

8. Kozarenko O. Ukrainska natsionalna muzychna mova: geneza ta suchasni tendentsii rozvytku : dys. ... dokt. mystetstv. : 17.00.03 / Kozarenko Olesandr Volodymyrovych. – K., 2001. – 387 s.
9. Komlev N. Slovar' inostrannykh slov / N. Komlev. – M. : Jeksmo-press. 1999.
10. Kotliarevskiy I. Priorytetnist yak faktor rozvytku muzykoznavstva / I. Kotliarevskiy // Teoretychni ta praktychni pytannia kulturolohii: Ukrainske muzykoznavstvo na zlami stolit. Zbirnyk naukovykh statei. – Melitopol : Sana, 2002. – Vyp. IX.
11. Liashenko I. Istoryko-stylovi ta folklorni dzherela formuvannia ukrainskoi kompozytorskoi shkoly / I. Liashenko // Ukrainska khudozhnia kultura. – K. : Lybid, 1996. – S. 217–234.
12. Liashenko I. Mizhkulturni dialohy v etnomystetstvoznavchomu osmyslenni / I. Liashenko // Ukrainska khudozhnia kultura. – K. : Lybid, 1996. – S. 53–60.
13. Judkin I. Problema "Vostok – Zapad" v issledovanii muzykal'noj kul'tury: popytka opredelenija / I. Judkin // Problemy muzykal'noj kul'tury. Sb. st. – K. : Muzychna Ukraina, 1989. – Vyp. 2. – S. 40–51.
14. Judkin-Ripun I. Ritmologija – integracionnoe napravlenie sovremennogo muzykovedenija // I. Judkin-Ripun / Transformatsiia muzychnoi osvity i kul'tury v Ukraini. Materialy naukovykh konferentsii, prysviachenoi 90-richnomu yuvileiu z dnia zasnuvannia Odeskoi derzhavnoi muzychnoi akademii im. A. V. Nezhdanovoi. – Odesa : Drukarskyi dim, 2004. – S. 30–37.

УДК 78.082.1:7.035]:78.03(477)

Кушнірук Ольга Панасівна
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
старший науковий співробітник відділу
музикознавства Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України
e-mail: okushniruk@yahoo.com

ДРУГА СИМФОНІЯ О. ЯКОВЧУКА: ПАРАМЕТРИ НЕОРОМАНТИЗМУ

У статті розкрито прояв ознак неоромантизму у симфонічному жанрі. За основу взято Другу симфонію О. Яковчука, яка яскраво відобразила еволюційні процеси жанру в українській музиці 80-х років ХХ ст. На основі теорії цілісного аналізу Л. Мазеля показано багатозначність семантичних шарів твору, модифікацію циклу, роль модальної техніки і тембрової драматургії.

Ключові слова: неоромантизм, українська музика, симфонія, О. Яковчук.

Кушнірук Ольга Афанасьевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, старший научный сотрудник отдела музыковедения Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского НАН Украины

Вторая симфония А. Яковчука: параметры неоромантизма

В статье раскрыто проявление черт неоромантизма в симфоническом жанре. За основу была взята Вторая симфония А. Яковчука, которая ярко отразила эволюционные процессы жанра в украинской музыке 80-х годов ХХ в. На основе теории целостного анализа Л. Мазеля показано многозначность семантических слоев произведения, модификацию цикла, роль модальной техники и тембровой драматургии.

Ключевые слова: неоромантизм, украинская музыка, симфония, А. Яковчук.

Kushniruk Olha, Ph.D. (Art History), Senior Researcher, Department of Musicology, M.T. Rylskyi Institute of Art, Folklore Studies and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine

Symphony № 2 by a. Jacobchuk: parameters of neo-romanticism

Highlighting features of manifestation of neo-romanticism in Ukrainian music belongs to the problems of style, which is one of the leading scientific topics in modern musicology. In particular, two issues of "Science Bulletin" National Music Academy of Ukraine [12; 13], which contain the articles about aesthetic, theoretical aspects of the subject, examine the issue of performance styles, specifically are devoted to it.

The objective of this paper is to examine the Second Symphony by A. Jacobchuk to highlight its neo-romantic stylistic direction that raises as one consequence of the evolution of Ukrainian symphony during postmodern era. This work – a striking example of the symphonic genre Ukrainian music of the 1980s – is indicative of ambiguity in semantic layers, using a two-part version cycle, combined mono-thematic principle based on modal technique.

