

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ім. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО

Іванченко Віталій Гаврилович

УДК 781.5+78.082.1 (477)



**ЧИННИКИ ТА НОСІЇ ЗМІСТУ СИМФОНІЇ ЯК
ЖАНРОВО-ВИДОВОГО ФЕНОМЕНА**
(досвід аналізу на прикладах
українських симфоній)

Спеціальність 17.00.03 - Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Київ – 2004



Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі теорії академії ім. С.С.Прокоф'єва Міністерств

Науковий консультант:

доктор мистецтвознавства, професор, завідуючий кафедрою теорії музики, Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського Міністерства культури і мистецтв України (м. Київ)

Котляревський Іван Арсенійович

доктор мистецтвознавства, професор, завідувача кафедрою історії музики

Кияновська Любов Олександрівна

Львівська державна музична академія ім. М.В.Лисенка Міністерства культури і мистецтв України (м. Львів)

доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник

Загайкевич Марія Петрівна

Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України (м. Київ)

доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва

Шульгіна Валерія Дмитрівна

Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв Міністерства культури і мистецтв України (м. Київ)

Одеська державна музична академія ім. А.В.Нежданової Міністерства культури і мистецтв України, кафедра

теорії музики та композиції (м. Одеса)

Офіційні опоненти:

Провідна установа:

Захист відбудеться „25” березня 2004 р. о 15.30 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського (м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 2-й поверх, ауд. 36).

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотечі Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського за адресою: м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Автореферат розісланий „23” лютого 2004 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Кож

І.М.КОХАНИК

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДИСЕРТАЦІЇ

Актуальність дослідження. Музика, як і інші види мистецтва, є однією з форм відбиття, пізнання й оцінки дійсності через її художнє тлумачення. Її інтонаційна природа, яку науково розробив Б.Асаф'єв, ґрунтується на глибокому взаємозв'язку мислення з емоційним станом людини. Соціальна, етична, естетична роль музики розкривається в окремих музичних творах, зміст кожного з них може бути виявлений насамперед на шляху проникання у характер і спрямованість емоційного розвитку. Це об'єктивне положення дозволяє говорити, що у даному виді художньої творчості переважають форми узагальненого відбиття дійсності через емоції, а конкретне може виражатися не більш, ніж через специфіку емоційного тону та логіку емоційного розвитку.

Музичні емоції, властиво, є "розумними емоціями" (Л.Виготський), тобто обов'язково репрезентують змістовний елемент. Художній зміст музичних творів розкривається через ідейну спрямованість, яка, у свою чергу, викристалізується із музичної образності, що являє собою, з одного боку, систему взаємодіючих образів, рівних або не рівних за силою виразності, з іншого - єдиний образ-домінанту, який має різні ступені цілісності й масштабності. Музичні образи виражаються, як правило, через узагальнені характеристики: героїчні, драматичні, ліричні, споглядальні тощо в річичі взаємодії трьох родів змісту (епічного, ліричного, драматичного). Оскільки музика - мистецтво вираження величних ідей (зрозуміло у її найкращих зразках), то музичні образи є втіленням певних ідеалів, які намагається виразити композитор. Зміст художнього твору визначається ідеалом, який надає йому цілісність та самостійність. Ідеал стверджується через систему художніх образів, притаманних художньому твору і, в залежності від виду мистецтва, жанрових особливостей твору, має той чи інший ступінь конкретності виразу, той чи інший ступінь узагальненості. Як матеріально реалізований продукт творчого задуму (маляра, драматурга, композитора, письменника) *зміст художнього твору постає обмеженим у часі-просторі обсягом інформації, що передається сукупністю конкретних засобів виразності даного виду мистецтва, які забезпечують той чи інший ступінь узагальнення цієї інформації у виражанні якої-небудь ідеї.*

Узагальненість трактується як пізнання загального через явища, а самі ці явища - суть *конкретного*, матеріального виразу сенсу, що опредмечується через систему засобів виразності (зображальності). Така взаємодія узагальненості і конкретності змісту у музиці покладена в основу цілісного сприйняття. Дослідження процесів цієї взаємодії складає основу цілісного аналізу. Адекватність сприйняття й аналізу художнього цілого, яка досягається через вищий ступінь критичного осмислення й відчуження параметрів взаємодії

узагальненості та конкретності образного змісту, виводить інтелект на рівень істинної естетичної оцінки, котра може мати градації від естетичного задоволення до естетичного протесту.

