

УДК 78.03+785.11

*М. Емельяненко***ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ СТИЛЕВОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ
СИМФОНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА В. ГУБАРЕНКО**

В статье характеризуется период второй половины XX века как эпоха расцвета украинской симфонической музыки на примере творчества В. Губаренко. Изучаются стилевые знаки раннего симфонического письма автора, освещается целостность музыкальных текстов его произведений, которая образует своего рода Метатекст творчества композитора.

Ключевые слова: симфонизм, украинская симфония, стилистика, Д. Шостакович, Метатекст.

Известным является тот факт, что развитие симфонизма в XX веке проходило очень сложно и противоречиво. Становление и вызревание определенных творческих и эстетических концепций находилось под постоянным идеологическим контролем и давлением. В развитии украинской музыки этот процесс осложнялся еще и тем, что украинским композиторам приходилось «догонять» другие музыкальные культуры, которые к тому времени имели в своем арсенале более широкие возможности для развития симфонической музыки. Несмотря на то, что украинских композиторов заметно привлекает жанр симфонии — наиболее объемный по своей проблематике и выразительным средствам, — овладение им происходит постепенно и длительное время, из-за фактического отсутствия на Украине «своей» художественно-эстетической традиции в области симфонической музыки. И поэтому ее создатели, чтобы быть правдивыми в своем творческом выражении, стремясь к тому, чтобы и данная область не выпадала из магистрального направления развития национальной культуры, должны были следить за переосмыслением традиций, которые складывались в других музыкальных жанрах и были выражены их специфическими формами и средствами. *Перед ними стояла задача не трансплантации инонациональных симфонических традиций на украинскую почву, а переосмысления их в национально-самобытном стиле, который берет свое начало в музыкальных законах украинского фольклора и лучших традициях украинской культуры.*

На начальном этапе творчества молодой украинский композитор В. Губаренко, принадлежащий к культурно-эстетическому движе-

нию «шестидесятников», работал одновременно и с авторским, и с фольклорным тематизмом. Воображение молодого композитора все больше привлекает симфония — жанр, раскрывающий возможности для наиболее полного выражения творческого *credo*. Включая в музыкальный текст известные цитаты из украинской народной музыки, Губаренко пытался по-своему раскрыть их семантическую значимость, подчеркивая выразительную роль ладового колорита. Это прямое цитирование запечатлелось во многих его произведениях: симфонической поэме «Памяти Тараса Шевченко», *Concerto grosso*, опере «Вий» и, особенно, в балете «Каменный гость», в котором эмблематичную функцию играл испанский колорит, достигавшийся путем использования приема «обобщения через жанр».

Конец 1950-х и начало 1960-х годов — период бурного возрождения в советской музыкальной практике ранее незаслуженно исключенных из нее музыкальных ценностей XX века. Одна за другой возвращаются на сцену забытые партитуры Прокофьева, Мясковского, Шостаковича, Стравинского; все чаще начинает звучать музыка Р. Штрауса, Онеггера, Бартока, Хиндемита, Бриттена. Молодому композитору В. Губаренко было не так просто сориентироваться в этом наполненном противоречиями музыкальном потоке, однако он сразу занимает самостоятельную творческую позицию. Особенно покорял молодого композитора многогранный талант Д. Шостаковича, его творчество надолго стало для Губаренко идеалом. Его поражали необычайная экономность и строгость подбора выразительных средств, лаконизм оркестрового мышления. Близкими творческой натуре Губаренко оказались действенная динамика, напряженная экспрессия музыки Шостаковича, оригинальный характер его музыкальной драматургии, когда все контрастные планы подчинены единой главенствующей идее, а обычное противопоставление полярных начал заменяется более сложным проявлением противоречивой двойственности одного образа, что порождает неизвестное ранее образование драматических коллизий.