Symphony made a huge impression in concept, which clearly does not fit into a common shaft of glorifying Soviet reality works with bravura, optimistic final parts. The work is characterized by extreme Confessional statement of composer; the artist is as frank with each listener, comparing suppressed deep feelings, thinking about the meaning of human life, its boundary poles: the beginning – childhood, in a harmonious worldview, and completion – a minute of leaving to eternity... Actually, intimacy tone of the symphony touches in a deep way, confusing ambiguity of its meaning, the ability to meet himself, to find his own path in the maze of globalization. Therefore, it naturally fits into a stylistic trend of neo-romanticism of the last third of the 20th century, clearly affirmed in Ukrainian music.

To implementation a plan the composer has chosen again as in the First Symphony, two-part version of cycling, this time combined on the basis of modal technique by mono-thematic principle (intonation origin of all tunes is based on the sequence of six chromatic semitones consistently come down). However, putting the remark *attacca* in the end of the

first part, composer interprets this two-part version of cycling as indivisible large-scale musical canvas, with its moments of action and inhibited zones of calm. It is the surface level of visual analysis of the score. On the other side, the author directs the development to pairs of antinomies matching active flowing (Part I) and meditation (Part II). In the very same parts he clearly separates into two sections each with disproportionate, but compelling division, in each pair semantically emphasizing the second, more episode. Also A. Jacobchuk uses an idea of the three parts, covertly placing it in the design of the whole. In particular, we observe this in the contrast between volitional character of midpoint (as the second section of Part I) and meditative one of frame sections (as the first section of Part I and the second part of the symphony, remarkable thematic reminiscences of the previous one). So, such ambiguity of dramaturgy lies in ambiguity of semantic layers work, an original sample of symphonic genre in Ukrainian music of the 1980s.

A timbre dramaturgy is an important achievement of the work: numerous solos are causing the value of the personal factor, timbre combinations of solo instruments are providing unusual color to themes, personification of timbres is giving guidance on a particular image, preparing of climactic zones marked by a gradual and systematic build-up of texture. Philosophical interpretation of concluding epilogue, emphasizing its semantic features in the concept of a whole work should be considered as a new achievement too.

Thus, the Second Symphony, no doubt, was the creative success of A. Jacobchuk testified his talent as a composer with symphonic mentality and it is no exaggeration to say, while opening new horizons of genre in the late 1980s. Written in the times so-called "perestroika," it countered creative freedom of self-expression by author and its introvert character to that time inter-discourse.

In future I see the coverage of other works of A. Jacobchuk marked tendency to neo-romanticism as a perspective plan that give grounds for a holistic understanding of value of this tendency in the composer's works and in Ukrainian musical context totally of the last third of the twentieth century.

Keywords: Neo-Romanticism, Ukrainian music, symphony, A. Jacobchuk.

Висвітлення особливостей прояву неоромантизму в українській музиці належить до ділянки проблематики стилю, яка є однією з чільних у сучасних наукових розробках музикознавства. Так, спеціально їй присвячувались два випуски "Наукового вісника" Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського [11; 12], де опубліковано статті про естетичні, теоретичні аспекти даної теми, досліджуються питання музично-виконавських стилів. Прикметною з такого огляду була і міжнародна науково-теоретична конференція "Стильова панорама українського мистецтва" (18 грудня 2008 р., Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ), наукові результати якої знайшли відображення у щорічнику "Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії" [13].

На думку І. Коханик, "виникнення неоромантизму в українському музичному мистецтві 80-х років ХХ століття не тільки є проявом загальних музично-історичних процесів. Зумовлено попереднім розвитком української музики, а й має підґрунтя у самій природі української нації, пов'язане з ментальністю українців" [5, 74]. Спираючись на досягнення вітчизняної філософської думки, дослідниця виокремлює такі риси менталітету українців: "світоглядна толерантність і синтетичність; екзистенційний характер філософствування, тобто висунення на перший план проблем людини, проблем її існування і сенсу життя; індивідуалізм і персоналізм, тобто орієнтація на окрему особистість, а не на колектив; кордоцентризм, тобто домінанта серця, переважання почуття над логічним міркуванням, а образу – над поняттям" [5, 74].