Актуальність дисертації визначається, по-перше, необхідністю продовження пошуків методик аналізу змісту творів в галузі "чистої" музики і передовсім у сфері концептуальних жанрів, найвищим серед яких є симфонія; по-друге, системною розробкою об'єктивних критеріїв художньої, композиційної цілісності творів, по-третє, відкритістю стану наукової думки в Україні щодо розробки проблем, викладених у попередніх пунктах, отже можливістю їх розглядання на матеріалі українських симфоній.

Об'єктом дослідження є симфонія як вища форма "чистої" концептуальної музики. Процес пізнання музичного твору є процес опанування його змісту через структуру композиції. Методологічна спрямованість визначається розробкою поняття "зміст твору" в пізнавальному та оціночному аспектах аналізу. Сенс, доцільність музичного матеріалу, що звучить, визначається у пошуках логіки формотворення, проведенні асоціативних паралелей з поза музичними прообразами на ґрунті людського життєвого досвіду, нарешті, у виявленні соціальних функцій як окремого твору, так і цілих творчих напрямів, стилів.

Предметом дослідження є симфонії українських композиторів, які постають у вигляді об'єктів цілісного аналізу, що формується з попередньої описової роботи. Таким чином, гносеологічний аспект стає домінантою дослідження. На пізнавальному тлі усіх параметрів симфоній як художнього і соціального явища простежується дія категорій узагальненості і конкретності.

Метою дослідження є така методологічна спрямованість дисертації, яка визначається розробкою поняття "зміст твору" у пізнавальному та оціночному аспектах аналізу симфонії.

Тому у дисертації виявляється специфіка взаємодії узагальненості і конкретності у змісті музичного твору через алгоритм аналізу симфоній, що включає наступні параметри:

- ✓ філософська-естетична і жанрово-видова сфери;
- ✓ об'єм універсальних і об'єм специфічних понять;
- ✓ семантика програмної і непрограмної музики;
- ✓ чинники та носії стилю у співвідношенні змісту і форми.

Зазначені параметри немов репрезентують різні рівні у структурі художнього змісту будь-якого музичного твору. Кожний з них, а також всі вони спільно "відповідають", тією чи іншою мірою, за сенсову та емоційну сторони. Наприклад, об'єм універсальних і специфічних понять має більше смислових показників, ніж емоційних у порівнянні з семантикою програмної і непрограмної музики.

Розгляд симфонії як художнього цілого викликає необхідність визначення її соціальної, естетичної значущості у сфері родів змісту - *епічного, ліричного, драматичного*, що різноманітно сполучуються у історично складених типах українського симфонізму 50-х - 60-х років ХХ століття: ліричному, драматичному, героїчному, картинному, епічному (М.Гордійчук). У 70-ті - 80-ті роки головні лінії українського симфонізму перетерплюють "внутрішньовидові розгалуження", в результаті чого "спроби типологічного ділення набувають часом закінченно-умовного характеру" (О.Зінкевич).

