомантичної орієнтальної казки Августа Якоба Лібескінда (1758–1793) стала стрижнем для складної семантичної тканини, створеної з міфологем косогонічних і давньоєгипетських міфів, знакових елементів кабалістичного вчення і ритуальності масонського релігійно-етичного руху» [240, с. 56].

Однак, треба констатувати, що тотемним міфом наділені саме персонажі творів, деякі з них є головними в сюжетній лінії а інші другорядними. Практично всі казкові та фантастичні сюжети і не тільки ті, що задіяні в музичних сценаріях в тій чи іншій мірі мають в своєму викладенні фігури (персонажі) які є символом тотемної міфології.

Наприклад опера «Коза-дереза» М. Лисенка де головним персонажем є коза, а «Коза – тварина-тотем давніх українців, зокрема наддніпрянських. З XIV ст. входить міфічним образом до українського фольклору» [218, с. 63].

Таким чином символіка тотемічного міфа полягає у тому, що при явній фольклорній основі (згадаємо казки про козу) сам тотемний персонаж являє собою один з класів міфу та отримує його символічне навантаження і може трактуватися залежно від просто-

рово-часового континуума та соціокультурних пластів, які наклалися на даний твір в якому задіяний тотем.

Тобто та ж сама коза може виступати і мати означення «плодовитості і турботи про проживання» [289], (наприклад коза Амалфея – вшанована годувальниця грецького бога Зевса (Юпітера), її рог – це рог достатку.) При її використанні під розглядом амбівалентної символічної суті якою її і наділяє тотемна міфологія.

²⁵ В музичному доробку клас календарного міфу виражено досить плідно. Це вокально-симфонічний твір О. Ківи «Ода землі», опера В. Белліні «Норма» арія Норми "Casta diva" – це молитва місяцю, богині, лице якої дивиться з нічного неба. Культ друїдів передбачав священний обряд жнив кущів омели золотим серпом в місячну ніч.

Л. Ревуцький «Друга симфонія», перша частина містить звернення до української пісні «Ой Весна, весна», третя частина симфонії – «А ми просо сіяли,сіяли».

П. Чайковський опера «Евгеній Онегін», в першій дії літнього вечора в садибу приходять селяни привітати Ларіну з закінченням жнив, фортепіанний цикл «Пори року» («Жнива», «Пісня косаря», «Осіньна пісня»).

Р. Щедрін мюзикл «Нана і 12 місяців».

У опері «Життя за царя» М. Глінки, музикознавець М. Черкашина-Губаренко констатує що: «У першій дії панує тема весняного оновлення, чекання і надій. Усе починається з уславлення весни і закінчується радісною піснею, у якій стверджується перемога світла над темрявою, торжество розквітаючої землі, підготовка до майбутнього весільного свята. Вісником перемоги у цій дії є Воїн-Наречений Собінін, образ якого шляхом міфологічних ототожнень співвідноситься із Сонцем, Боярином, Царем» [311, с. 58].

А. Вівальді пише чотири концерти для камерного оркестру, по три частини в кожному, у повній відповідності з сезонами «Пори Року». Л. Дичко кантата «Пори року», Й. Гайдн ораторія «Пори року», О. Глазунов балет «Пори року», В. Гаврилін цикл пісень «Пори року». «Пори року» Фелікса Янів-Яновський та Хабібулла Рахімова.

Опера «Зима і Весна» М. Лисенка, народна опера «Буковинська весна» А. Кушніренка, кантати «До весни» В. Матюка, «Весна» М. Скорика, симфонічна поема «Веснянки» С. Людкевича, кантати Ф. К. Моцарта «Перший день весни» і «Весна» С. Рахманінова.

Тобто, насправді, прикладів використання календарного міфу є досить багато, однак не завжди вони саме в цьому ракурсі висвітлені в музикознавчому дискурсі. Тому цей клас міфологічної символіки потребує всебічного розгляду та подальшого теоретичного вивчення.

²⁶ Здебільшого опери які мають гриф «героїко-епічні», частіше всього написані на історичний сюжет з явною видозміненою в більшості випадків історичною істиною, за для літературних, естетичних, філософських функцій сюжету. В інших випадках цільно та детально передати автентичні історичні події буває дуже важко, бо фізичні та технічні можливості театру або групи не завжди дозволяють провести ту чи іншу сцену на рівні історичної дійсності (наприклад задіяти всі 500 солдат що описані в історії, або відтворити поле битви).

Інколи можливості дозволяють, а частіше композитор або лібретист має видозмінити та коригувати сюжет. Однак, беручи за істину пояснення дослідника А. Гасюка що до міфологізації історичних фактів, наведемо його цитату: «Вплив міфу простежується і при введенні в оперу історичних мотивів, минуле в художньому творі того часу слугує не метою, а засобом для створення певної картини світу, образу епохи. Через те, оригінальні події минулого з'єднуються з фантазією автора, яка відповідає загальній ідеї твору. Таким чином, виникає міфологізація історичних та здавалося б реалістичних сюжетів в яких простежується характерні нашарування міфів різних часів та епох, релігійних точок зору, сти-

снення в часовій вертикалі, вільний монтаж історичних подій, що утворює всередині міфа своєрідну «криву смислів» [50, с. 258].