Прояви неоромантизму на прикладі жанру фортепіанної сонати дослідила Л. Ланцута [9], визначивши її три типи – соната-монолог, соната-діалог, соната-полілог – та ознаки оновлення жанру:

"1) на рівні циклічної організації, що полягає у відмові від типової і в побудові нової парадигми: одностайної: а) процесуальної, фазної (2-а соната В. Сильвестрова), б) процесуальної, наскрізної (1-а соната О. Киви); двочастинної: а) неконтрастної, доповнюючої (1-а соната В. Сильвестрова), б) контрастної, діалогічної (2-а соната В. Годзяцького); тричастинної... чотиричастинної;

2) на рівні функціонування принципів сонатності, де за мірою дотримання її інваріантних властивостей виділяються дві тенденції: а) умовно-типова – з прагненням зберегти зв'язок з нормативною сонатністю як на рівні драматургії, так і структури, б) атипова – з установкою на відмову від елементів сонатного синтаксису при дотриманні "режисерських" функцій сонатності" [9, 14–15].

У річище неоромантизму природно потрапляє проаналізована мною Третя фортепіанна соната О. Опанасюка [6], твір, що несе духовні константи, хвилює піднесеністю і теплотою образів. З формальної ж сторони у ній застосовано програмність, опредмечено ідею циклічності у двочастинному варіанті, показовим є спірання у тематизмі на характерний мовний концепт – секвенційно повторену інтонацію "зітхання".

Звертаються дослідники й до інших жанрів. По суті, риси неоромантизму в українській симфонії 1970–1980-х років "зашифровані" як типологія жанру ліричної симфонії у працях О. Зінькевич. Такими, на її думку, слід вважати наступні: камернізація, перевага одностайних композицій, прихована форма конфлікту, спірання на несонатні структури, композиційна довільність, підпорядкованість психологічному часові, заміна жанровості медитацією, втрата прямого зв'язку з народним мелосом, варіантний тип розгортання тематизму, своєрідність драматургічних рішень, відхід від монологічного типу висловлення [4, 68–71]. На жаль, із суто об'єктивних причин у поле зору дослідниці не потрапила художньо самобутня симфонічна творчість О. Яковчука (шість симфоній та дві симфонічні поеми), яка розпочалась лише на початку 1980-х років. На сьогодні вже певні спроби її вивчення зроблено у працях М. Гордійчука [2], О. Кушнірук [7; 8; 9].

Завданням даної статті є розгляд Другої симфонії О. Яковчука з метою висвітлення її неоромантичного стильового спрямування, яке постає одним із наслідків еволюції жанру української симфонії у добу постмодернізму. Названий твір – яскравий зразок симфонічного жанру української музики 1980-х років – показовий багатозначністю семантичних шарів, застосуванням двочастинного варіанта циклу, що об'єднаний принципом монотематизму на засадах модальної техніки.

Всього один рік відділяє перші дві симфонії Яковчука, проте резонанс, викликаний Другою симфонією (1987), приніс композитору справжній авторитет серед колег, у музичних колах про нього заговорили як про людину обдаровану, з діяльністю котрої "пов'язані подальший розвиток української музичної культури і певні духовні надбання". Прем'єра симфонії відбулася на початку грудня 1987 року у Донецьку, де оркестр місцевої філармонії під керівництвом Валентина Куржева виконав твір на Огляді творчості молодих композиторів України, що присвячувався 70-ій річниці Жовтневої революції (одному з неодмінних ідеологічних атрибутів мистецьких заходів радянської доби). У пресі, наголосимо, саме симфонію Яковчука та камерну симфонію № 2 В. Зубицького з усього представленого (а це твори понад п'ятдесяті учасників!) рецензент назвав "художніми відкриттями" [3, 1] цієї мистецької події, відзначалась щира емоційність і трагедійний пафос дуже тепло сприйнятої симфонії нашого героя, прагнення до власного світовідчуття, утвердження індивідуального мистецького почерку. Після прем'єри Олександр Яковчук, як то кажуть, прокинувся знаменитим: одразу ж симфонію зіграв Державний симфонічний оркестр України (диригував Ігор Блажков) на Пленумі Київської організації СКУ, за ним – на республіканському Пленумі. І, нарешті, у 1989 році нею та Другим скрипковим концертом М. Скорика у столичній філармонії відкривається черговий з'їзд СКУ! Не лише українська, але й союзна преса відзначала вдалу роботу молодого композитора [1, 6]. Зокрема, в опублікованій "Советской музыкой" оглядовій статті про з'їзд Н. Назар писала: "Перша [Друга – О. К.] симфонія О. Яковчука справила враження зрілої, єдиної за стилем. В ній включене досить широке коло традицій і впливів (що неминує для першого опусу в настільки відповідальному жанрі). Однак здатність переплавити їх в оригінальній лірико-драматичній композиції свідчить про притаманний обдарованню автора індивідуальний первень. Переконає логіка інтонаційної драматургії симфонії. Її монотематичний характер пов'язаний із верховенством наскрізної теми-образа – національно забарвленого ліричного монологу скрипки, що трансформується в умовах конфліктного протистояння" [11, 17]. Звучала вона також на сценічних майданчиках зарубіжжя: у кубинській столиці Гавані (1988, диригент Хорхе Лопес Марін) та колишньому югославському місті Нові Сад (1991, диригент Зоран Муліч), де, як пригадує композитор, також і відомий португальський диригент Сільва Перейра із захватом відгукувався про твір й негайно включив його до свого репертуару.

