

УДК 78.03/78.082.1+781.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.13>**Цзу Лінжуй**<https://orcid.org/0000-0002-9855-2297>

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[TzuLingui@gmail.com](mailto:TzuLingui@gmail.com)

## ЯВИЩЕ МОДАЛЬНОСТІ В СИМФОНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ П. ЧАЙКОВСЬКОГО: ТИПОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

**Мета статті** – визначити роль модальності в симфонічній музиці Чайковського, специфіку прояву модальних принципів у музиці та у творах Чайковського, типи музичної модальності як способи організації музичного тексту та виявлення його семантичних функцій. **Методологія роботи** зумовлюється текстологічним та семантичним підходами у їх поєднанні та аналітичному втіленні на рівні стилістичного матеріалу музичних творів. **Наукова новизна роботи** визначається тим, що вперше категорія модальності стає критерієм вивчення засобів симфонічного письма Чайковського. Модальність поєднує між собою способи мислення та форми висловлення – мовного вираження, тобто внутрішній та зовнішній плани музичної думки, музично-образної системи. **Висновки** дозволяють зазначити, що в симфонічній музиці Чайковського найбільш повно проявляються особливості його музичної мови, звідси – її музичного мислення. У змісті симфонічних творів виокремлюються п'ять основних типів поєднання та семантичної підпорядкованості виразових прийомів, що групуються за інтонаційно-мотивним, мелодійним і полімелодійним, фактурно-динамічним, метро-ритмічним та ладо-гармонійним напрямками функціонування музичної мови. Варто також відзначити, що лірична модальна сфера, як цілісний образно-естетичний феномен, є засадничою в симфонічній поезії Чайковського. Із композиційно-текстологічної точки зору вона диференціюється на такі семантичні типи «модального мислення» композитора: мотивно-інтонаційний, мелодійний, фактурно-динамічний, метро-ритмічний, ладово-гармонійний.

**Ключові слова:** музична модальність, симфонічна творчість Чайковського, музична мова, семантична функція, музичне мислення.

*Tzu Lingui, Applicant of the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.*

**The phenomenon of modality in P. Tchaikovsky's symphonic work: a typological approach**

*The purpose of the article is to determine the role of modality in Tchaikovsky's symphonic music, the specific manifestation of modal principles in music and in Tchaikovsky's works, the types of musical modality*

as ways of organizing musical text and identifying its semantic functions. **The methodology** of the work is determined by textual and semantic approaches in their combination and analytical embodiment at the level of stylistic material of musical works. **The scientific novelty** of the work is determined by the fact that for the first time the category of modality becomes a criterion for studying the means of Tchaikovsky's symphonic writing. Modality combines the ways of thinking and the form of expression – linguistic expression, that is, the internal and external plans of musical thought, a musical-figurative system. **The conclusions** suggest that in Tchaikovsky's symphonic music the features of his musical language, hence the musical thinking, are most fully manifested. The content of the symphonic works distinguishes five basic types of combination and semantic subordination of expressive techniques, grouped by intonation-motive, melodic and polymodal, textural-dynamic, metro-rhythmic and harmonically harmonious directions of the functional. It is also worth noting that the lyrical modal sphere as a holistic figurative-aesthetic phenomenon is fundamental in Tchaikovsky's symphonic poetics. From the composition-textological side, it is differentiated into the following semantic types of "modal thinking" of the composer: motive-intonational, melodic, textural-dynamic, metro-rhythmic, perfectly harmonious.

**Key words:** musical modality, Tchaikovsky's symphonic creativity, musical language, semantic function, musical thinking.

*Цзу Линжуй*, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

**Явление модальности в симфоническом творчестве П. Чайковского: типологический подход**

**Цель** статьи – определить роль модальности в симфонической музыке Чайковского, специфику проявления модальных принципов в музыке и в произведениях Чайковского, типы музыкальной модальности как способы организации музыкального текста и выявления его семантических функций. **Методология** работы обусловлена текстологическим и семантическим подходами в их сочетании и аналитическом воплощении на уровне стилистического материала музыкальных произведений. **Научная новизна** работы определяется тем, что впервые категория модальности становится критерием изучения средств симфонического письма Чайковского. Модальность сочетает между собой способы мышления и формы выражения – языкового выражения, то есть внутренний и внешний планы музыкальной мысли, музыкально-образной системы. **Выводы** позволяют указывать, что в симфонической музыке Чайковского наиболее полно проявляются особенности его музыкального языка, а следовательно, и музыкального мышления. В содержании симфонических произведений выделяются пять основных типов взаимодействия и семантической упорядоченности выразительных приемов, которые группируются в интонационно-мотивном, мелодическом и полимелодийном, фактурно-динамическом, метро-ритмическом и ладово-гармоническом направлениях функционирования музыкального языка. Стоит также