Тобто при детальному розгляді історичної основи опери, все ж не ігноруємо її міфологічний елемент, який вона отримує або з самого початку (наявність самого історичного факту обумовлена міфом, відомим є факт що за стародавніх часів саме міф виконував функції сучасної історії-лібрето), або вже після синкретизації фактів та творчо-фантазійних витоків задуму композитора-лібретиста.

²⁷ Образ Жанни відтворювали Д. Верді в опері «Жанна Д'арк», П. Чайковський опера «Орлеанська діва», Д. Россіні кантата «Жанна Д'арк», А. Онеггер ораторія «Жанна Д'арк на вогнищі», Ш. Гуно музика до п'єси Жюль Барб'є «Жанна Д'арк», А. Томазі опера-ораторія «Тріумф Жанни» та інші.

²⁸ 13 опер Р. Вагнера мали авторське лібрето яке просянуто міфологічною основою, це такі опери як : «Феї»(1833-1834) , «Заборона любові»(1834–1836), «Риєнци»(1838–1840, прем'єра – 1842), «Der Fliegende Holländer» («Летючий голландець») (1840–1841, прем'єра – 1843) , «Тангейзер» (1843–1845, прем'єра – 1845), «Лоенгрін» (1845–1848, прем'єра – 1850), «Золото Рейну» (1852–1854, прем'єра – 1869), «Валькірія» (1852–1856, прем'єра – 1870), «Тристан і Ізольда» (1857–1859, прем'єра – 1865) «Нюрнберзькі мейстерзінгери» (1861–1867, прем'єра – 1868), «Зігфрід» (1851–1871, прем'єра – 1876), «Загибель богів» (1848–1874, прем'єра – 1876), «Парсифаль» (1877–1882, прем'єра – 1882) .

Композитор писав спочатку лібрето, тому усі опери мають за початок створення, дату першого звернення митця до написання сюжету. Б. Шалагінов зазначає що : «Вагнер у символічній формі осмислює складну колізію свого часу. Він зважає три основи сучасної йому європейської цивілізації: знання про істину, владну ієрархію і психологічну здатність людини до життя» [314, с. 191].

Досягнення в міфологічних лібрето митця складно віднести до конкретного класу міфів. Тому що, переважно, в його творчості присутні як космогонічні так і героїчні міфи. А самі персонажі можуть бути віднесені до класу тотемних фігур.

Тож окреслимо його творчий метод, як міфологізований. Зважаючи на об'ємний пласт його творчості, та неможливість в рамках даного дослідження досягнути весь потенціал міфологічної істини творів, залишимо лише натяк на дану проблему творчості митця.

²⁹ Досліджуючи фортепіанну творчість українських композиторів, зокрема М. Лисенка, музикознавець М. Данілішина зазначає: «Використовуючи автентичні мелодії («Українська сюїта в формі старовинних танців на основі народних пісень» опус 2, окремі обробки народних пісень тощо), композитор свідомо намагається відійти від надто вузького в етнографічному сенсі трактованого, фольклорного першоджерела: його завданням є донести до слухача не стільки традиційно існуючий у масовій свідомості художній зміст пісні, а власне уявлення про неї» [72, с. 147].

Музикознавці Т. Каблова та В. Тетеря визначають таку подію в житті митця як поїздку до Праги, де з успіхом прозвучали переклади українських народних пісень М. Лисенком. «Він виступив з виконанням кількох українських пісень в Празькому Художньому клубі «Умелецька бесіда»: «Гей, не дивуйте, добрі люди», «Ой не гаразд, запорожці», «Дощик», «Ой у полі криниченька», «Ой не стелися, хрещатий барвінку» та ін» [106, с. 152].

Також дослідники пишуть про такі його роботи, як музика до «Наталки Полтавки» та «Коза Дереза», «Зима і Весна», «Пан Коцький» – дитячі комічні опери на фольклорній основі. Взагалі постать М. Лисенка була для фольклору досить значущою. Він збирав, записував, видавав, аранжував народні пісні, тим самим формуючи фольклорні архіви сьогодні.

Безмежно люблячи українську пісню, він увів мелодію пісні «Засвіт встали козаченьки», авторство якої приписують Марусі Чурай, в увертюру до історико-героїчної опери «Тарас Бульба». Також в 2-й дії опери хор співає пісню «Слава нашим господарям», початкові слова якої взяті з однойменної української щедрівки.

У композиторській практиці С. Людкевича є твори на основі українських пісень, це елегія на тему пісні «Там, де Чорногора», балада на тему пісні «А із ночі із вечора», парафраза української народної пісні «Ой, що ж бо то та й за ворон» тощо.