Украинские композиторы-шестидесятники свободно владеют способами и приемами развития музыкального материала, органично соединяют традиции национальной и русской классики, что проявляется в использовании всех видов полифонической техники (имитационной, контрастной, народно-подголосочной, линейной). Стремление к смысловой и мелодической индивидуализации горизонтальных пластов и к различному использованию ладото-

нальных ресурсов приводит к появлению политональных моментов в симфонических произведениях Б. Лятошинского, А. Штогаренко, В. Губаренко, И. Шамо. Причем в музыке В. Губаренко эти моменты иногда воспринимаются как развитие принципа параллелизмов народной многоголосной музыки, в которой самостоятельность движения каждого из голосов настолько самодостаточна, что приводит к образованию в них разных отдельных тональностей и ладов. В этот период симфонические произведения характеризует экономность инструментовки, что объясняет появление многочисленных произведений для струнного или камерного оркестра. Лексика украинской музыки создается на основе переосмысления традиционных народных и классических мотивно-интонационных формул и комплексов, а также на основе включения определенных выразительных категорий современного музыкального мышления. В 1960-е годы культура украинской симфонии наконец вышла из стадии становления жанра и уверенно встала на путь интенсивного развития. На первом месте оказался драматический тип симфонизма, с некоторым уклоном в трагедийность — к таким произведениям можно отнести Четвертую симфонию Б. Лятошинского, Вторую симфонию А. Штогаренко, Третью Б. Яровинского. Симфония для струнного оркестра И. Шамо объединяет трагедийность с лиричностью, что характерно и для симфонического стиля В. Губаренко.

Признание к молодому композитору Губаренко пришло именно как к симфонисту. Его творчество во многом основывается на традициях Д. Шостаковича, которые, кстати, в начале 1960-х годов воспринимались весьма неоднозначно. В. Губаренко нашел у Шостаковича продуктивные художественные идеи, специфические приемы драматургического развития, принцип трансформации контрастного тематизма, который вырастает из единого интонационного зерна, прекрасную полифоническую технику. Однако при анализе его музыки становится заметным влияние и ряда других композиторов XX века: своим общим лирико-драматическим и эпическим направлением произведения Губаренко больше приближаются к творчеству Мясковского, наличие же в ранних симфонических опусах Губаренко жанрово-бытового компонента (мажоро-минорного вальса) свидетельствует об усвоении творческого опыта Прокофьева. Творческие намерения молодого композитора характеризует стремление отобразить личные ощущения при восприятии современности. При этом «современность» сказала здесь как определенный тип мировоззре-

ния, характерный образ бытия. В музыке Губаренко формировалась картина мира 1960-х годов, узнавались черты людей нового поколения, которых спустя несколько лет назовут «шестидесятниками».

Стилистика Д. Шостаковича была главным ориентиром для многих композиторов 50–60-х годов, на что указывают и многие музыковеды, и сами композиторы. На его традициях сформировалось творчество Г. Уствольской, Б. Тищенко, Б. Чайковского, Р. Бунина, К. Хачатуряна и многих других композиторов. Специфический характер лексики Шостаковича, которая, по словам Л. Мазеля, «усиливает общезначимые обороты», содействует относительно легкой ее интеграции в любой текст. Элементарные мелодические и ритмические формулы приобретают в конкретном произведении значение жанрового обобщения.

Как отмечает Г. Григорьева, «процесс ассимиляции музыки Шостаковича в музыке его многочисленных учеников и последователей был довольно сложным и осуществлялся на разных уровнях художественного мышления. Один из них охватывал драматургические показатели и с максимальной точностью проявлялся в наследовании симфонической концепции мастера: почти что каноническим стал сам тип цикла Шостаковича с присущими ему неторопливой первой частью, «злым» скерцо, концентрацией интеллектуального начала в медленной части и амбивалентной моторикой финала. Также сохранились особенности динамического профиля в каждой части цикла. Второй уровень ассимиляции художественных идей композитора касался сферы интонационно-ладовых особенностей, фактурных приемов, жанрового и ритмического развития материала» [2, с. 136]. В музыке композиторов, близких к Шостаковичу, данные типовые знаки образовали собственную сферу «мигрирующих интонаций». Образовалась своеобразная система «знаков стиля Шостаковича», которую Г. Григорьева считает «стадиальными общими формами звучания», которые «отделились от авторского контекста и стали характерным «сгустком» образной выразительности музыки тех лет» [2, с. 136].

