

НЕОРОМАНТИЧНИЙ СИМФОНІЗМ ТА ЙОГО ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ МЕТАМОРФОЗИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ (НА МАТЕРІАЛІ ПІСЕННОЇ СИМФОНІЇ «ЗА ЧУМАЦЬКИМ ШЛЯХОМ» Ю. АЛЖНЕВА)

781.1.784.082.1](477)(045)
ID ORCID 0000-0002-8045-4007
DOI 10.33625/2409-2347-2019-3-97-101

Осадча В. М. Неоромантичний симфонізм та його жанрово-стильові метаморфози в сучасній українській музиці (на матеріалі Пісенної симфонії «За Чумацьким шляхом» Ю. Алжнева). Пісенна симфонія «За чумацьким шляхом» Ю. Алжнева (2015) насамперед приваблює як прояв сучасної парадигми неоромантичного симфонічного мислення. У ній композитор вдало використовує схильність до виразу в музиці вічних тем, притаманну модернізму, і водночас веде діалог із сучасним слухачем постмодерністської епохи, коли апелює до його здатності впізнати музичні образи крізь жанрово-стильові метаморфози.

У статті розглянуті особливості відтворення неоромантичних засад симфонізму в пісенній симфонії «За Чумацьким шляхом» Ю. Алжнева, втілення жанрово-стильових метаморфоз тематичного матеріалу.

Для викладу теми використані семантичний підхід, кросс-культурний, порівняльний методи та жанрово-стильовий аналіз. На жанровій основі пісенної симфонії композитор поєднує суб'єктивні, емоційно відкриті образи, споглядальний або драматично насичений настрій пісні-романсу та об'єктивний образний стрій, семантику строфічної форми народної пісні. Поруч із діалогом культурних шарів їх внутрішня єдність доводиться шляхом взаємопроникнення — інтонаційної метаморфози.

Ключові слова: неоромантичний симфонізм, жанрово-стильові метаморфози, пісенна симфонія, Ю. Алжнев.

Осадча В. М. Неоромантический симфонизм и его жанрово-стилевые метаморфозы в современной украинской музыке (на материале Песенной симфонии «За Чумацьким шляхом» Ю. Алжнева). Песенная симфония «За Чумацьким шляхом» Ю. Алжнева (2015) прежде всего привлекает как проявление современной парадигмы неоромантического симфонического мышления. В ней композитор удачно использует склонность к выражению музыки вечных тем, свойственную модернизму, и в то же время ведет диалог с современным слушателем постмодернистской эпохи, когда апеллирует к его способности узнавать музыкальные образы сквозь их жанрово-стилевые метаморфозы.

В статье рассмотрены особенности воспроизведения неоромантических основ симфонизма в песенной симфонии «За Чумацьким шляхом» Ю. Алжнева, воплощение жанрово-стилевых метаморфоз тематического материала.

Для изложения темы использованы семантический подход, кросс-культурный, сравнительный методы и жанрово-стилевой анализ.

На жанрово-стилевой основе песенной симфонии композитор объединяет субъективные, эмоционально открытые образы, созерцательное или драматически насыщенное настроение песни-романса и объективный образный строй, семантику строфической формы народной песни. Вместе с диалогом культурных слоев их внутреннее единство доказывается путем взаимопроникновения — интонационной метаморфозы.

Ключевые слова: неоромантический симфонизм, жанрово-стилевые метаморфозы, песенная симфония, Ю. Алжнев.

Osadcha V. Neo-romantic symphonism and its genre and style metamorphoses in contemporary Ukrainian music (a case study of the Song Symphony “Behind the Milky Way” by Yuriy Alzhnev).

Background. Neo-romantic tendencies in the symphonic works of modern Ukrainian composers manifest themselves in the new quality of adoption of the lyrical aspect in music through the semantics of the song melos, in particular, through its genre and style transformations.