*отметить, что лирическая модальная сфера, как целостный образно-эстетический феномен, является основополагающим в симфонической поэтике Чайковского. С композиционно-текстологической точки зрения она дифференцируется на следующие семантические типы «модального мышления» композитора: мотивно-интонационный, мелодичный, фактурно-динамический, метро-ритмический, ладово-гармоничный.*

***Ключевые слова:** музыкальная модальность, симфоническое творчество Чайковского, музыкальный язык, семантическая функция, музыкальное мышление.*

**Актуальність теми статті.** Поняття про модальність має широку зону використання та тлумачення в мовознавстві та мистецтвознавстві. Але дві його риси є постійними, вказуючи на головне призначення категорії модальності: наявність повторюваних прийомів, способів формування та вираження, тобто канонічних елементів – канонічного осередку художнього висловлення (образний зміст; семантичне призначення, підпорядкованість смислового началу, що передбачає множинність трактувань, тобто динамічність, рухливість виразових формул). Таким чином, відразу виявляється парадоксально двоїста природа явища, що добре узгоджується із притаманними музичному розвитку тенденціями до повторності-ототожнювання та зміни-оновлення, розтотоження. Із даних позицій можна розглянути модальні принципи симфонічного письма П. Чайковського, а саме таке використання композитором засобів організації музичного матеріалу в конкретних симфонічних композиціях (проаналізувавши ключові, кульмінаційні моменти симфонічних творів композитора, можна знайти тенденцію до синтезу низки засобів у відповідальні драматургічні моменти), яке вказує на їх особливе значення стосовно виявлення свідомості автора, авторської музичної волі, тобто на їхню функцію тих «ключових слів», що відповідають провідним музично-мисленневим модульностям.

**Мета статті** – визначити роль модальності в симфонічній музиці Чайковського, специфіку прояву модальних принципів у музиці та у творах Чайковського, типи музичної модальності як способи організації музичного тексту та виявлення його семантичних функцій.

**Основний зміст роботи.** Перш за все, звертаючись до симфонічної музики П. Чайковського, помічаємо, що всі ліричні мелодійні (вокально-кантиленні або наближені до них за

інтонаційним походженням) засоби можна прирівняти до ліричних модусів, які наскрізь пронизують текст твору й несуть певне семантичне наповнення. Ці модуси можна кваліфікувати як основне стильове джерело музично-мовних засобів Чайковського.

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

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

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

*Оспівування* є одним із улюблених композитором інтонаційно-мелодійних явищ. Автор використовує його у двох варіантах – як власне інтонацію і як принцип розвитку матеріалу. Щодо першого випадку, як відзначає В. Цуккерман, «центральный (оспіваний) звук, будучи показаний у безпосередньому ладово-мелодійному зв'язку з оточуючими його звуками, вступивши з ними в певні інтонаційні відносини, стає збагаченим, більш «змістовним» [8, с. 9]. Так само він вважає, що цей оспіваний звук можна сприймати як мікротоніку («мелотоніку» у цій інтонаційній мікросистемі [8, с. 9].

Але П. Чайковський не обмежує себе лише основним видом оспівування сусідніми прилеглими звуками. Композитор, крім використання оспівування з розміщенням центрального звуку на сильному або на слабкому часі, також використовує розспів, що починається з мелодійного центру [8, с. 13], оспівування-проходження та асиметричні розспіви – з використанням більш широких інтервалів – від кварта до септими, і навіть нони. Очевидним є те, що від використання більш яскравих мелодійних кроків – широких інтервалів, що найчастіше дисонують, – змінюється характер мелодії. Уведення дисонансів створює внутрішню динаміку інтонації, робить розспів гармонічно активним. Такі прийоми використовуються Чайковським у момент наростання емоційної напруги [8, с. 16], є «найвищою мірою виразними та специфічними для Чайковського» [8, с. 17].