Первые годы композиторской деятельности подарили В. Губаренко стремительный взлет его музыкальной карьеры. В тридцать лет его называют в числе наиболее талантливых молодых композиторов того времени, наряду с Л. Грабовским, Л. Дычко, Л. Колодубом, М. Скориком. Пройдя через сферу «общего» и прекрасно, усвоив уроки профессионального мастерства, его авторская индивидуальность аккумулировала в себе то, что способствовало ее творческому росту,

отвечало природным способностям. Как удачно отмечает И. Драч, «антиномічність губаренківського світобачення відкривала зосередженому на інтенсивному внутрішньому житті композитору перспективу «мандрів у світ», де у пошуках універсальних об'єктивних цінностей можна було врятуватися від крайнощів суб'єктивізму. Але, разом з тим, цей навколішний світ мов би давить на людину, обмежує її волю, примушує коритися своїм законам» [4, с. 38].

Ранний стиль композитора акумулював в себе те стилеве знаки композиторського творчства Губаренко, которые будут присутствовать в его произведениях среднего и позднего периодов творчства. Так как вопрос о стилевых знаках является одним из наиболее сложных в теории стиля, он приобретает особую актуальность в контексте современной музыкальной практики, обуславливая различные теоретические подходы к познанию сложной природы музыкально-стилевых явлений. Силевые знаки, будучи знаками музыкальными, обладают системностью на всех уровнях музыкально-художественного целого, а также выражают особенности стилевой системы средствами музыкального языка, отвечающими данной системе, в процессе стилиобразования приобретающими определенную интонационную форму — символического свойства. В исследовании стилевых знаков следует принимать во внимание их специфичность, о которой говорит А. Самойленко: «Силевые знаки, эмансипировавшись благодаря языковой активности музыки, образуют особую область музыкальной символики. Представляя собой совокупность стилистических приемов, стилевой знак является наиболее специфической, «чистой» формой «музыкальности», то есть «самоговорения» музыки. Ничто в музыке не приобретает автономии, пока не достигнет стилового выражения, следовательно, стилистического самоговорения, признания в стиле» [7, с. 6].

Ранний стиль Губаренко характеризуется опорой на трансформированные и психологически «укрупненные» элементы украинской песенности. Пройдя через соблазны неоклассицизма и создав в этом направлении небольшие Концертино и Струнный квартет ор. 12, Губаренко через оригинальный мелос особого ладового строения раскрывает современное восприятие национального. Музыковед Т. Краснопольская в произведениях Губаренко обращает внимание на характерное расщепление темы на несколько субтем и возникновение их нового качества на основе дальнейшего объединения, определенное направление развития на образный синтез. Стремление

перенести на національну почву своє особисте гостре відчуття сучасності характеризує творчі наміри молодого композитора. При цьому «сучасність» проявляється тут не як зовнішня показна ілюстративність, а як певний тип світогляду, характерний образ буття з його емоційними домінами.

Теорія стилю, як вказує І. Коханик, «сформувала певне рішення в питанні про структуру і функції стилевих знаків, однак її висновки ґрунтуються переважно на музичному матеріалі попередніх епох і не завжди виправдовують себе як інструмент аналізу в стосунку до музики сучасної, багато особливостей якої були закладені в музичній практиці ХХ століття. Вже саме тоді в авангардній тенденції визначилися кардинальні зміни в музичному мисленні, повлекли за собою появу нових композиторських технік і форм. Паралельно авангардному напрямку сформувалася «ретротенденція», заснована на переосмисленні традиції: неокласицизм, неobarocko, неofolklorizm, неоромантизм і інші «неостілі і стилеві напрями» [5, с. 64].