The Song Symphony “Behind the Milky Way” by Yuriy Alzhnev (2015) attracts as a manifestation of the modern paradigm of neo-romantic symphonic thinking through the domination of the lyrical means of reproducing the music meaning, the optimality of the orchestral texture, the intonational abundance of melodies and their open sensuality.

At the same time, the composition of the work, the formal dimension of its perception, is associated with the aesthetics of postmodernism. Postmodernism postulates the self-sufficiency of a music work as an artistic artifact and a music formulation based on the principle of bricolage: the comparison of author’s themes and quotations, allusions.

Rationale. Raising the value of individual quoted themes to the level of hyper-quotation is due to the distinction of the most significant music material for the composer, the coverage of its “multiple levels”, in particular, the comparison of themes with different functionality, that is, genre features. The Song Symphony by Alzhnev successfully uses the tendency to express in music the significant, eternal themes inherent in modernism, respectively, modeling the author’s music material and song quotations from folk tunes and melodies. At the same time, Alzhnev is in dialogue with a contemporary postmodernist listener when he combines the music material with autonomous genre and style blocks, appeals to the information awareness of listeners, their ability to recognize music images through the genre and style metamorphoses.

When referring to the folk song material, the composer uses it as a cultural artifact and at the same time an allusion that excites ethnic memory in the subconscious. Symbolism of the folk song text acts due to the compositional technique: preserving the structure of the chant and the integrity of the poetic text of the song, expressing through it the main idea of the symphonic work.

The **objective** of the article is to discuss the neo-romantic principles of symphonism in contemporary Ukrainian music, especially their reproduction in the Song Symphony “Behind the Milky Way” by Yuriy Alzhnev, in particular the significance of the genre and style metamorphoses of the thematic material and its development by means of music drama.

Research methodology. Semantic approach, cross-cultural, comparative methods and genre and style analysis are used to discuss the issue.

The semantic approach allows us to penetrate into the logic of transforming the music idea of the work into a large-scale cyclic composition based on the deep understanding of national music thinking. The cross-cultural method allows us to compare the system of values in traditional folk culture and modern globalized world, relying on the transformation with the means of music drama.

In the process of revealing the role of the neo-romantic basis of symphonic thinking, the manifestation of the artistic method of modern style and the postmodern significance of the *genre* and *genre manner* category in the system of the music form architectonic are compared.

The genre and style analysis is used to generalize the intonational and thematic development of the iconic themes of a certain semantic load, which in the course of development are subject to metamorphosis.

Results. The Song Symphony “Behind the Milky Way” (2015) is composed for a symphony orchestra, 4 soloists and mixed choir, contains 7 parts, Introduction and Apex.

The objective image line of the symphony is reproduced in the 2nd, 3rd, 5th and the culminating 6th part. In them, the Persona of the symphony travels in time, looking at whirling of earthly life, watching its scenes contrasted in music nature. In the 2nd part this is a vesnianka (a spring song), in the 3rd part these are ritual

preparations for a long journey – either to Crimea for salt, or to the netherworld, like chumak traders – along the Muravsky Trail, and then up – along the Milky Way!

In the 5th part, the stylistic metamorphosis acts through simulation in a choral performance of the style of authentic male singing. Contemplative theme of the 6th part is transformed into a dramatic, supported by the progress of imitation and polyphonic development (the form of the section is the 4-voice fugue). Using the intonation, quotation, allusion, allegory, the composer draws the meanings concealed in poetic texts, the established images that embody folk philosophy, the ethics, the ideas of unity and fraternization. The lyrical, subjective imagery is expressed in the 1st part, where the author monitors the process of awakening of artistic inspiration; in the 4th part he expresses the anthem of Love. In the final 7th part *Oh Evening Sun, Thank You for the Day*, the composer, together with the Persona, contemplates the bright decline of the day – the day? or life? – as if from behind the Milky Way.