Симфонія справила величезне враження своєю концепцією, що явно не вписувалася у загальний вал прославляючи радянську дійсність творів з бравурними, оптимістично стверджувальними закінченнями. На сторінках журналу "Музика" М. Гордійчук, присвятивши їй окрему велику статтю і послідовно аналізуючи художній зміст симфонії, назвав її "своєрідною інструментальною повістю" [2, 5], водночас пророче передбачивши майбутні здобутки автора-симфоніста. Подана вченим характеристика не є випадковою, адже твору притаманна надзвичайна сповідальність вислову композиторського "я" Яковчука; митець наче веде відверту розмову з кожним слухачем, зв'язуючи глибоко тамовані почуття, розмірковуючи над сенсом людського життя, його граничних полюсів: початку – дитинства, гармонійного у світосприйнятті, і завершення – хвилини відходу... Власне, саме інтимністю інтонації симфонія зворушує, зачіпаючи найтонші струни душі, бентежачи багатозначністю своїх смислів, можливістю зустріти самого себе, відшукати власну стежку в лабіринтах глобалізації. Відтак, вона природно вписується в стильову тенденцію неоромантизму останньої третини 20-го століття, що виразно ствердилася в українській музиці.

Для втілення задуму було обрано знову, як і в Першій симфонії, двочастинний варіант циклічності, цього разу об'єднаний на засадах модальної техніки принципом монотематизму (інтонаційне походження усіх тем засноване на послідовності шести хроматичних півтонів, що послідовно спускаються вниз). Водночас, ставлячи наприкінці першої частини ремарку *attacca*, композитор мислить цю двочастинність, по суті, як неподільне масштабне музичне полотно, зі своїми моментами дії та загальмованими зонами затишшя. Це, так би мовити, поверхневий композиційний рівень візуального аналізу партитури. З іншої ж сторони, залучаючи слухове сприйняття, можна спостерегти інакший лик організації цілого. Справа в тому, що автор спрямовує розвиток в пари антиномій, зіставляючи дійове (I ч.) і медитативне (II ч.), в самих же частинах явно розмежовує кожну на два розділи з непропорційним, проте переконливим поділом, в кожній парі смислово наголошуючи саме другий, більший епізод. Не лишається автор осторож і магнетизму над-ідеї тричастинності, завуальовано покладаючи її в конструкцію цілого. Йдеться, зокрема, про контраст вольового первня середини (в його якості – другий розділ I ч.) до медитативного характеру її обрамлюючих, де роль ініціальної відіграє перший розділ I ч., заключної – вся друга частина симфонії, прикметна тематичними ремінісценціями з попередньої. В такій багатозначності драматургії криється і багатозначність семантичних шарів твору, самотнього зразка у симфонічному жанрі української музики 1980-х років.