Ранні твори Губаренко, серед яких Симфонієта для струнного оркестру (1960), Перша симфонія (1961), Симфонічна поезія «Пам'яті Т. Шевченка» (1962), Концерт-поема для віолончелі з оркестром (1963), відображають самобутні риси симфонічного мислення молодого композитора. Їх характеризує психологічна обостреність і підвищений емоційний тонус. Пріоритетні для композитора сфери музичного театру і симфонічної музики завжди еволюціонували в тісній зв'язі. Інструментальні теми можуть мати театральне початок і навпаки — початковий образ Симфонієти переоплотився в одну з головних лейттем моноопери «Самотність»; пісня Варки з опери «Мамаї» стала музичним джерелом тематизму ліричної поезії «In modo romantico» (1989) і Четвертої камерної симфонії для віолончелі і струнного оркестру (1994); конструктивна ідея однієї з «Осінніх сонетів» була по-новому реалізована в Третій камерній симфонії для двох скрипок з оркестром. Губаренко активно експериментував з традиційними жанрами, внаслідок чого в його творчості з'явилися такі жанрові гібриди, як концерт-поема, опера-симфонія, опера-балет, опера-ораторія, симфонія-балет, однак всі вони осмислювалися, перш за все, як цілісні симфонічні концепції. Одним з перших в історії української музики

композитор пишет симфониетту, флейтовый концерт, монооперу, камерную симфонию, симфонию-балет.

Целостность музыкальных текстов произведений Губаренко образует своего рода Метатекст творчества, в котором И. Драч находит определенную структуру: «В ней переплетаются пять самостоятельных парадигм, в каждой из которых можно определить свой «сюжет» и свою внутреннюю напряженность. Музыкальная драматургия многих произведений Губаренко имеет определенный трикомпонентный ритм, который проявляется через последовательное воплощение образов «рефлексии», «иллюзии» и «реальности», каждая из этих линий конфликтно поляризована. Они превращаются в художественные модусы — носители авторской индивидуальности и стиля. Вместе с тем на первом этапе активно действовали показатели, которые формировали эту индивидуальность. Имеются в виду традиции школы, в контексте которых он вырос, а также художественный климат времен его юности, включенность в то культурное движение, которое получило название «шестидесятников» [4, с. 13].

Однако проблема индивидуальности в монографии И. Драч освещается как основополагающая, отображающаяся во внешних знаках музыкального языка, принципах формообразования или специфике образной системы. Речь идет об особых формах «образа автора», которые существуют, в том числе, и в театральных произведениях и проявляются через фигуры авторизованных персонажей. Объектом исследования представляется целостность художественного мира композитора, которая фактически выступает синонимом понятия «индивидуальность». Для выявления составляющих этой целостности необходимо каждый раз учитывать всю совокупность созданного им, даже в том случае, когда речь идет всего лишь о конкретном хронологическом этапе, о произведении или жанре.

Жанр советской симфонической музыки вышел на первый план во второй половине XX века, что было обусловлено способностью симфонии наиболее полно охватить и раскрыть различные жизненные проблемы. Украинская симфония, в контексте советской музыкальной культуры, также переживала свой высший этап развития. Особым вниманием пользовались произведения драматического и лирико-драматического характера, которые были попыткой раскрыть мир психологии личности путем художественного осмысления.

Творчество Губаренко нашло свое проявление во многих жанрах — на протяжении 1960–1970 гг. Он написал две симфонии, симфони-

етту, симфоническую поэму, оркестровое концертино, квартет, концерты для виолончели, скрипки и флейты с оркестром и наконец две оперы и балет. В жанре вокальной музыки были созданы два цикла: песни на стихи Й. Уткина и вокальные этюды на слова И. Драча. Все это — свидетельство большой творческой активности Губаренко. В его недоверии ко всему, что лежит на поверхности и имеет налет быстро уходящей моды, в стремлении всегда ощущать твердую почву заложена надежная защита от соблазна быстрого развития, за которым нередко кроется плагиат. Так, еще не закончив работу над клавиром и партитурой оперы, Губаренко создает свою камерную симфонию для скрипки с оркестром, а работая над своей музыкальной драмой обдумывает план второй симфонии. Подготовительная работа включала детальный анализ разнообразных симфонических партитур, причем внимание автора было направлено на специфику решения как общих, так и частичных заданий, на особенности трактовки симфонической формы у Шостаковича и Вайнберга, Онегера и Бартока. Параллельно с этим композитор вновь и вновь пересматривает сборники украинских народных песен, фиксирует интересные интонации, ладовые обороты, ритмические структуры, вслушивается в звучание разных народных напевов. Его интересуют и старинные украинские думы, и народные танцевальные мелодии, и фольклор Западной Украины, и специфика народного многоголосия. Он старается уловить наиболее самобытные черты народной музыки, которые смело раздвигают общепринятые рамки, в которых национально характерное выступает наиболее выразительно.