Conclusions. The genre and style metamorphosis of the Song Symphony manifests itself in the fact that the composition of the thematic material is based on the interpenetration of semantically different concepts of lyrical music expression: romances (author's themes) and folk quotations. The part of the orchestra complements the author's Word, develops and unites the music material.

In the song and romance themes, as well as in the timbre drama, the composer expresses subjective, emotionally open lyrical images, contemplative or dramatically saturated mood. The folklore texts-quotations represent an objective figurative line, these are true stories, the memory of the people. The objective role is emphasized by the fact that the chronotope of the strophic form is transmitted from the folk song to the theme of the symphony. The strophic form of the music and poetry texts makes it possible to hold a large amount of music time sufficient to reveal the meaning of poetic images of Vasyl Bondar, Victor Boyko, Lina Kostenko. In the system of the author's perception, there are structurally embodied ideas of this world, the netherworld and the inter-world – all three components of the metamorphosis. This allows building the drama of the symphony on contemplating the state of the music and poetic images equally in modern times, in the historical past and in the imaginary future. The composer keeps his imagination in the inter-world, from where he directs the process of transformation, interpenetration of the music images.

Keywords: neo-romantic symphony, genre and style metamorphoses, Song Symphony, Yuriy Alzhnev.

Постановка проблеми. Розгляд стильової співвідносності та жанрової обумовленості в симфонічній творчості сучасних українських композиторів є актуальним, по-перше, тому, що, узагальнюючи багатовіковий досвід музичного мистецтва, вони мають в арсеналі виразних засобів музичні образи-символи різних історичних епох та національних стилів. По-друге, з поєднання обраних художніх принципів у видатних творчих особистостей виробляється власний концепт симфонізму як методу музичного мислення, як моделі жанрово-стилістичного втілення філософських та естетичних поглядів, постановки вічних питань й висвітлення можливих шляхів їх вирішення. Тож у працях музикознавців поняття «симфонізм» часто сполучається з іменем видатного композитора, що створив його власну дієву модель: симфонізм Б. Лятошинського, Д. Клебанова. Музикознавець О. Гуркова, виявляючи параметри творчості композиторського стилю І. Карабиця, вирізняє неоромантизм як спосіб художнього переосмислення ліричного в музиці (на прикладі аналізу «Ліричних сцен»), також характеризує неокласичні, необарокові та неоромантичні стильові моделі у творах Л. Колодуба, І. Щербакова, М. Скорика [2, с. 3].

Симфонічні твори Ю. Алжнева продовжують розробку неоромантичних тенденцій,

виявляють шляхи жанрово-стильового пошуку в душі постмодернізму, а саме на співставленні, часто — драматичному «зіткненні» стильових алюзій і цитат. Вони розраховані не тільки на безпосереднє сприйняття музики як звукового потоку, але й на освіченого слухача, знайомого із семантичним кодом фольклорних текстів, змістом цитованих народних пісень.

Актуальність. В епоху постмодернізму змінюються погляди на поділ жанрів на академічні та такі, що їх називають «легкою музикою», або прикладною музикою. Згідно з філософією постмодерну, розподіл музики за функціональною належністю стає менш важливим, більш вагомим виступає знаковість музики, символічне значення, яке композитор вкладає в певний музичний образ. Це протиріччя характеризує і визначення жанру «пісенна симфонія». При цьому пісня трактується композитором не тільки як знак тої чи іншої епохи, етнокультури, але і як основа архітектоніки твору. Відліком музично-поетичної форми вважається структура пісенної строфи, або куплетна форма з контрастом заспіву і приспіву (рефрену).