Першу частину відкриває сповнений імперативності титульний мотив – вступ *tutti*, у якому "зіштовхуються" шотактова зміна метру та ритмічно стрункий каркас синкопованих чверток. Ніби розсу-

ваючи завісу на сцені, він повертає до дійства, початковий епізод якого (цц. 1–8) присвячений схвилюваному монологу героя у скрипки соло, згодом підхопленому групою дерев'яних духових (ц. 5), резюмуючим почерговим соло флейти-піколо та гобоя (ц. 7). Спадаючий по півтонах хід монологу семантично асоціюється з голосільними імпровізаціями жінок-плакальниць під час поховального обряду. Привертає увагу його "скупе" оточення – витримане співзвуччя у струнних, – наводячи думку про самотність героя, відчайдушне зусилля комусь виговоритись, поділитись душевним болем. І як наслідок, тема монологу, переходячи до гобоїв, англійського рійка і кларнетів, здобуває чутливий синкопований фон-підтримку струнної групи, тим самим виходячи з розряду особистісного висловлення до масового. Завершальною гранню теми монологу стає вичленований з неї мотив у солюючої флейти-піколо, поданий з явною конотацією на сопілкові награвання в народному музиченні, про що свого часу зауважив і М. Гордійчук [2, 5]. Перехід до наступного, чи не вдвічі більшого розділу першої частини симфонії, Яковчук здійснює за допомогою введення хорального епізоду *Piu mosso* у струнних з кларнетами, що у драматургії твору відіграватиме важливу роль, оскільки від його заповнюючої експресії, здається, ніби поданої натяком (всього 12 тактів) перекидається смислова (звернімо увагу, не тематична) арка до фінального епізоду у другій частині (8 тактів до ц. 28), яка несе в собі значення відродження до життя після того, що було здобуто і втрачено.

Чіткість відокремлення наступного розділу проступає завдяки проведенню вже знайомого титульного мотиву вступу, цього разу підсиленого групою ударних, котрі задають дієвий тон подальшому розгортанню матеріалу першої частини. Зокрема, такою рішучістю відзначається нова, додекафонна тема у валторн й альтів (ц. 10), сконструйована за принципом симетричного інтервального віддалення по обидва боки від початкового тону-ядра. Її наступне проведення, зміщене вгору на півтон, тембрально варіюється (Fl., Ob., Cor. ingl., V-ni). Вже на окресленій стадії стратегічно застосовується протискладення теми, що згодом призведе до накопичення у фактурі одночасного політематичного згустку з метою кульмінаційної розрядки.

З погляду формотворення Яковчук укладає простір існування додекафонної теми у тричастинність, де роль середини виконує хоралоподібний 8-такт із "зітхаючою секундою", повністю перемикаючи сприйняття з якості процесуальності у споглядальність, із оркестрової маси – в темброву однорідність дерев'яних духових (Picc., Fl., Ob., Cl.). Далі процес поновлюється з більшим ступенем виразності, на вершині зустрічаючи сигнальний мотив валторн (ц. 14), колоритний послідовністю паралельних квінт. Він розпочинає кульмінаційну зону першої частини симфонії. Одразу йому на зміну заступає "тема протистояння" (за висловом автора), виражена тембром хоралу мідних духових у звучанні чистих кварт на потужному динамічному рівні *fff*. В ході розв'язки, наголосом, неспадаючої напруженості кульмінаційного етапу, в його надрах відбувається інтонаційна підготовка появи нової теми, що дасть поштовх вже другій хвилі розгортання музичного полотна. Цю тему (ц. 18) можна означити як "тему мрії, до якої ніколи не досягнеш", в ній відчуваємо оптимізм "беззастережної віри людей в ідеї комунізму" та саркастичну авторську іронію з цього приводу. Легковажно-прямолинійна, вона звучить у труби, власне, тембром несучи алюзивний сенс "совкового" пафосу, музично типізованого у творах для духових оркестрів і, відповідно, солюючої в них труби. Подальший її розробковий виклад у дерева (ц. 19) та репризний – у валторн (ц. 20) доводять до "теми протистояння" (ц. 22), яка врешті-решт досягає генеральної кульмінації *Meno mosso* на *ffff*, тематично утворюючи арку з титульним мотивом твору, після чого настає поступове розрідження оркестрової звучності, що веде до завершення першої частини симфонії.

Як вище зазначалося, другій частині притаманний медитативний характер реалізації симфонічної ідеї, осмисленої Яковчуком з індивідуальних позицій відходу від канону "класичності". В ній акумульовано енергетику спогаду про дитинство та відродження людини після осмислення того, що втрачено у житті, внаслідок чого вона стала іншою, оновленою.