Творчість В. Барвінського пов'язана з фольклорною програмністю, до прикладу, «Сюїта на українські теми», «Шість мініатюр на українські народні теми», фортепіанні обробки колядок і щедрівок тощо.

Я. Степовий (Якименко) – «Картинки з України», «Шість українських п'єс» тощо.

Л. Ревуцький зробив коло 120-ти оригінальних обробок для голосу з фортепіано, наприклад такі збірки: «Галицькі пісні», «Сонечко», «Козацькі та історичні пісні». Симфонія №2 на теми українських народних пісень (1926 р; у другій редакції 1940 р.), яка вважається одним з найкращих творів композитора, має народнопісенну основу.

В. Безкоровайний – обробки українських пісень і народних танців для виконання в чотири руки, вальс «Вільхівка», пісні «І шумить і гуде», «Вийшли в поле косарі», «На горді калинонька», марші «Гей, марширують», «Ой, видно село», педагогічна збірка «При ялинці», в яку увійшли 16 відомих галицьких колядок, де композитор точно цитує народну тему у верхньому голосі.

Музикознавець М. Данілішина зазначає що: «Збірка фортепіанних п'єс «20 мініатюр на українські теми» К. Кукловського – оригінальна авторська обробка народних «шлягерів». «В основі кожної п'єси – тема відомої української народної пісні, до прикладу, «Лугом іду, коня веду» в «Баркаролі» (№3); «Їхав козак на війноньку» в «Баладі» (№5); «Ой, під вишнею» в «Польці» (№7), «Я лисичка, я сестричка» в «Дитячій пісні» (№8); «Ой, під гаєм-гаєм» в «Пасторалі» (№10); «Їдуть стрільці січовії» в «Марші» (№11); «Тече річка-невеличка» у «Відомій мелодії» (№14) тощо [там само, с. 149].

М. Костомаров у статті «Об историческом значении русской народной поэзии» (1843) наголошував на історичному значенні українських народних пісень: вони сприяють відтворенню народного побуту, є «джерелом для внутрішньої історії, за яким історик міг би робити висновки про суспільний устрій, сімейний побут, звичаї; як предмет філологічного дослідження; як пам'ятники уявлень народу про самого себе і оточуюче тощо» [88, с. 54].

Багато інших композиторів зверталися до української фольклорної основи зокрема П. Чайковський. Другу симфонію яку П. Чайковський створив в українському селі Кам'янка, прийнято називати «Українською» через фольклорний (використання інтонацій української пісні) початок.

Опера «Черевички», Другий квартет, Перший концерт для фортепіано з оркестром проникнуті українською народною пісенністю. Головною темою фіналу Першого концерту стала мелодія української веснянки «Вийди, вийди, Іванку», а фінал Другої симфонії – картина святкових народних гулянь де цитується мелодія української танцювальної пісні «Журавель».

Російський фольклор звучить у творчості композитора – «Російська пісня» з «Дитячого альбому» була написана на тему російської народної пісні «Голова ль ти, моя голівонька». У Фіналі 1-ї симфонії П. Чайковського звучить російська народна пісня «Я посию млада, младенька», а у фіналі 4-ї симфонії Чайковського звучить російська народна пісня «У полі береза стояла» та інші.

М. Глінка у своїй симфонічній фантазії "Камаринська" використовує дві російські теми, одна з яких це народна пісня "Із за гір, гір високих". У опері "Життя за царя" окрім народно-пісенних інтонацій, які пронизують всю оперу М. Глінкою також були включені

й справжні російські пісні: пісня Лузького візника на словах "Що гадати про весілля" в першій дії опери та "Вниз по матінці по Волзі" в оркестровому акомпанементі на словах "Туди завів я вас" в сцені в лісі.

М. Римський-Корсаков в опері "Казка про царя Салтана", використовується мелодія російської народної мелодії "У Саду чи, в городі".

С. Прокоф'єв: в опері "Повість про справжню людину" звучить російська народна пісня "Зелений гайок" (Зеленая рошица), в фіналі Симфонії – концерту для віолончелі з оркестром мі мінор проводиться мелодія української народної пісні «Бувайте здорові, живіть багато ». Струнний квартет № 2 фа мажор, написаний на кабардинські теми, а балет «Кам'яна квітка» композитор писав з використанням пісень народів Уралу.

С. Рахманінов за дослідженням С. Алейнікова вдається до фольклору у 1891 році. Саме тоді з'явилася його обробка бурлацької пісні «На всю-то нічку темну» для голосу з фортепіано. Дослідник пише що: «Три роки по тому композитором були створені шість п'єс для фортепіано в чотири руки: в п'єсі № 3 використана мелодія тієї ж бурлацьке пісні («На всю-то нічку темну»), називається «Русская песня», а в п'єсі № 6 «Слава» С. Рахманінов використовував широко відому тему підблюдної пісні. Можна сказати, що цей фортепіанний цикл є першим прикладом вільного втілення фольклорного тематизму в творчості С.Рахманінова.