Композиторская индивидуальность В. Губаренко очевидна уже в его ранних произведениях. Несмотря на значительную эволюцию его творчества, основные принципы, заложенные в его ранних опусах, продолжают играть свою основополагающую роль. Такая целостность на всех этапах его творчества объясняется целостной системой образов его индивидуального авторского стиля — от произведения к произведению его композиторская техника приобретает все более индивидуальные черты, при этом метод, найденный им в самом начале пути, не изменяется в своей основе, а лишь обогащается и совершенствуется, становится более гибким и пластичным.

Как указывает И. Драч в своей монографии о В. Губаренко, «с самого начала творческого пути композитор мыслит структурно оформленными, продолжительными темами. Их «аналитическая» проработка — расщепление на несколько самобытных систем — ста-

новится причиной для образования нового образного качества. Музыкальный процесс, который воспринимается как безостановочное развертывание, обычно приходит к образному синтезу. Гармоническая вертикаль по своей природе гетерофонна. Сильные динамические волны формирует линейная энергия, которая обычно возникает в сольных монологах» [4, с. 128].

«Разрабатывая тематизм, необходимо оставаться на качественном уровне самого тематизма» — считал Губаренко. Как справедливо замечает И. Драч, «к интонационно рельефному тематизму как образному и композиционному фундаменту композитор тяготел на всех этапах своего творчества. Работа в области тематизма постоянно усложнялась и приобретала все больший вес в его индивидуальном художественном мире. При этом истоки тематизма могли быть самыми разнообразными: фольклорными, бытовыми, связанными с широким полем музыкальной традиции, от барокко до современности. Ему удалось объединить идею «мотивное зерно — многоплановое его разрастание», присущую произведениям Шостаковича, с характерным для Прокофьева восприятием темы как завершенного самодостаточного образа. В процессе трансформации тематический материал начинает функционировать как образная сфера всего художественного произведения. Если у Баха и Шостаковича развитие держится на энергии мотивного зерна как толчка к развитию, у Губаренко таким энергетическим началом является целостная индивидуализированная тема или та, что функционально равна ей. В экспозиционном тематизме как будто бы заложено то художественное задание, решение которого формирует все произведение. Само задание является открытием в той же теме все более глубоких семантических уровней. Так формируется связь на расстоянии разных музыкальных произведений Губаренко, объединенных «общей кровеносной системой», которая позволяет воспринимать все его творчество как единый Метатекст» [4, с. 192].

В качестве событийных факторов, обеспечивающих преемственность передачи музыкальной формы от одного произведения к другому, в симфоническом творчестве В. Губаренко (а также величайшего современного композитора-симфониста С. Слонимского — и в этом их схожесть) можно назвать:

- 1) изменение громкостной динамики, и в сам момент динамически-громкостного зарождения звука. Происходит как бы динамическое самоопределение звука;

2) передачу музикального построения, музыкальной интонаемы от одного тембра к другому;

3) повторение на разных уровнях музыкальной композиции, повторение интонационного хода, позволяющее оценить явление интервальности. Повторение целого построения, «симфонической строфы» позволяет заметить рождение формы-структуры: репризности, рефренности, рондальности;

4) сопоставление дискретности — континуальности;

5) семантическое оплотнение фактуры, которое позволяет «услышать» ее хоральность, хоральную предназначенность и заметить момент зарождения жанровой семантики; иные жанровые аллюзии;

б) в ритмике возможно разрешение двойственности унифицированного и свободного движения, с одной стороны, путем паузы, с другой — путем наращивания сонорности, непрерывности скандирования, восклицаний.