Розпочинає другу частину хоральний вступ, інтонаційно перегукуючись із серединним епізодом додекафонної теми (I. ч., тт. 102–109). Експонований у дерева, він здобуває своє "кадансуюче" продовження у тембровому міксті фаґотів та мідних духових (Cor., Tr-ni, Tuba), створюючи алюзивний контекст романтичного інтердискурсу. Наступний епізод *Andante* композитор асоціює зі світом дитинства, застиглим у віддаленні часом і напливаючим, як спогад, у думки героя. Такого ефекту досягнуто за допомогою активізації композиційного й оркестрового чинників. Зокрема, увесь епізод – це зміна і взаємопроникнення теми-ремінісценції монологу героя, представленої тембровим мікстом (Fl. solo, V-la solo con sord.; Pic. solo, V-no solo con sord.) з покладеним у тридольний антураж вальсовості образом "світу дитинства" (C-lli, Cel.). Їх взаємодія помітна у подальшому накладенні вертикалей члести на тему монологу, які підпорядковані уже чотиридольному метру (тт. 32–34), вона ж, у свою чергу, набирає ознак вальсовості, проникаючись тридольністю теми спогаду (тт. 39–42).

Після такого рафінованого звучання темброво персоніфікованої фактури приходить черга її насичення оркестровим звучанням, з настанням епізоду *Piu mosso* (*Andantino*, т. 55). Вибудований двома хвилями розвитку, він покликаний відобразити оновлення духовних сил героя, відтак "на передній план вийшла лірика – тремтлива й пристрасна" [2, 5], у якій автор звертається до виражальних можливостей спершу лише струнної групи, де альти ведуть непоспішливого характеру тему, показову висхідним спрямуванням, на фоні *tremolo* скрипок та органного пункту у контрабасів. Мобілізуючи інтонаційну акти-

вність усіх партій, Яковчук поступово нарощує фактуру до "повнометражного" оркестрового звучання для досягнення кульмінації першої хвили. На її гребені виринають динамічним спалахом на ff імітаційні перегуки на темі монологу-вступу між дерев'яними духовими (Ob., Cor. ingl., Cl., Fag.) та мікстом (Picc., Fl., V-ni I divisi). Друга хвиля, яка приведе до загальної кульмінації твору, також позначена вкрапленнями вже відомого тематизму і явних тембрових посилань. Так, одразу нанизані вертикалі челести (5 т. ц. 32) нагадують початковий образ спогадів героя про дитинство, впливаючи метрично на попередньо стабільний матеріал струнних. Здобута кульмінація набирає грандіозного масштабу у tutti знову як імітаційні перегуки на темі монологу, підсилені соло труби та її alter ego – флейти-піколо, а також рухливими репліками мідних духових. Проте композитор на цьому пікові не вважає за потрібне ставити останню крапку у симфонії. Для нього важливо осмислити все попереднє, показати слухачеві, що людина, його герой, в своїх життєвих перипетіях змінилася, стала іншою. Відтак саме філософський підтекст пояснює розвитість закінчення та його маркантну роль як епілогу твору. Так, в одночасі співіснують мотив сопілкового награвання, вертикалі челести ("образ дитинства") та додекафонна тема, яка втратила первісну рішуче-вольову подобу і трансформувалася у свою протилежність. У наступному сегменті Яковчук впроваджує ремінісценцію епізоду спогадів героя: соло скрипки діалогізує з флейтою та флейтою – піколо, поступово зникаючи зі звукового простору партитури, що справляє враження розчинення всієї історії у незворотному часі. Вже зовсім далекою згадкою відлунює м'яке, меланхолійне проведення валторною додекафонної теми, після якої три оркестрові імпульси-імітації остаточно завершують твір.

На відміну від Першої симфонії, де в невеликій мірі спрацьовували певні стереотипні моменти (сонатність, функції фіналу і ліричної частини тощо), у Другій симфонії помічаємо відхід від традиційного тлумачення, натомість кожна з її двох частин несе в собі риси вільної одночастинної композиції з ієрархією послідовності розділів. Вже прийнята митцем до власного лексикону, органічно закріплена в ньому модальна техніка виступає в творі підвалиною монотематичного принципу конструювання тематизму, що прикметний різноманітністю проявів і трансформацією. Важливим досягненням твору є темброва драматургія: численні соло увиразнюють значення особистісного чинника, темброві міксти солюючих інструментів надають незвичного забарвлення темам, персоніфікація тембрів дає скерування на певний образ, підготовка кульмінаційних зон позначена поступовим і планомірним нарощуванням фактури. Новим здобутком слід розглядати і філософське трактування епілогу, наголошення його семантичних можливостей в концепції цілого твору.