Більш ніж через двадцять п'ять років відбулося ще одне звернення композитора до народних мелодій в авторському творі в «Трьох російських піснях» для оркестру і хору, в якому він використовував такі пісні: «Через річку, річку швидко», «Ах, ти, Ванька» і «Білолиці, румяниці ви мої» [4].

Д. Шостакович теж не оминав включення фольклору який символізував його коріння – неодноразове його звернення до єврейського фольклору. І-ша частина Першого фортепіанного концерту імітує одеську побутову пісеньку «Як шумно було в будинку Шнеєрсона». Також звертався композитор до єврейського мелосу і у Другому фортепіанному тріо, присвяченому пам'яті І. Соллертинського. А от у першій частині Тринадцятої симфонії («Бабин Яр») є цитата російської пісні «Ах, ви сени, мої сени» .

Усі ці приклади, як і багато нами не вказаних свідчать про цікавість академічної музики до фольклорного здобутку, особливо пісень та танців різних етносів.

Однак, наділяючи свої твори вибраною концепційною архітепічною фольклорною віхою, композитор створює цей самий фольклорний символ, що просякнутий пам'яттю поколінь, сьогоденням та своїм новим майбутнім яким вже завдячуватиме новому твору.

³⁰ Дослідниця має на увазі українську духовну музику ХІХ – початку ХХ ст. (М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, Я. Яциневича).

³¹ Приклади застосування національної символіки містяться в творчості практично в кожного композитора і це не тільки вище наведені фактори. Притаманною для українських композиторів є риса кордоцентризму [294, с. 193], що фактично може виступати національним символом.

В музичному плані виражається широтою мелодичних ліній, довгому та напруженому розгортанню матеріала, переважанням широких інтервалів з протяжною метро ритмічною базою. Тобто відтворінню емоційних, «чуттєвих» рис в музиці. Із загально-відомих прикладів використання національної символіки згадаємо творчість Ф. Шопена, Л. Яначека, М. Чюрльоніса, Ф. Ліста, М. Глінки, Б. Бартока, А. Дворжака, Б. Сметану, Е. Гріга, І. Альбеніса, Дж. Гершвіна, Я. Сібеліуса, Вілла-Лобоса, М. Лисенка, М. Леонтовича та інших.

Будь який їх твір містить особливі «національні» символи що дозволяють ідентифікувати їх як національних композиторів. Досконало поєднавши ладо-гармонійну основу з народними інтонаціями вони збагатили академічну музику своїх країн увібравши в свою творчість національну символіку притаманну їх етносу.

За визначенням О. Кушнірук, саме зв'язок з національними традиціями професійного мистецтва є другою ознакою всеосяжності «націоналізму». А національна символіка може дати аналіз цьому зв'язку, виокремивши із загальної канви музичного запису ті символічні елементи що і надають твору статусу національного.

³² І. Стравинський «Весна священна», Б. Лятошинський 3-тя симфонія, Ф. Мендельсон відомий «весільний» марш (символ сучасного весілля), написаний Феліксом для пьєси «Сон в літню ніч».

К. Черні «Вибрані фортепіанні етюди», Дж. Гершвін «Rhapsody In Blue», М. Чюрльоніс симфонічна поема «Море», К. Дебюссі прелюдія «Дівчина з волоссям кольору льону», М. Равель «Болеро», А. Хачатурян «Танок з шаблями», С. Рахманінов Другий фортепіанний концерт, Р. Вагнер опера «Тангейзер», Дж. Верді опера «Травіата», М. Мусоргський опера «Борис Годунов», «Хованщина», М. Римський-Корсаков опера «Снігуронька» та багато інших.

³³ Розглянемо тут інтонацію (від лат. *intono* – голосно виголошую) як сукупність мелодики, ритму, темпу, інтенсивності, акцентних буд, тембру і інших просодичних елементів мови. Інтонація організовує мову фонетично, є засобом вираження різних синтаксичних значень і категорій, а також експресивного і емоційного забарвлення.

³⁴ Те як широко символіка музичного жанру сягнула далі, свідчить трансформація музичних жанрів у художні та поетичні та зворотній реверс: картини П. Філонова «Симфонія Шостаковича» (1925), А. Матісса «Музика» (1910), П. Боннара «Пасторальна симфонія».

Поетичне та літературне надбання: А. Білий – «Симфонія № 2 драматична» (1902), «Північна симфонія №1 героїчна» (1901), симфонія "Повернення" (1902), симфонія "Кубок хуртовин" (1907), Вяч. Іванов «Фуга».

Щодо досягнень композиторів, то і художні і літературні жанри були втілені в музиці на прикладі таких творів як: О. Скрибін «Божественна поема» (1904), «Поема екстазу» (1907) «Прометей» («Поема вогню», 1910), С.Рахманінов симфонічна поема «Острів мертвих» (1908), поема «Дзвони» (1913), етюди-картини (1911), С.Прокоф'єв симфонічна картина для великого оркестру «Сни» (1910), два вірша для жіночого хору на слова К. Бальмонта (1909-10), п'ять віршів А. Ахматової для голосу з фортепіано (1916), І. Стравинського два вірша П. Верлена для баритона та фортепіано (1910), два вірша К. Бальмонта для сопрано або тенора та фортепіано (1911) та три вірша з японської лірики для сопрано та фортепіано (1912—1913).