Симфонізм музичного мислення Ю. Алжнева допускає у свою «творчу майстерню» різні прояви сучасного світу, що звучить, зокрема: «...популярну, музично-театральну, програмну і навіть пісенну творчість. Інтонаційні прийоми та виразові засоби, знайдені композитором в інших жанрах, дають матеріал для симфонічних узагальнень... живлять симфонічний жанр новими ідеями» [1, с. 41]. Пошуки жанрово-стильової самобутності розгорнутих оркестрових композицій не завжди приводять Ю. Алжнева до визначення жанру «симфонія», але семантичний рівень авторських визначень жанру творів «Пролог, або Чорнобильська симфонія» (2006), «Оваста перва» (за «Велесовою книгою», друга назва — «Симфонія ланів») (2007), «Кургаль Шу-Нун» (друга назва — «Симфонія священного каменя») (2012), безумовно, розширюють коло структурно-семантичних визначень симфонічного жанру, являють собою самодостатні історичні, філософські концепти.

Визначення жанру «За Чумацьким шляхом» як «пісенна симфонія» підсумовує пошуки композитора у сфері мелосу сучасної пісні-романсу. Вона творчо продовжує видатні досягнення українських композиторів-пісенників у жанрі популярної музики часів «нової фольклорної хвилі», які були відмічені в українській музиці 60–70-х рр. ХХ ст. Тоді поряд із творчістю В. Губаренка, Л. Дичко, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича «продовжується на новому рівні й пісенна лінія, започаткована в попередньому десятилітті. Серед її представників згадаємо О. Білаша («Два кольори», «Ясени»), Володимира Вірменича («Чорнобривці»), які прямо наслідують пісенні знахідки Платона Майбороди. Дещо в іншому напрямку розвивається творчість Богдана Яновського («Не забудь», «Червона калина»), Володимира Івасюка («Червона рута», «Водограй»)» [3, с. 221]. Вони сформували специфічну — українську популярну — пісню з її самобутною кантиленою, обумовили ефект «пізнаваності» музичного матеріалу.

Особливе значення для симфонізму Ю. Алжнева має розуміння народнопісенного мелосу як сучасного неоромантичного засобу виразу симфонічної ідеї. При цьому композиційно пісня використовується зі збереженням тексту як музично-поетичної структури, що дає можливість виявити глибину та багатомірність його внутрішніх змістів. Деякі з фольклорних наспівів набувають у композитора значення образів-символів, він цитує і розробляє їх у кількох вокально-оркестрових творах. Також зіткнення відмінних за ознаками музичних тем і образів залучає до образного світу пісенної симфонії елементи естетики постмодернізму, а саме використання інтонаційного словника «популярних» жанрів — пісні-романсу, ліричних тем, що перетворюють, прирівнюють «популярне» і «високе», академічне. Перетворення в незвичний спосіб, піднесення інтимної лірики до висот симфонічного узагальнення можна трактувати як музичну метаморфозу, котра, на відміну від метафори, що охоплює поетичний зміст твору в цілому, «має схильність до образотворення через епізод ліричного сюжету» [4, с. 111].

Методи дослідження. Для розкриття теми використовуються семантичний підхід, кроскультурний, порівняльний методи та жанрово-стильовий аналіз.

Семантичний підхід дозволяє проникнути в логіку перевтілення музичної ідеї твору в масштабну циклічну композицію на основі глибинного розуміння національного музичного мислення.

Основний результат інтонаційно-тематичної розробки в жанрі пісенної симфонії спирається на перетворення засобами музичної драматургії. Метаморфози музичних образів відображають душевний стан, волевиявлення ліричного героя твору, втілюють взаємоперетворення вербальних та музичних змістів. Їх відносини коливаються від відсторонення до взаємопроникнення. За задумом автора, композиція симфонії спирається «на три стовпи» — три ліричні сповіді: I частина «Щоб сонце радугу звело» (за поезією Василя Бондаря), IV частина «Веселики журавлики летять» (вірші Віктора Бойка) та VII частина «Вечірнє сонце, дякую за день» (за поезією Ліни Костенко).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На думку дослідників, метаморфоза є художнім засобом і має власну логіку застосування. З чарівною легкістю композитор занурює слухачів у світ обрядової прадавньої пісні, мандрує світами у часі.