Серед специфічних моментів використання оспівування автор також відзначає рух інтонацій (мотивів) від простих до асиметричних – що пов'язане зі збільшенням розмаху (як приклад автор приводить 2 картину «Лускунчика»), і навпаки – рух від асиметричних до простих мотивів-оспівувань, що дає стислість матеріалу (предикт до репризи фіналу 2-го концерту, де надається шість стадій стискання, від м.7 до ум. 3) [8, с. 18]. Як і у випадку з метричними циклами, Чайковський досить часто використовує інтонування в комбінації з предйомом та затримкою.

Особливим типом розспіву є прийом, умовно названий «оспівуванням простору» – це «комбінація більш-менш широких висхідних і спадних кроків, що залишають незаповнене і мов би розспіваний крайніми звуками простір» [8, с. 18]. Музикознавець вважає, що їх можна трактувати як розспів інтервалу й пов'язує їх походження з народними кварто-квінтовими трихордовими поспівками.

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

Зі сказаного можна зробити висновок про значну роль мотивів розспіву в музиці Чайковського. Їх варіантність та сталість застосування свідчать про те, яке значення має для Чайковського цей інтонаційний принцип, що має поглиблено-

емоційний характер та сприяє розвитку кантиленного начала [8, с. 20] Цей мелодійний модус мислення займає найважливіше місце як у музичній горизонталі, так і за вертикаллю, у фактурному вимірі, зумовлює найбільш характерні для Чайковського лейтінтонації та лейтгармонії.

Крім оспівування, широко використовуються Чайковським *гамоподібні мелодії* а супровідні голоси. За думкою В. Цуккермана, величезна роль гамоподібності ще раз свідчить про простоту музичної мови композитора, адже гаму вважають не лише простим, але й навіть механічним явищем. Краса й різноманіття тем із використанням гамоподібного руху в музиці Чайковського спростовують цей стереотип. Композитор прибігає до таких засобів емоційного наповнення гам: сприятливий співучості темп; неперевантаженість ритмічними фігурами, що дещо порушують плавність гострими наголосами; підтримка гармонією, що насичує напругою кожний звук гами. Звичайно, гама не є єдиним музичним елементом, вона завжди поєднується з іншими. Потрібно підкреслити *«комплексування»* засобів (В. Цуккерман) емоційного наповнення, їх паралельну дію. Гамоподібність найбільше характерна для супровідних голосів, які утворюють протискладення до основної мелодії. Ці протискладення, не порушуючи загального мелодійного руху, приводять до змін усередині фактури і підсилення її ролі в емоційному наповненні музики [8, с. 20–22].

Ще одним важливим мелодійним модальним прийомом є *секвенція*. Саме за її допомогою композитору вдається досягти інтенсивного розвитку емоції-образу. Самобутність і специфіка секвенцій Чайковського криється у взаємодії багатьох рис. У першу чергу, звертає на себе увага частота використання названого прийому. Цуккерман наводить цікавий приклад: у першій частині Шостої симфонії секвенції займають близько половини часу звучання (163 такти з 348), а у фіналі на матеріал секвенцій випадає більш половини часу (89 тактів з 171) [8, с. 103].

Особливості секвенцій Чайковського зумовлюються специфікою їх інтонаційно-мелодійного зерна та характером його розвитку. У якості зерна композитор використовує типові для нього інтонації (оспівування, короткий гамоподібний рух, усіякя затримки, мелодійні протистояння). За допомогою секвентного розвитку композитор досягає максимальної експресії вибраного мотиву. Серед найбільш яскравих

мотивів-гнізд секвенції можна виділити *мотив нагнітання* (короткий, висхідний, часто ямбічний), *хвилеподібний мотив* (як у мелодійному малюнку, так і в ритмі) – використовується як у спадних, так і у висхідних секвенціях, а також мотив, характерний тільки для спадних секвенцій – *мотив «змушеного» сходження униз* [8, с. 104] (основній спрямованості спаду протистоїть одна висхідна інтонація, розташована наприкінці). Причому вагоме значення для емоційної насиченості секвенційної ланки має її дисонантність, нестійкість, що є фундаментом для подальшого розвитку первісного мотиву.