Цінність цих творів полягає в тому, що автори символізували не тільки зовнішні назви, але і підпорядковували внутрішню будову, яка відповідала канонам жанру заданому у назві.

³⁵Подібна символіка вужа, що кусає себе за хвіст, використана і у творах Г. Сковороди, як символ вічності кола. Варто вказати, що у його трактуванні коло із символічного переросло в реальне, з духовного у земне.

³⁶ Теософія (д.-грецьк. *θεοσοφία*) – сукупність різних релігійно-філософських містичних та окультичних вчень та практик; так звана «божественна» та «релігійна мудрість», джерелом якого вважається містична інтуїція. Основи теософії були закладені Якобом Беме, Еммануїлом Сведенборгом та іншими філософами [160].

³⁷ Прикладами є такі твори: Б. Лятошинський – Перше фортепіанне тріо (1922), 3 струнних квартети (1915, 1922, 1928,) Соната для скрипки і фортепіано (1926).

В.Косенко: Тріо (1927), Соната для віолончелі та фортепіано (1923), Соната для скрипки та фортепіано (1927), Соната для альту та фортепіано (1928), 6-ть поем для фортепіано (1915–21), Три сонати (1922, 1924, 1926–30).

Також в цей час створюють скрипкові сонати Г. Таранов («На смерть товариша», 1921), В. Золотарьов (1922), М. Рахліс (1923), В. Барвінський (1925), М. Коляда (1927), Л. Гуров (1928), М. Вілінський (1929) та інші.

³⁸ З початку століття з'являються цікаві твори для скрипки з фортепіано, це дві скрипкові сонати Федора Якименка 1905 і 1906 р, перша з них (оп. 32, № 1) присвячена бельгійському скрипалеві і диригенту Ежену Ізаї. Приблизно в цей же час з'являються і інструментальні мініатюри інших композиторів: «Спогад з гір» В. Безкоровайного для скрипки і фортепіано та Рапсодія для скрипки, «Мазурка» Ф. Якименка, «Танець» Л. Лісовського та інші.

Протягом 1911–1912 років Микола Лисенко пише скрипкову «Елегію», побудовану на інтонаціях українського фольклору. Одночасно з творами, в яких яскраво проступає фольклорний початок, з'являються і ліричні п'єси, наприклад, скрипкове «Елегійне каприччіо» оп. 32 М. Лисенка, «Ноктюрн» П. Глушкова, «Легенда» П. Сениці, «Меланхолійний вальс» для скрипки і фортепіано М. Тутковського, «Каприс» оп. 15 І. Рачинського та інші твори.

³⁹ Віктор Косенко народився у 1896 р. у Санкт-Петербурзі у родині військовослужбовця. Невдовзі сім'я переїхала до Варшави, де і розпочалося його музичне навчання у педагога Ю. Юдицького та у професора Варшавської консерваторії О. Михайловського. Пізніше, коли Перша світова війна змусила Віктора з матір'ю перебраться до Петербурга, він навчався у Петербурзькій консерваторії відразу на двох факультетах: фортепіанному (клас І. Міклашевської) та композиторському (клас М. Соколова). Тут він ближче знайомиться з творчістю О. Скрибіна, П. Чайковського, С. Рахманінова, що суттєво впливає і на його власний стиль.

Починаючи з 1918 р. В. Косенко живе переважно в Україні. З цього часу, особливо у другій половині 20-х років, гастролює східними областями, даючи концерти як піаніст у Харкові, Катеринославі (нині – Дніпро), Луганську, на Донбасі. Публіка сприймає його виступи позитивно, що дає розквіт та піднесення творчості, стаючи поштовхом до нових звершень.

Він починає активно співпрацювати з українськими митцями. Наприклад, під час проживання у Житомирі митець спільно зі скрипалем В. Скороходом та віолончелістом В. Коломойцевим сформував фортепіанне тріо. А у Харкові у 1927 р. відбувається знакове знайомство з Павлом Тичиною, якого сучасні дослідники називають «найвидатнішим представником українського символізму» [199, с. 50–51] та конструктивізму.

Окрім концертних виступів, В. Косенко активно працює у сферах театру та кіноіндустрії. Він озвучує музичним супроводом німі кіносеанси. Цей досвід вплине на його мистецьку думку і додасть драматичної насиченості та деякої художньої театральності його творам, що символічно буде перегукуватися з монтажним методом в кіно.