Наиболее сложным образцом в творчестве Губаренко выступает целостный музыкально-исторический объект или отдельные его составные. Для Первой симфонии таким образцом стал песенный симфонизм Шуберта, хотя и воспринятый посредственно. Дальнейшую эволюцию его симфонического мышления определили произведения Шуберта и Малера — Губаренко приходит к более субъективной и индивидуализированной концепции цикла своих камерных симфоний.

В основе отношения Губаренко к фольклору лежит принцип органического соединения народнопесенного начала с элементами собственного музыкального языка, особенностей народной песенной речи с современными стилистическими признаками. Для композитора не характерно пассивно-потребительское отношение к основам народной музыки, вот почему национальное начало в его музыке не становится ретроспективным обращением к прошлому — в его Второй симфонии с помощью национальных музыкальных образов остро раскрывается современный смысл. Воплощение авторской симфонической концепции, как и положенная в ее основу идея, в этот раз оказалась полностью индивидуальной. Автор отказывается от традиционной последовательности частей цикла, переосмысливает закономерности сонатно-симфонического развития. Основная действенно-конфликтная часть, которая согласно традиции должна открывать симфонию, находится здесь в середине и является драматургическим центром событий симфонической драмы. Ей пред-

шествует медленная часть, в которой намечены основной конфликт и психологическая завязка действия, выраженная в виде образно-смысловой антитезы напряженного драматического вызова в могучем оркестровом возгласе и одногласной импровизации грустного и задумчивого напева-раздумья. Полярные начала вытекают из одного импульса, их развитие и видоизменение осуществляются также в средней части. Вместо традиционного суммирующего финала автор представляет в третьей части начало совсем другой, новой драматургической линии. На смену обостренным драматическим эмоциям и нерешенным напряженным психологическим конфликтам приходят умиротворенное величественно-плавное движение и мастерское сплетение мелодических попевок с изящными интонационными оборотами. Когда вдруг в этом особом образном мире пронесется драматические образы предыдущих частей, они не в силах победить устойчивую мощь музыкальной конструкции. Наоборот, их экспрессия разбивается об эти устои. Взволнованная гармония обновляется, и в просветленном ходе как будто бы осуществляется окончательное примирение враждующих сторон.

Вторая симфония Губаренко сразу же получила многочисленные отзывы в музыковедческой литературе: Н. Гордейчук в своей монографии «Українська радянська симфонічна музика», которая как раз писалась во второй половине 1960-х годов, отмечает, что «три частини Другої симфонії В. Губаренко назвав Прелюдією, Сонатою і Фугою. І справа тут не тільки у відтворенні структурних особливостей цих форм. Важливішим є те, що їх «одвічні» філософські засади композитор впевнено спрямовує на втілення ідей та образів, які випливають з сучасного буття людини. Як і в Першій симфонії, композитор прагне до наскрізності розвитку, до художньої і смислової цілісності циклу і, зрештою, до синтезу образів як кінцевого результату розвитку ідеї. Проте, якщо в Першій симфонії модифікування проходило через зміну характеру, ладу, інтонаційної будови, а тема, як ціле, здебільшого залишалася недоторканною, то у Другій з одного її розділу в інший переходять переважно найпомітніші тематичні елементи, що вільно конструюються в нові побудови і при утвердженні свого, експозиційно-автентичного образу набувають властивостей нової, нерідко дуже самобутньої якості. Спроби в даному напрямку В. Губаренка підтверджують думку про те, що чуття ним симфонізму як методу мислення — справді природне і органічне» [1, с. 339]. Это высказывание является свидетельством того, что исследователь заме-

чает в симфонии Губаренко сквозное развитие «интонационной фабулы», т. е. черты, характерные для малеровского симфонизма.

С. Павлишин в своей статье в журнале «Советская музыка» обращает особое внимание на «яркую индивидуальность автора и современное ощущение национального» [6, с. 26].

И. Драч также уделяет значительное место симфоническому творчеству композитора, указывая, что «тричастинна композиція Другої симфонії побудована за законом відомої філософської тріади. Перша частина є позитивною тезою, друга — її запереченням, третя — синтезом як формою розв'язання заданого конфлікту». Также исследователь обращает внимание на колоссальное влияние Д. Шостаковича на симфонизм Губаренко, что выражается в воплощенном в симфонии «интонационном словаре 60-х» [4, с. 55].