Отже, Друга симфонія, без сумніву, стала творчою удачею О. Яковчука, засвідчивши його обдарування як композитора-симфоніста і не буде перебільшенням сказати, водночас відкриваючи нові обрії жанру в українській музиці кінця 1980-х років. Написана в час так званої "перебудови", вона протиставила тодішньому інтердискурсу свободу творчого самовислову автора та свою інтровертивну природу, переконаливо впроваджену у двочастинний цикл, підпорядкований монологічному типу музичної драматургії. Художній виклик митця традиції зумовив і відповідну реакцію музичної критики, спроби осмислення нових процесів у композиторській практиці. "Цілком очевидно, що українська музика вступила в навіяну духом часу смугу вільного виявлення різноманітних творчих ідей, несхожих стильових почерків. Осягнення психологічних глибин людської особистості намітило новий поворот національної традиції, пов'язаний із медитативною, одухотвореною "тихою" музикою, високою простотою музичної мови" [11, 19].

У наступних розвідках перспективним вбачаємо висвітлення інших творів О. Яковчука, позначених схильністю до неоромантизму, що дасть підстави для цілісного осмислення значення згаданої тенденції у творчості композитора й у загальному річищі українського музичного контексту останньої третини ХХ століття.

Література

1. Беляева М. Что нового на Украине? / М. Беляева // Музыкальная жизнь. – 1989. – № 19. – С. 6.
2. Гордійчук М. Інструментальна повість / М. Гордійчук // Музика. – 1988. – № 5. – С. 5.
3. Гордійчук Я. Повернути втрачене / Я. Гордійчук // Музика. – 1988. – № 2. – С. 1–2, 29.
4. Зинькевич Е. Лирическая симфония: вопросы типологии / Елена Зинькевич // Зинькевич Е. *Mundus musicae*. Тексты и контексты. – К.: ТОВ "Задруга", 2007. – С. 50–71.
5. Коханик І. До проблеми вивчення неоромантизму в сучасній українській музиці / Ірина Коханик // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – Вип. 56: Музика третього тисячоліття: перспективи і тенденції. – С. 68–77.
6. Кушнірук О. Жанрові та стильові особливості Третьої фортепіанної сонати Олександра Опанасюка / Ольга Кушнірук // Київське музикознавство. – К., 2010. – Вип. 32: Культурологія та мистецтвознавство. – С. 154–165.
7. Кушнірук О. Композитор Олександр Яковчук / Кушнірук О. // *Composer Alexander Jacobchuk*. – Буклет. – К.: Спринт-Сервіс, 2013. – 32 с.
8. Кушнірук О. Симфоническое творчество Александра Яковчука в аспекте проявления авторского стиля / Ольга Кушнірук // Традиції і сучасні стан культури і мистецтва у 5 ч. – Мінск, 2013. – Ч. 3: Проблемы театральнага, экраннага і музичнага мастацтва. – Мат-лы міжн. навук.-практ. канф. – С. 148–152.
9. Кушнірук О. Симфонічний доробок О. Яковчука в постмодерному контексті української музичної культури / Ольга Панасівна Кушнірук // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва. – К., 2013. – № 4. – С. 156–160.

10. Ланцута Л. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дис. ... канд. мист. / Ланцута Леся Володимирівна. – К., 1998. – 18 с.
11. Назар Н. Вкус к свободе и ответственности / Н. Назар // Советская музыка. – 1989. – № 9. – С. 13–20.
12. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 37: Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – 293 с.
13. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 38: Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. – 278 с.
14. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – К.: ІМФЕ, 2009. – Вип. 9. – 325 с.