Театральні здобутки митця цікаво описує у своїй статті дослідниця О. Волосатих, цитуючи фрагменти листа: «Музичних ідей і задумів було настільки багато, що часом, нашвидкуруч зафіксовані в чернетках, вони протягом тривалого часу зберігалися до свого остаточного опрацювання. Природньо, що не всі ескізи були завершені – деякі рукописи творів втрачені назавжди, а відновити їх по пам'яті композитор не мав сил і часу. Так склалося» [42, с. 34]. Автор також зазначає про «спроможність композитора створити багатобарвне симфонічне тло для розгортання дії драматургічного й оперного сюжетів, як-найкраще втілити і безпосередні почуття персонажів, і складний психологічний підтекст їхніх дій, де основою музичної виразності для нього в усіх жанрах творчості була щира і наспівна мелодія» [там само, с. 35].

Така інтонаційна щирість його неперевершеної краси мелодики була не випадковою. В. Косенко серйозно вивчає фольклор, використовуючи його певні ознаки у «Класичному тріо» та «Етюдах у формі старовинних танців». Наприкінці 20-х років навіть почи-

нає писати цикл обробок українських народних пісень для чоловічого квартету без супроводу (1929–1936 рр.).

⁴⁰ Найпоширенішою в Україні формою посестринства було колективне обрання наречених сестер через обрядове кумлення (кумання, кумування). Воно відбувалося в давні часи лише на Семик – четвер напередодні Трійці, а пізніше (наприкінці ХІХ ст.) – й у Петрів день (29 червня), зазнавши відповідно і структурних змін. Колись посестринство пов'язувалося з міфом про водних німф – русалок. Дійство з русалками тривало три дні або трохи довше і потім розривалося обрядом. Такий короткочасний союз укладається з певною метою, а саме щоб дізнатися у русалки про свою долю: вінок, на якому покачалася кума-русалка, кидають в воду, і по тому, впливе він або потоне, провіщають майбутнє. Описаний обряд мав ще колись назву «хрещення зозулі», бо за своєю природою він був близьким до хрестин, роль хресника в якому виконувала зозуля (вона в обряді зображувалася у вигляді жмутика трави) [222, с. 206–207].

⁴¹ У своєму листі до Р. Глієра митець писав: «Да, вот еще что я хочу Вам сказать. За все время моей композиторской деятельности я ни разу не удостоился хоть одной статьи в журнале «Советская музыка» о каком-нибудь моем сочинении. Ни разу. К 61-му году я, кажется, по-моему, удостоюсь, так как киевский музыковед Гордейчук получил от «Сов[етской] муз[ыки]» заказ на статью о моей симфонической балладе «Гражина» по поэме Адама Мицкевича, которая исполнялась в день юбилея его 26 ноября прошлого года. Очевидно, он напишет положительную статью, т[ак] к[ак] это сочинение мое ему очень нравится». Стаття Гордійчука «Гражина», була надрукована у журналі «Советская музыка» у № 4 за 1956 р [167, с. 492–493].

⁴² Борис Лятошинський пише Р. Глієру листа, де говорить про довготривале видання своїх творів: «Николай Яковлевич ответил мне, что еще неизвестно, пойдет ли соната вместо романсов, и [что] еще романсы ли, или соната – все равно в гравировку не пошли, а между тем эти 2 романса, вместо которых он предполагал поставит сонату, были приняты еще в мае 1924 года. Значит, уже прошел 1 год и 3 месяца. Прямо обидно получается. Ред[акционная] кол[легия] принимает сочинение, и потом оно лежит и лежит бесконечно. И, главное, больше ведь некуда обратиться. В Гос[ударственном] изд[ательстве] сейчас находится у меня, значит, 2 старых и 5 новых романсов и соната» [167, с.50].

⁴³ В. К. Стешенко, видатна українська піаністка першої половини ХХ ст., фольклорист та музичний діяч. Олена Степанюк дає таку характеристику взаємодносинам композитора з виконавицею: «Б. Лятошинський мав тісний духовний зв'язок і спорідненість з українською піаністкою В. Стешенко-Куфтінною. Вона була першою і, як свідчить епістолярій, улюбленою виконавицею та популяризатором майже усіх фортепіанних творів композитора, які були написані до 1953 р.

Йдеться про обидві сонати (оп. 13, оп. 16), цикл «Відображення» оп. 16, прелюдії оп. 38, оп. 44, а також «Траурну» прелюдію, яка не позначена окремим опусом, але, як відомо, написана в 1920 р. Життєві траєкторії обох музикантів у ті трагічні роки першої половини ХХ ст. не завжди географічно співпадали, але періодичні зустрічі у Києві або Москві були дуже плідними. Відомо, що В. К. Стешенко-Куфтінна виконувала твори Б. Лятошинського у музичних видавництвах» [261, с. 468–469].

⁴⁴ Сгux immissa або capitata – чотирикутний хрест; коротка поперечна балка його вставляється в подовжню так, що верхівка поздовжньої балки видається над поперечною. Ця форма хреста підрозділяється на так звану грецьку або квадратну, в якій поперечна балка дорівнює повздовжній і таким чином хрест отримує вид +, і на латинську, у якій повздовжня балка значно довше поперечної, тому хрест має форму †.