«Архетип метаморфози базується на філософії антропоморфізму, головне завдання якого — пояснити світобудову через будову людського тіла як складової Всесвіту; життєвий шлях людини ділиться на послідовну низку мікросвітів і *переходів* між ними» [4, с. 111].

Визначення жанру твору як «пісенна симфонія» та програми, сконцентрованої в його назві «За Чумацьким шляхом», вказує на наявність у семантиці твору умовного потойбіччя, протиставлення двох світів — реального й уявного — і «міжсвіття», котре «прирівнюється до тілесної смерті; після переходу міжсвіття настає переміна образу;

таким чином, структурний код метаморфози має охоплювати немовби два світи і міжсвіття: світ до переміни, межу між світами (перехід якої прирівнюється до акту переміни) і світ після переміни» [4, с. 111]. Елементи сюжету, які в той чи інший спосіб пов'язані з метаморфозою, мають свою чітку функцію і своє місце у структурі, яку Роман Крохмальний визначив як «модуль метаморфози» [4, с. 111].

Вербальні та музичні образи об'єднуються в симфонічній поетиці на умовах **внутрішньо-жанрового діалогу**, апелюючого до художнього синтезу (за О. Самойленко) [5, с. 4]. Взаємодія жанру і стилю в архітектоніці музичної тканини передбачає моменти перетворення. О. Самойленко визначає поняття жанру і стилю «магістральною парою» мультидисциплінарного дослідження. У Ю. Алжнева це — діалог пісенної етнічної спадщини (пісенного початку) і авторського голосу (сучасної пісні-романсу). Жанрова основа спрямовує осмислення авторського «Я» через мотив одвічного «Щедрика», виявленого у темі-монограмі Г. Колядника — Ю. Алжнева (BABG), яка дає відчуття в музичній драматургії авторської присутності. З цієї звукової монограми, «підпису», починається Зачин пісенної симфонії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Пісенна симфонія «За Чумацьким шляхом» займає особливе місце в симфонічній творчості Ю. Алжнева. Вона написана 2015 р. для великого складу учасників: симфонічного оркестру, чотирьох солістів та мішаного хору, містить сім частин, Зачин і Вінець. В окремих частинах звучать чоловічий або жіночий склади хору.

Пісенна симфонія починається невеликим оркестровим Зачином, у якому заявлені основні жанрово-стильові комплекси: крім звукової монограми (BABG), це тема історичної балади-алегорії «Як заспорив-замагався сизий орел з сивим конем», одної з ключових сюжетних мотивів симфонії. У баладі виражені ідеї козацького змагання та подальшого примирення — братання, роздуми над історичною долею українського народу, його морально-етичними засадами.

I частина симфонії «Щоб сонце радугу звело» характеризується як уведення драматичного виміру виказування в роздуми ліричного героя. Елегійний відтінок музичного образу доповнюється прийомами звукопису «щоб звінкоплинне джерело» у партії хору та в оркестрі.

II частина — історична алюзія в етнічний вимір образного строю пісенної симфонії. Заклична веснянка «Ой, вербице» зі збірки В. Ступницького для композитора — знак етнокультури, моралі та етики народу, а також і образ його малої батьківщини, Харківщини.

III частина симфонії «Гей, йшли наші чумаки в дорогу» побудована як розгорнута хорова картина, насичена народнопісенним матеріалом, завдяки поступовому епічному розгортанню тексту чумацької пісні. Чумаки не просто йдуть у Крим по сіль, але й мусять мандрувати далі і вище, з Муравського шляху — Чумацьким шляхом. Крізь побутову конкретику дій проглядає філософська

тема прощання з життям, підготовка — за всіма народними обрядами — в путь у потойбіччя. Тож звучання цієї частини підіймається за патетикою виразу до значення пісенного підсумування — вираз головного в житті. Цю тему символізує алегорична пісня «Ой горе тій чайці, чаєчці-небозі», — роздум про долю Батьківщини, її дітей — часнят... Активна тематична розробка в партії оркестру та ущільнення фактури створюють першу динамічну й драматичну кульмінацію. Продовження пісні композитор чергує з іншими пісненими сюжетами, використовує її строфи як рефрен.