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

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

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

Л. Мазель у роботі «Про мелодію» називає Чайковського «драматургом мелодії» [6, с. 253]. Мелодійний світ композитора являє собою історичну вершину світової мелодики. У його мелодіях сполучаються найпростіші інтонаційні засоби та новітні прийоми мелодійної техніки.

**Третій** – *фактурно-динамічний* – тип семантичної модальності пов'язаний із використанням діалогічної фактури, що полягає в протиставленні регістрів і функцій; із залученням поліфонічної фактури, що виявляється в постійному

імітуванні, переключу мотивів, що також є складовою частиною полімелодійної тканини.

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

Примітним для Чайковського є використання прийому «діалогічної фактури». Розглядаючи це питання, В. Цуккерман посилається на Б. Асаф'єва, який відзначав, що імітацію Чайковський застосовує двоїсто: для розсіювання матеріалу і для його затвердження. У першому випадку імітація представляється своєрідною «емоційною луною» і найчастіше використовується в моментах, пов'язаних із настроями туги, суму, коли створюється ефектом звуку, що тане в просторі, сприймається як останній подих. В іншому випадку імітація відіграє роль активної підтримки мелодії, своєрідного «емоційного резонансу», виступає елементом драматичної образної сфери в музиці Чайковського [8, с. 23]. Діалогічна фактура здебільшого застосовується Чайковським для завершення творів, що, безсумнівно, пов'язане з бетховенською «семантикою прощання» – прийомом, заснованим на прощальній, «запитально-відповідній» переключчій функції та реєстрів. За думкою декількох авторів-музикознавців, ніхто з композиторів-романтиків не використовував цей прийом із такою наполегливістю, як Чайковський [8, с. 24].

Можна припустити, що поліфонія застосовується композитором для досягнення таких цілей: створення безперервності плинну, багатой, динамічної фактури, перетворення думок контрапунктичними прийомами тематичної роботи й самим переходом від гомофонії до поліфонії, *емоційне насичення*. Для Чайковського поліфонія була самоцінною виразовою сферою тому, що дозволяла «насичувати тканину голосами, простими стосовно провідної мелодії, але наділеними високим емоційним потенціалом. Імітації ...дають повсюдність виявлення емоції в часі, а протискладення – у просторі» [8, с. 25].

Також, на думку В. Цуккермана, «імітації й протискладення Чайковського не стільки претендують на виразну самостійність, скільки допомагають провідній мелодії» [8, с. 25].

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

**Четвертий** – *метро-ритмічний* – спосіб модального симфонічного мислення зумовлений триетапними «*метричними циклами*», що представляють собою мініцикл – спадний тетрахорд – інтонацію, ритмо- і мелоформулу, яка поєднує три моменти дії: затакт, сильну частку й слабке закінчення-розрядку, представлену в трьох моментах наростання, вершини напруги і спаду. У «метричних циклах» композитор зміг розширити виразні можливості до широкої емоційно-сміислової амплітуди – «від піднесення до страждання, від сяючої просвітленості до глибин мороку, від спокійної ідилії до пафосу» [8, с. 7]. У різних творах композитора цей спосіб викладу придбав різні варіації, може бути представлений як спадний тетрахорд (у драматизованих мелодіях широкого подиху) та «схований» (у камерній, стриманій ліриці), ускладнений предйомом до ікту або постікту цикл. Характерно, що найчастіше, в момент використання композитором метричного циклу, всі засоби музичної виразності – ритмічні, гармонійні, динамічні, агогічні й темброві – діють у тому ж напрямку й підкорюються загальній логіці метричного руху. Ця згуртованість і паралелізм руху є «секретом помноженої й концентрованої виразовості» [8, с. 9], в межах декількох, секундово поєднаних звуків. Отже, метричний цикл як художній метод (а метод є одним із можливих теоретичних значень поняття модальності) можна цілком прийняти за *ритмічний модус-модель*, зі своєю мінливою варіантністю та наявністю певного змісту.