Найдавніше зображення хреста цього роду знаходиться в катакомбах св. Люціли; інше його зображення знайдено в катакомбах, на дні скляного посуду, і представляє християнина з сгux immissa, який має форму + та зображений у нього на чолі. З V ст. сгux

immissa стає загальноновживаним. Хрест, на якому помер Спаситель, за пануючою в Церкві думкою, був чотирикутний – стух immissa або caritata [58, с.6].

⁴⁵ За ґрати потрапили І. Світличний, Михайло та Богдан Горині, О. Заливаха та ін. 1967 р. було ув'язнено В. Чорновола за укладання правозахисної книжки «Лихо з розуму». У «внутрішню еміграцію» на багато років пішли Л. Костенко, М. Коцюбинська, І. Жиленко, Вал. Шевчук, І. Дзюба. 1970 р. було вбито А. Горську. 1972 р. хвиля арештів поширилася по всій Україні.

⁴⁶ Весь стан заполітизованого тиску на музичних діячів який здійснювався, можна прочитати в інтерв'ю, в якому простежується вся суть 60-х років у журналі «Музична Україна» – « Ми з шістдесятих» [132, с. 71–73]. В інтерв'ю узяли участь композитори І. Карабиць, В. Годзяцький, В. Загорцев, Л. Грабовський, В. Бібік, В. Губа, а розмову з ними вели музикознавці М. Копиця та Л. Бондаренко.

Деякі з найболючіших цитат наведемо одразу: «Пережити нам довелося чимало, адже музика наша сприймалась більш ніж негативно» [там само]. В. Загорцев. «Нова музика викликала не тільки нерозуміння, а й відкрити ворожість офіційних органів, колег. Мене і Сильвестрова кілька років не приймали до спілки композиторів» [там само] В. Годзяцький. В. Губа писав: «Композиторська доля, склалася так, що твори мої не замовлялись, не купувались, не друкувались. Комісія Міністерства культури УРСР брутально втручалась в авторський задум, радила (точніше-вимагала) змінювати назви, скорочувати обсяг і т ін., тобто ставилась до мене як до самодіяльного початківця» [там само].

Коментуючи і підсумовуючи Л. Бондаренко вкаже на такі події як: «нам відома та ситуація, коли талановиті люди тікали чим далі від Києва з навішаним на них ярликом космополітизму. Але не про ті «чорні, аж червоні» (як писав поет Леонід Кисельов) часи тепер ідеться а про 60-і 70-і роки» [там само].

М. Копиця відверто скаже про те що: «...випуск кожного року майже повних зібрань «секретарської музики» не може засвідчувати прогрес у видавничій справі на Україні» [там само].

⁴⁷ Л. Бондаренко тут зауважила, що голова спілки композиторів Білорусії Г. Ширма, сказав не «штилі», а «хвостики».

⁴⁸ Маються на увазі музичні твори А. Шенберга, А. Веберна, А. Берга, І. Стравінського, П. Хіндеміта та інших.

⁴⁹ Про один такий випадок пише у своїй статті «Борис Лятошинський. Педагогічна та суспільно-громадська діяльність» М. Копиця: «Не зайвою буде згадка про випадок, який розчулив Ігоря Шамо до глибини душі. У Консерваторії він, як і всі студенти, отримував стипендію, як йому тоді пояснювали, – підвищену. Набагато пізніше митець довідався, що левову її частку виплачував Борис Миколайович із власної зарплати» [137, с. 34].

Відомим є і листування Б. Лятошинського з випускником його класу В. Польовим, яке оприлюднила дочка композитора Вікторія Польова у статті «Листи Б. Лятошинського до В. Польового» [221]. Її батько був засуджений до восьми⁴⁹ років позбавлення волі в таборах особливо суворого режиму одразу по закінченню консерваторії. Незважаючи на це, Б. Лятошинський вів активне листування із в'язнем та його батьком, що на той час було дуже небезпечним: вже вийшла постанова ЦК ВКП(б)⁴⁹, і, як відомо, Б. Лятошинський, як і більшість митців того часу, був звинувачений у формалізмі та космополітизмі.

Неконструктивна критика, на жаль, не оминула його, але той факт, що, незважаючи на реальну небезпеку, він не боявся, а навіть допомагав В. Польовому – клопотався про закупівлю творів композитора та піклувався про відкриття в ощадкасі особового рахунку, – характеризує його як людину дуже порядну, з відчуттям гідності, яке не підвладне політиканству. Такі вчинки та листування, яке значно підтримувало В.Польового у неволі,

вказують на щиросердність Б. Лятошинського, який для багатьох був не просто викладачем, а наставником, на якого можна покластися.