У IV частині «Веселики журавлики летять» (за поезією Віктора Бойка) завдяки жанрово-стильовим метаморфозам ліричний герой твору сміливо зазирає у потойбіччя, його неоміфологічний світогляд дозволяє стати над фізичною обмеженістю життєвого часу. На крилах Любові та тонкому відчутті плину часу він може побачити далі неозорий Всесвіт із його вічною музикою.

У частині «Ой хто лиха не знає» на народні тексти переносить погляд автора в об'єктивну образну сферу. Музика вривається соло ударних — барабаним босом, мотивами-фрагментами в духових інструментів, деструктивними пасажами струнних. Стильова метаморфоза діє через імітацію в хоровому виконанні стилістики автентичного чоловічого співу, фольклорної манери степового регіону. Для партії чоловічого хору притаманні прийоми акцентності при кадансуванні, характерна артикуляція окремих фраз, поглиблені цезури, чергування співу та вигуків «Гей», «...Бре, море, бре» та ін. Оркестровий супровід звучить із ритмічним дробленням, що зрушує фактурний розвиток. Контрастні за музичним характером оркестрові ритурнелі — відіграші між хоровими куплетами-строфами подібні до «перегри» в піснях із супроводом.

VI частина «Як заспорив-зазмагався сизий орел з сивим конем» — змістовна і музична кульмінація пісенної симфонії за насиченістю фактури та динамікою поліфонічного розвитку. Алегоричні образи історичної балади втілюють ідею братання, примирення після козацького змагання силою та спритністю:

*... Орел з моря прилітає,
Коня братом називає:
Ой конику, мій братику,
Даруй мене ніженьками,
А я тебе крилоньками.*

Динамічна кульмінація пісенної симфонії, вона наповнена щільною хоровою фактурою, поєднує вільний імітаційний розвиток з динаміко-артикуляційними «напливами», «хвилями». Форма епізоду — чотириголосна fuga. В оркестровій партії також переважає активний тематичний розвиток із імітаційно-поліфонічними прийомами.

VII частина «Вечірнє сонце, дякую за день» (за поезією Ліни Костенко) малює споглядальність надвечір'я у природі й у людському житті. Вербальні визначення будують програмність не тільки в тексті, але й засобами звукопису: «ми

бачимо — летять» озвучено в багатоваріантній імітаційній розробці тематичного матеріалу.

Потойбіччя сяє світом: в оркестровому фінальному епізоді «Вінець» каденція подається композитором як апофеоз життя, фінал життєвого часу з освітленою далі Дорогою. Неоромантичне споглядання світлого фіналу затінено легким сумом: «дякую за день» звучить як «дякую за життя» — як прощання, сяючим мажорним тризвуком у напруженій теситурі хору. Акорд білого тризвуку до-мажор сполучається із затіненим сі-бемоль мінорним акордом у партії оркестру, як звукопис до слів: «дякую за всіх, котрі нічим не осквернили душу». Оркестровий таючий *вінець* — музична драматургія нанизується на архетип дороги.

Якщо об'єктивний початок представлений у жанровій основі симфонії обрядовим та ліричним фольклором, то суб'єктивний умовно поділений на дві особи: ліричний герой сповідається засобами романсової лірики, а авторський голос виражений переважно інструментальними засобами. У Ю. Алжнєва оркестр — це завжди «промова від автора», авторське Слово. Якщо в партії оркестру домінує сучасний інтонаційно-стильовий засіб виразу ідеї твору, натомість у вокальній складовій музичної тканини добре відчутні інтонаційно-стильові асоціації із наспівною мелодикою популярних пісень українських композиторів середини XX ст. — пісень-романсів, «солоспівів».