Також до метро-ритмічного типу модальності можна віднести засоби музичного синтаксису (організації музичної тканини), який Чайковський найчастіше використовує в засобах спокійної, світлої лірики. Один із них стосується масштабнотематичних структур, інші відносяться до галузі *неквадратної побудови*. Чайковський часто в способі тематичного розвитку використовує декілька повторів підряд, що найбільше притаманне танцювальним темам з елементом гумору та ліриці «народного складу» (ПП Першої симфонії,

ГП фіналу П'ятої симфонії). Досить часто використовуванним композитором синтаксичним засобом є використання *тритактової структури тем*. Відомим фактом є неквадратна будова тем народної музики. І в Чайковського використання тритактів безпосередньо пов'язане з народною піснею (ПП Першої симфонії, тріо зі Скерцо Другої симфонії). Також можна припустити, що вплив на появу в арсеналі засобів композитора цього засобу сприяла його етнографічна діяльність і часте використання ліричних українських народних тем. Очевидно, що використання тритакта замість квадратних парних метрів дозволяє викласти музичний матеріал більш округло й м'яко. Усі експресивні можливості цього прийому відкриваються композитором у використанні супутніх засобів – самої мелодії, тембрів, фактури, динаміки і т. д. У якості прикладів можна привести першу ПП із Четвертої симфонії, де тридольність використовується композитором досить широко; значна частина сцени «Листа Тетяни» з опери «Євгеній Онегін» («Ні, нікому на світі», «Усе життя моє було запорукою», «Ти в сновидіннях мені являвся», «Але, так і бути!», «Розум мій знемагає»); яскраві моменти останньої картини «Євгенія Онегіна», а саме: перше звернення Тетяни до Онегіна («Онегін! Я тоді молодше...»), його продовження («Навіщо у вас я на прикметі?» з кульмінацією «що я багата і знатна...»), відповіді Онегіна та останнє його аріозо (див. про це: [8, с. 88–89]).

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

Специфічні ладогармонічні засоби у творчості Чайковського відіграють важливу роль у втіленні найбільш поглибленого, внутрішнього й навіть затаєного у світі переживань. Найбільш яскравим щодо цього засобом є лейтгармонія Чайковського (або ж, фатум-акорд – Г. Ганзбург [5]) – акорд альтерованої субдомінанти – терцквартакорд IV підвищеного шабля мінору (IV#<sup>43</sup>) – акорд концентрованої, підвищеної плагальності і тотожний мінорний акорд у мажорі. Під час розв'язання в тонічний тризвук цей акорд утворює типові для музики Чайковського звороти. Розуміння цього акорду як акорду субдомінантної сфери підкреслює роль загальної плагальності, особливо характерної для композитора.

Поряд із гармонією альтерованої субдомінанти композитор найчастіше прибігає до використання ще однієї гармонії плагальної сфери – септакорду другого шабля (II<sub>7</sub>) і та його обернень. Цей акорд є не менш типовим для Чайковського. Роль II<sub>7</sub> у мінорі близька до ролі IV#<sup>43</sup> у мажорі – в обох випадках три нестійкі звуки розв’язуються в тонічну терцію й квінту. Споріднення цих акордів особливо ясно вказує на зосередженість і спрямований характер гармонійного мислення композитора. Чайковський нерідко «порівнює» ці акорди – з’єднує, завдяки їх спільності, і відтіняє те, що в них звучить по-різному [8, с. 39–42].

Загальними в цих оборотах є: плагальність, витриманість тоніки в басу, стисле голосоведення – усе це «пояснює спрямовану «у себе», трохи сковану, не активну, але глибоку виразність музичного звороту. У той же час компактність і вузьке положення акорду (у межах малої сексти) забезпечує теплу, м’яку, соковиту звучність. Звідси – застосування звороту для ефектів емоційного зм’якшення, згортання, вгасання» [8, с. 47]. Автор називає семантичну функцію цього мотивного звороту інтроспективною й відзначає досить велике використання подібних зворотів у діалогічній фактурі «інтонацій прощання», що притаманні завершенню частини або композиційного цілого. Звороти з використанням вищезгаданих акордів автор іменує «малою інтроспективною групою», а до «великої» інтроспективної групи відносить гармонії, що включають усі акорди зі звуком тоніки, витриманим у басу в якості органного пункту, – акорди не лише альтерованої, а й діатонічної субдомінанти [8, с. 53].

Також широкого застосування в музиці Чайковського набуває тонічний органний пункт, що також належить до семантичної сфери інтроспективності. Тонічний органний пункт можна розглядати як певну «емоційну сурдину» і характерну рису стриманої лірики композитора. Навіть у з’єднанні з акордами домінантової групи він «гасить» їх автентичну енергію й може бути розцінений як «непряма плагальність» [8, с. 55]. Примітним є те, що застосування органного пункту не гальмує загальний рух і не заважає загальній гармонійній рухливості музичної тканини.