⁵⁰ М. Копиця в своїй статті «Борис Лятошинський. Педагогічна та суспільно-громадська діяльність» розповідає про те що: «Борис Миколайович в листі вишле квиток на свій авторський концерт 9 січня 1965 року. Командування військовою частиною дозволило І. Карабицю відлучитися з частини на дві доби. Зима 1964/1965 року в Україні видалася холодною та сніжною, транспортний зв'язок із селищем Остер був украй ненадійним. Молодий солдат майже пішки добрався до Києва, переходячи Дніпро льодяною кригою. Після концерту Борис Миколайович, оцінивши цей вчинок як геройський, запросив І. Карабицю до себе додому, подарувавши кілька партитур маловідомої тоді музики нововіденських композиторів А. Шенберга та А. Веберна [137, с. 35-36].

⁵¹ У своєму божественному аспекті сімка являє собою ідею повноти проявленого цикла з єдністю його ідеальних (трійності) і матеріальних (четвірності) якостей. Вона виражає ідею піднесення духу над формою. У своєму людському аспекті сімка виражає ідею перемоги вищої тріади над чотирма нижчими тілами, що породжують у людині відчуття окремоті. Символізуючи себе консонансом макрокосму, що з'єднується з мікрокосмосом, сімка означає цілісність, повноту, вищу симетрію, таїну, всеосяжність, завершеність [124].

⁵² 18 цифра першої частини сонати для віолончелі та фортепіано Д. Шостаковича – це своєрідний драматико-концентричний епізод всього твору, відголоски якого почуємо в першій частині (вступі) Фортепіанного тріо, оп. 67 (1944), що присвячено помертвості другу Д. Шостаковича, І. Соллертинському.

⁵³ Утворилися численні тематичні твори з основними драматургічними ідеями ірреальності, наприклад С. Зажитко «Епітафія Маркізу де Саду» для двох віолончелей (1996); фантазійного гротеску, сюжетами із звертанням до багатівікових ідеалів людської чесності та гідності (що занепала в період правління політичного агресора), Концерт-триптих для камерного оркестру І. Карабиця (1996).

Безумовна цікавість композиторів до фольклору як віхи «материнського» архетипу рідної землі – Л. Шукайло кантата для хору а cappella «Пори року» (1993 р.), історичні твори пов'язані з українською культурою, такі як «Панахида» Є. Станковича (1993), тема «людина і світ» у «Покаянному вірші» І. Щербакова (1989) та багато інших.

⁵⁴ В. Птушкін «Український реквієм» пам'яті жертв ХХ століття (1999), М. Шука «Lux aeterna» (1986), В. Мужчиля «Lacrymosa» (1988), Ю. Шамо «Український реквієм» (1991), І. Карабиць «Молитва катерини» (1992), О. Щетинський («Фрагменти з латинської літургії») (1991), Є. Станкович «Кадіш-реквієм» (1992), В. Зубицький «Реквієм-симфонія», (1993), А. Гайдено «Стражденна мати», (1996), В. Сильвестров «Реквієм для Лариси», (1997–1999), Б. Синчалов «Реквієм пам'яті В. Стуса», (1999). Духовний концерт В. Полевої «Піснеспіви», Ю. Іщенко концерт «У блакитно-золотавих тонах» (що давно чекав на виконання), до духовних текстів також звертались Л. Дичко, Є. Станкович, В. Степурко та ін.

ДОДАТОК Е
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ТА
АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Список публікацій здобувача за темою дисертації

1. Харитонова Д. Прихований світ символів Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса (на прикладі сонати для фортепіано фа мажор, 1898). *Українське музикознавство*. 2013. Вип. 39. С. 115–129.
2. Харитонова Д. Символічна аура камерно – інструментальної творчості В. Косенко (на прикладі Сонати для віолончелі та фортепіано оп. 10). *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 49. С. 88–99.
3. Kharitonova D. Symbolic dimension of M. Skorik Sonata for Violin and Piano No 2. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 230–235.
4. Харитонова Д. Символічний вимір флейтових сонат Йогана Себастьяна Баха. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 56. С. 23–32.
5. Харитонова Д. Символічні елементи будови Сонати для скрипки та фортепіано оп. 19 Віктора Косенка. *Українське музикознавство*. 2017. Вип. 43. С. 130–144.
6. Харитонова Д. Символічність світовідчуття І. Ф. Карабиця (на прикладі сонати для віолончелі та фортепіано № 1). *East European Scientific Journal*. #9 (37). 2018. Part 4. Pp. 8–16.

Апробація результатів дослідження

Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Основні положення дослідження оприлюднені на таких конференціях: Міжнародна науково-практична конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір» (Львів, 17 квітня

2013); Конференція в рамках науково-практичного семінару «Іван Карабиць: музика серця (до 70-річчя від дня народження)» (Суми, 2 грудня 2015 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2–3 листопада 2017 року); Конференція в рамках науково-мистецького проекту «*Доля митця в реаліях* культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття» (Київ, 12 листопада – 5 грудня 2016 року); Міжнародні науково-практичні конференції в Інституті музики ім. Р. Глієра «Молоді музикознавці України» (Київ, 8–10 січня 2014 та 9–11 січня 2017 роки).