Эта симфония характерна большим количеством «монологичных» и «диалогичных» эпизодов, где главную роль играют солирующие инструменты (чаще всего флейта, валторна или скрипка) [3].

По жанру симфонию можно определить как драматическую, что сразу же проявляется в первой части — Прелюдии, форма которой близка к сонатной. Первая тема носит напряженный и драматический характер мотивов-призывов, имеет густую фактуру с несколькими горизонтальными линиями, «терпкими» гармониями, функциональная неопределенность которых зависит от соединения равнозначного движения голосов с противоположными. Мелодическую и ритмическую основу составляют драматизированные «интонации плача». Своеобразна ладовая структура темы, в которой повторное проведение фразы дано на полутоновом смещении первоначальных гармоний с сохранением общей *D (e)*. Массивной музыке явно контрастен задумчивый речитатив флейты с народной лидийской попевкой, которая уже стала знаменитой благодаря частому звучанию в современных украинских произведениях — мелодии-веснянки «Ой весна, весниця».

Вторая тема — дуэт гобоя и валторны, в котором оба голоса самостоятельны по мелодическому и ритмическому движению, а каждый из них как будто бы создает интонационную версию основной темы и флейтового речитатива. Развитие образов характерно выделением экспозиционных тезисов: беспокойства и неуверенности. Воплощается это продолжительными монологами-соло, своеобразными инструментальными диалогами, которые прерываются взрывами неожиданной страсти. Замедленное нарастание приводит к большому кульминационному эпизоду (*piu mosso*), на вершине которого звучит

основная тема части (второй такт цифры 13, медные духовые на фоне бурлящих фигураций шестнадцатыми скрипок и альтов и остиаточно-перезвона деревянных духовых). Завершает первую часть задумчивый дуэт скрипок соло. Таким образом, главным в первой части можно считать нарастание напевности и драматизма, образование смыслового «предыкта» перед чем-то существенным.

Вторая часть симфонии — Соната — была задумана автором как драматическая кульминация. Она сразу начинается в быстром темпе, нервно-возбужденном ритме. Главная тема проводится в унисон у труб и тромбонов, создавая тревожный образ напряженного волнения. Фактура постепенно сгущается и на цифре 66 опять переосмысливается главная тема первой части с включением отдельных мотивов и попевок из второй. Валторновая попевка, сбегающая с вершины, изложена у струнных как модифицированный вариант второй темы первой части, звучит как плач по утраченным надеждам. Значительный полифонический ход на этой же лиризированной мелодии обозначает переход к третьей части симфонии — Фуге, которая звучит могущественно и величаво в унисоне целого оркестра. Это уже общий вывод произведения, философское осмысление пройденного пути. Форма здесь — не только схема, но и смысл музыки, ее характер и важная драматургическая функция в целом. Изложение темы медленное, в низком глухом регистре виолончелей и контрабасов. Последовательность вступления голосов такая же, как и в классических образцах данной формы. Автор постепенно, этап за этапом, показывает проведение темы в различных голосах, окружает ее подголосками для выражения концентрации самого принципа художественности. Вторая, более подвижная тема проходит в форме диалога у флейты и фагота. Лиризованная кантилена приобретает, по удачному наблюдению Н. Гордейчука, интонации известной украинской песни «Ой попливи, вутко». Ее активное линейное проведение в камерном оркестровом колорите резко нарушается мотивом драматического прорыва, которое проводится у литавр и барабана и ритмо-гармонического остиато фортепиано с контрабасами в унисон, чему противостоит хоральный вариант ПП первой части. Данный прием вторжения образует контрастную середину трехчастной композиции, в репризе которой первая и вторая тема фуги звучат вместе. Заключительным аккордом симфонии становится проведение в унисоне целого оркестра первой темы Фуги, которую сопровождают фанфарные сигналы основной темы Сонаты [3].