References

1. Belyaeva M. Chto novogo na Ukraine? / M. Belyaeva // Muzykal'naya zhizn'. – 1989. – № 19. – S. 6.
2. Hordiichuk M. Instrumentalna povist / M. Hordiichuk // Muzyka. – 1988. – № 5. – S. 5.
3. Hordiichuk Ya. Povernuty vtrachene / Ya. Hordiichuk // Muzyka. – 1988. – № 2. – S. 1–2, 29.
4. Zin'kevich E. Liricheskiye simfoniya: voprosy tipologii / Elena Zin'kevich // Zin'kevich E. Mundus musicae. Teksty i konteksty. – K.: TOV "Zadruga", 2007. – S. 50–71.
5. Kokhanyk I. Do problemy vyvchennia neoromantyzmu v suchasni ukrainskii muzytsi / Iryna Kokhanyk // Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. – K., 2007. – Vyp. 56: Muzyka tretoho tysiacholittia: perspektyvy i tendentsii. – S. 68–77.
6. Kushniruk O. Zhanrovi ta stylovi osoblyvosti Tretoi fortepiannoi sonaty Oleksandra Opanasiuka / Olha Kushniruk // Kyivske muzykoznavstvo. – K., 2010. – Vyp. 32: Kulturolohiia ta mystetstvoznnavstvo. – S. 154–165.
7. Kushniruk O. Kompozytor Oleksandr Yakovchuk / Kushniruk O. // Composer Alexander Jacobchuk. – Buklet. – K.: Sprynt-Servis, 2013. – 32 s.
8. Kushniruk O. Simfonicheskoe tvorchestvo Aleksandra Yakovchuka v aspekte proyavleniya avtorskogo stilya / Ol'ga Kushniruk // Tradytsyi i suchasny stan kul'tury i mastatstva u 5 ch. – Minsk, 2013. – Ch. 3: Prablemy teatral'naga, ekrannaga i muzychnaga mastatstva. – Mat-ly mizhn. navuk.-prakt. kanf. – S. 148–152.
9. Kushniruk O. Symfonichniy dorobok O. Yakovchuka v postmodernomu konteksti ukrainskoi muzychnoi kul'tury / Olha Panasivna Kushniruk // Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstva. – K., 2013. – № 4. – S. 156–160.
10. Lantsuta L. Ukrainska fortepianna sonata: teoriia, istoriia, suchasni tendentsii: avtoref. dys. ... kand. myst. / Lantsuta Lesia Volodymyrivna. – K., 1998. – 18 s.
11. Nazar N. Vkus k svobode i otvetstvennosti / N. Nazar // Sovetskaya muzyka. – 1989. – № 9. – S. 13–20.
12. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. – K., 2004. – Vyp. 37: Styl muzychnoi tvorchosti: estetyka, teoriia, vykonavstvo. – 293 s.
13. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. – K., 2004. – Vyp. 38: Muzychnyi styl: teoriia, istoriia, suchasnist. – 278 s.
14. Ukrainske mystetstvoznnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii. – K.: IMFE, 2009. – Vyp. 9. – 325 s.

УДК 78.03

Лю Бинцян

кандидат искусствоведения, профессор,
проректор консерватории Тайшаньского
государственного университета (КНР)
e-mail: taianlbq@aliyun.com

ВЕРИСТСКИЙ СТРОЙ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА ТАН ДУНА

Статья посвящена выявлению веристского строя мышления Тан Дуна как стилистической среды, которая апробирована успехами китайских музыкантов-исполнителей и подготовлена к контакту с искусством Востока творчеством Дж. Пуччини. В центре внимания – опера Тан Дуна "Первый император", в оригинальной композиции которой уловимы явные параллели с "Турандот" Дж. Пуччини.

Ключевые слова: веризм, стиль, жанр, параллелизмы развития культур Востока и Запада, опера, пассион.

Лю Бинцян, кандидат мистецтвознавства, професор, проректор консерваторії Тайшаньського державного університету (КНР)

Верістський лад оперної творчості Тан Дуна

Стаття присвячена виявленню веристського складу мислення Тан Дуна як стилістичного середовища, що апробоване успіхами китайських музикантів-виконавців і підготовлена до контакту з мистецтвом Сходу творчістю Дж. Пуччіні. В центрі уваги – опера Тан Дуна "Перший імператор", в оригінальній композиції якої вловимі явні паралелі з "Турандот" Дж. Пуччіні.

Ключові слова: веризм, стиль, жанр, паралелізми розвитку культур Сходу і Заходу, опера, пасіон.

Liu Bing Qiang, Ph.D. (Art History), Professor, Vice Rector, Conservatory of Tayshansk State University (China)

The indication of verism in operatic creative activity of Tan Dun

Work is dedicated to discovery veristского building thinkings type of verism of Tan Dun as that stylistic ambience, which is approved success chinese musician-performers and is prepared to contact with art of the Orient by