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

До п'ятого типу семантичних модальностей композитора також можна віднести широке використання IV# шабля в мелодійних зворотах – спадних (набагато рідше – висхідних) пентахордах від тоніки із зупинкою на IV#. Підкреслена зупинка на нестійкому шаблі вказує на питальний, мінорний характер. Цей зворот можна найменувати «пентахордом Чайковського» [8, с. 56]. Лейтгармонія, її різновиди, тонічний органний пункт, мінор з IV підвищеним шаблем, виспівування тонічної квінти зменшеною терцією, мотиви спуску до IV підвищеного шабля, діалогічна фактура – все це утворює особливий семантичний інтроспективний комплекс, що поєднує в собі гармонійні, мелодійні й фактурні явища, тобто модальна спрямованість набуває синтезуючого мовно-виразового значення.

**Наукова новизна роботи** визначається тим, що вперше категорія модальності стає критерієм вивчення засобів симфонічного письма Чайковського. Модальність поєднує між собою способи мислення та форми висловлення – мовного вираження, тобто внутрішній та зовнішній плани музичної думки, музично-образної системи. Вона найближче підводить до стало-мінливої природи музичного образу, тому має в музиці певні, водночас варіативні емоційно-змістові ознаки, психологічну налаштованість.

**Висновки** дозволяють зазначати, що в симфонічній музиці Чайковського найбільш повно проявляються особливості його музичної мови, звідси і музичного мислення. У змісті симфонічних творів виокремлюються п'ять основних типів поєднання та семантичної підпорядкованості виразових прийомів, що групуються за інтонаційно-мотивним, мелодійним й полімелодійним, фактурно-динамічним, метро-ритмічним та ладо-гармонійним напрямками функціонування музичної мови.

Варто також відзначити, що лірична модальна сфера, як цілісний образно-естетичний феномен, є засадничою в симфонічній поезії Чайковського. Із композиційно-текстологічного боку вона диференціюється на такі семантичні типи «модального мислення» композитора: *мотивно-інтонаційний, мелодійний, фактурно-динамічний, метро-ритмічний, ладо-во-гармонійний*.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского. Москва, 1972. 375 с.
2. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. Ленинград : Музыка, Ленинград. отд., 1979. 341 с.
3. Асафьев Б. Симфонические этюды. Ленинград, 1976. 264 с.
4. Ганзбург Г. Фатум-аккорд в музыке Чайковского и его предшественников. URL : <http://hansburg.narod.ru/Fatum.htm>.
5. Кремлев Ю. Симфонии Чайковского. Москва, 1955. 303 с.
6. Мазель Л. О мелодии. Москва : Музгиз, 1952. 300 с.
7. Спорыхина О. Интекст как компонент стилиевой системы Чайковского : автореф. дис. ...канд. Искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2000.
8. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. Москва : Музыка, 1971. 245 с.
9. Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. Москва – Ленинград : Гос. муз. издат, 1947. 242 с.

**REFERENCES**

1. Asaf'ev, B. (1972). About Tchaikovsky's music. M. [in Russian].
2. Asaf'ev, B. (1979). Russian music of the XIX and the beginning of the XX century. L. : Music, Leningrad. Div. [in Russian].
3. Asaf'ev, B. (1976). Symphonic sketches. L. [in Russian].
4. Hansburg, G. Fatum-chord in the music of Tchaikovsky and his predecessors. URL: <http://hansburg.narod.ru/Fatum.htm> [in Russian].
5. Kremlin, Yu. (1955). Tchaikovsky Symphony. M. [in Russian].
6. Mazel, L. (1952). About the melody. M.: Muzgiz [in Russian].
7. Sporykhina, O. (2000). Intertext as a component of Tchaikovsky's style system: abstract. Candidate's thesis: special. 17.00.02 "Musical Art". M. [in Russian].
8. Zuckerman, V. (1971). Expressive means of Tchaikovsky's lyrics. M.: Music[in Russian].
9. Yarustovsky B. (1947). Tchaikovsky's Opera Dramaturgy. M. – L.: State. music. ed [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 18.05.2019 р.*