Ю. Алжнєв продовжує цей процес перетворення у сфері музичної стилістики. Тому мелодії, які несуть авторський образ сучасної української пісні-кантилени, здаються нам знайомими, спрацьовує ефект «пізнаваності» музичного матеріалу. Використання народнопісенних текстів у їх первинному вигляді — без структурної обробки — наповнює об'єктивну, історично правдиву й водночас побудовану на алегоріях образну сферу, в якій неважко розрізнити необарокові тенденції.

Як яскрава метаморфоза спрацьовує і діалог — протиставлення часів. Це перетворення прадавнього минулого на минуле близьких поколінь, а між цими світами — глибина міжсвіття. Туди думкою й музичним її виразом сміливо поринає композитор, делегуючи слухача до певного періоду музичної культури етносу, коли традиційна пісенність була домінуючою формою національної культури. Хор співає як «голос народу». Музичний розвиток здійснюється засобами тембрової та фактурної драматургії, шляхом переробки пісенного інтонаційного словника. Тембровий живопис пов'язаний у пісенній симфонії з тембром сопранового саксофона, який, на думку композитора, близький до звучання стародавніх двоязичкових інструментів. Пасажи цього тембрового знаку з'єднують частини пісенної симфонії (тембр — поводить через світи).

У II частині жіночий хор звучить як антифон сольній весняній закличці «Ой, вербице», яка, за вимогою композитора, виконується у фольклорній манері. У III та V частинах філософські роздумливі, розспівні пісні, моторна ритміка, перегуки побутових пісень використовують у стилістиці виконання специфічні прийоми співу чоловічого гурту.

При цьому хронотоп форми пісенної симфонії, її відрахунок музичного часу дорівнює пісенній формі — строфі. В інструментальних «переграх» таким чином не тільки відтінюється стильовий аспект музичної виразності, але й актуалізується сам момент **переходу**. Влучний, ситуативно вивірений контекст використання основних тем підіймає їх до рівня надцитування: веснянка — доля дівчини, «Щедрик» — звукова монограма автора, музичний підпис; мандрівка чумаків — алегорія ритуальних приготувань у дорогу з буття в небуття, чаєчка-небога та її чаєнята — Україна та її драматична історія, сизий орел з сивим конем — братання, єдність українського роду.

Стилістика пісенної симфонії поєднує пісню-романс та народнопісенні тексти. Стрижньова ідея інтонаційної розробки — поруч із діалогом культурних шарів показати їх внутрішню єдність творчим методом взаємопроникнення — інтонаційної метаморфози. Музика симфонії дає слухачу можливість купатися в цій інтонаційній сутності, підсвідомо близькій слухачу, як музика насамперед сучасна психологічно з присмаком «ретро». Це музика попередніх поколінь родини: батьків, дідів та бабусь, яка в середині ХХ ст. завдяки популярності радіо та телебачення буквально носилася в повітрі, нею була насичена атмосфера того часу, вони є інтонаційним знаком певного періоду в розвитку музичної культури, не тільки мистецтва.

Висновки. У музиці пісенної симфонії сполучається інтонаційна притягнутість, як у камерних творах, і мелодійні побудови, ясні за ритмічною будовою та сконцентровані інтонаційно, наспівні, як у піснях.

Філософська багатомірність виразу досягається композитором шляхом взаємопроникнення драматичного, епічного та ліричного родів поезії.

Неоромантичні тенденції проявляються в пісенній симфонії в домінуванні ліричних музично-поетичних образів. Звернення до неоромантичної стилістики у II пол. ХХ ст. проявляється як питомий творчий напрям у композиторській інтерпретації Ю. Алжнева.

Метаморфози можна прослідкувати на рівні жанрових переосмислень — перетворень (розщеплення функціонування окремих тем, котрі являють собою інтонаційно-фактурні комплекси певного тембрового забарвлення; чергування світлих і затемнених за колоритом фрагментів музичного тексту). На рівні стилістичних зв'язків в оркестровій та хоровій партіях вибудовуються форми фактурного діалогу, які взаємно посилюють дію музичної виразності, провокують метаморфози часових і змістових перетинів музичного тексту.