В. Губаренко розворахивает строгую полифоническую форму двойной фуги как некий акт самопознания, что в представлении шестидесятников являлось выражением основной идеи постижения человеком высшей истины. Как справедливо отмечает И. Драч, «проблема современного толкования Второй симфонии В. Губаренко в целом касается многих произведений 60-х годов и связана с необходимостью учитывать их резонанс со временем — обусловленность тем своеобразным временным контекстом, вне которого достаточно полное осмысление музыкального произведения не представляется возможным» [4, с. 59].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика / М. Гордійчук. — К. : Музична Україна, 1969. — 426 с.
2. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г. Григорьева. — М. : Советский композитор, 1989. — 206 с.
3. Губаренко В. Симфония № 2 : партитура / В. Губаренко. — М. : Советский композитор, 1972. — 118 с.
4. Драч І. Композитор В. Губаренко: формула індивідуальності : [монографія] / І. Драч. — Суми, 2002. — 226 с.
5. Коханик І. Проблема музикального стилю і стиліобрання в контексті постмодернізму / І. Коханик // Музичне мистецтво і культура : науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : Друкарський дім, 2003. — Вип. 4, кн. 2. — С. 29–41.
6. Павлишин С. Харківчане виходять вперед / С. Павлишин // Советская музыка. — 1967. — № 5. — С. 26–29.
7. Самойленко А. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. М. Бахтина / А. Самойленко // Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — Стиль муз. творчості : естетика, теорія, виконавство : [зб. статей.]. — К. : Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2004. — Вип. 37. — С. 3–13.

Смельяненко М. Принципи організації стильової цілісності симфонічної творчості В. Губаренка. У статті характеризується період другої половини ХХ століття як епоха розквіту української симфонічної музики на прикладі творчості В. Губаренка. Вивчаються стильові знаки раннього симфонічного письма автора, висвітлюється цілісність музичних текстів його творів, яка утворює свого роду Метатекст творчості композитора.

Ключові слова: симфонізм, українська симфонія, стилістика, Д. Шостакович, Метатекст.

Yemelianenko M. The principles of the stylistic integrity of the symphonic creativity of V. Gubarenko. The principles of the stylistic integrity of the symphonic creativity of V. Gubarenko. The article characterizes the period of the second half of the twentieth century as the era of flourishing Ukrainian symphonic music, on the example creativity of V. Gubarenko. Studied stylistic signs of early symphonic writing author highlights the integrity of musical texts of his works, which forms a sort of Metatext the composer's creativity.

Keywords: symphony, Ukrainian symphony style, Shostakovich, Metatext.

УДК 78.03+78.083

Е. Лисовенко

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ РОНДО И РОНДАЛЬНОСТИ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ А. ШНИТКЕ

Рондо рассматривается как форма, способная замещать сонатную, а рондальность — как универсальный принцип, действующий на разных уровнях композиции. Выражая движение по нисходящей «спирали», рондальная форма воплощает у А. Шнитке семантику смерти. Противоположный образно-смысловой полюс представлен в «Поздравительном рондо», демонстрирующем редкий случай неизменности тематизма рефрена.

Ключевые слова: рондо, рондальность, сонатная форма, семантика формы, семантика тональностей.

В музыковедческих работах, посвященных формам XX века, наблюдается осмысление рондальности как одного из ключевых принципов структурной организации композиции наряду с сонатностью и вариационностью. К примеру, труд Т. Кюрегян [5] иллюстрирует исключительную жизнеспособность рондо в условиях всех новых техник письма, начиная от хроматической тональности и модальности и заканчивая сонорикой и алеаторикой. В работе Г. Григорьевой [2] примечателен и тот факт, что среди 33 примеров рондо из литературы XX века, включающих сочинения С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Н. Мяскового, Б. Бартока, О. Мессiana, И. Стравинского, рассматриваемых в соответствующей главе, 7 примеров составляют опусы А. Шнитке¹ (тогда как в разделе «Сонатная форма» приводится всего одно сочинение данного автора). Тем самым музыковед пере-

¹ Среди таковых примеров — рондо из *Concerti grossi* № 1–6, при этом *Concerto grosso* № 1 включает одновременно 2 различных образца — концертное рондо (II часть) и