Для діалогу інтонаційно-стильового використовується інтонаційний словник популярних пісень золотого фонду українського мелосу та високі знакові зразки народнопісенної творчості, що пройшли глибоке творче осмислення Ю. Алжневим, побудували його власну знакову систему, за допомогою якої композитор апелює й до переживань, обізнаності слухачів і рівно до їх етнічної пам'яті, яка міститься у підсвідомості. Слухайте пісню, розумійте приховані змісти, і краса й

величність простих пісенних текстів набуває значення святих писань — «кахтирів» нашого народу.

Пісенна основа музичного мислення композитора сполучається з філософією неоміфологізму, яка проявляється в трансцендентному діалозі авторського та фольклорного тексту, у перетворенні ракурсу звернення до народнопісенної інтонаційної основи. У симфонії «За Чумацьким шляхом» приваблює рельєфність, об'ємність образів, гнучкість музичної тканини, реалізація її здатності до інтонаційно-тембрових метаморфоз.

Література:

1. Берегова О. М. Музика ХХ–ХХІ століть. Східна Європа та українське зарубіжжя. Частина перша [Текст] : підручник / О. М. Берегова. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. — 294 с.
2. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття [Електронний ресурс] : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Гуркова Ольга Михайлівна ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури України. — Електрон. дані. — К., 2016. — 324 с. — Режим доступу : <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2016/10/20161210-dysertatsiya-hurkova.pdf> (дата звернення : 15.04.2019). — Назва з екрана.
3. Кияновська Л. О. Українська музична культура [Текст] : навч. посіб. / Любов Кияновська. — Львів : Трида плюс, 2009. — 356 с. : іл. — ISBN 978-966-486-024-3.
4. Крохмальний Р. О. Метаморфоза і текст: семантична, структуротворча та світоглядна роль переміни художнього образу [Текст] / Р. О. Крохмальний ; Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. — Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. — 424 с. — ISBN 966-613-365-2.
5. Самойленко А. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории М. Бахтина [Текст] / А. Самойленко // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. — К., 2004. — Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. — С. 3–13.

References:

1. Berehova, O. M. (2012). *Muzyka XX–XXI st. Shidna Yevropa ta ukrainske zarubizhzhia* [Music of the XX–XXI centuries. Eastern Europe and Ukrainian foreign countries]. (Part 1). Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho. (In Ukrainian)
2. Hurkova, O. M. (2010). *Tvorchist I. Karabytsia v konteksti zhanrovo-stylovykh tendentsii v ukrainskii muzytsi ostannoї tretyny XX st.* [Creativity of I. Karabytsia in the context of genre-style trends in Ukrainian music of the last third of the twentieth century]. *Candidate's thesis*. Retrieved from <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2016/10/20161210-dysertatsiya-hurkova.pdf>. (In Ukrainian)
3. Kyianovska, L. O. (2009). *Ukrainska muzychna kultura* [Ukrainian musical culture]. Lviv : Triada plus. (In Ukrainian)
4. Krokhmalnyi, R. O. (2005). *Metamorfoza i tekst: semantychna, strukturotvorcha ta svitohliadna rol pereminy khudozhnogo obrazu* [Metamorphosis and text: semantic, structured and world-view role of change of artistic image]. Lviv : Vydavnychi tsestr LNU im. I. Franka. (In Ukrainian)
5. Samoilenko, A. (2004). *Stil' kak muzykal'no-kul'turologicheskaya kategoriya v svete teorii M. Bakhtina* [Style as a musical and cultural category in the light of the theory of M. Bakhtin]. *Scientific herald of Tchaikovsky National music academy of Ukraine*, 37, 3–13. (In Russian)

26.04.2019