Аксіологічний аспект аналізу змісту виявляється у взаємодії категорій *логічного* та *історичного*. Логічне, досліджує наявність або брак художньої цілісності у контексті композиції даного твору. Історичне виступає як зміст - узагальнення концепції даного твору, що функціонує як соціальний феномен. Соціально-історична оцінка є оцінка соціально-історичного моменту дійсності через художній зміст твору (симфонії). Це, власно, судження композитора про той зміст дійсності, який він намагається передати через певну систему художніх образів конкретного твору. Тенденції історичного розвитку, взаємовпливу різних напрямів в українському симфонізмі, закономірності застосування систем виразних засобів музики заторкнуті у роботі тією мірою, яка зумовлює виявлення узагальненості і конкретності змісту симфонії соціально-художнього феномена, що має силу *естетичного впливу*. Дослідження процесів цього впливу стає фактором пізнання художніх властивостей твору. Симфонії, що розглядаються у роботі, постають як об'єкти цілісного аналізу. Попередня описувальна робота, за низкою винятків, вноситься за дужки. Таким чином, *гносеологічний аспект* дослідження виступає як даність, а його (дослідження) фактором стає *аксіологічний аспект*. У взаємодії параметрів симфонії, як художнього та соціального явища, простежується дія категорій *узагальненості* та *конкретності*.

Завдання теоретичного осмислення феномена образного змісту симфонії розв'язується у двох напрямках:

1. Розкриття об'єктивних властивостей художнього (музичного) твору, що відбиваються у взаємодії категорій, універсальних і специфічних понять філософії, естетики, музикознавства. Узагальненість і конкретність ідейно-образного змісту в музиці є відбиттям загального закону взаємодії *загального* та *одиночного*. Закон виявляється на всіх рівнях структури музичного твору: від абстрактно логічного до музично-синтаксичного.

2. Виявлення художніх та виховних властивостей музичних творів. Для цього вводяться поняття: *соціально-моральний ідеал*, *пізнання* - *оцінка*, *естетичний ідеал*. Сукупне відбиття цих понять у свідомості слухача як чинників основних властивостей творів дає можливість більш-менш об'єктивної характеристики художності творів і відповідно їх суспільної значущості у сфері

духовного розвитку та виховання людей у гуманістичних традиціях мистецтва.

Естетичний ідеал як художня мета узагальнено або конкретно виражається через систему чинників та носіїв стилевих властивостей музичних творів. Дана система складає духовну й матеріальну основу ідей та образів, створює рухливий ареал рівнів навколо взаємодіючих, взаємопроникаючих змісту і форми. Рівні, що розташовуються умовно вище рівня *змісту* і *форми* - узагальнено-конкретне уявлення ідейно-естетичних принципів; рівні, що розташовуються нижче рівня *змісту* і *форми* - звуко-матеріальний прояв ідейно-естетичної концепції.

Основне коло завдань можна позначити в наступних положеннях:

- об'єктивні властивості художнього (музичного) твору, що відбиваються у взаємодії категорій, універсальних і специфічних понять філософії, естетики, музикознавства;

- узагальненість і конкретність ідейно-образного змісту в музиці як відбиття загального закону взаємодії загального та одиничного, що виявляється на всіх рівнях структури музичного твору;

- поняття: соціально-моральний ідеал, пізнання-оцінка, естетичний ідеал у виявленні художніх та виховних властивостей музичного твору;

- естетичний ідеал як художня мета, що узагальнено або конкретно виражається через систему чинників та носіїв стилевих властивостей музичних творів;

- категорії зміст-форма у діалектиці взаємодії гносеологічного та аксіологічного аспектів симфонії як соціально-художнього феномена.

Наукова новизна дослідження пов'язана з наступними його аспектами:

1. Авторське формулювання поняття *зміст художнього твору* виводить методологію аналізу симфонії, як найконцептуальнішого жанру «чистої музики», на системне трактування категорій *узагальненість - конкретність*. В основу цілісного сприйняття симфонії кладеться тлумачення *узагальненості* як пізнання *загального* через його явища, а самі ці явища - *суть конкретного*, що опредмечується через систему засобів музичної виразності. Основою цілісного аналізу є дослідження процесів *взаємодії узагальненого і конкретного*.

2. Підґрунтям для глибокого входження у структуру змісту симфонії послуговує авторська розробка ієрархії категорій, універсальних і специфічних понять філософії, естетики, музикознавства, яка спирається як на дедуктивний метод пізнання загального закону взаємодії *загального та одиничного*, так і індуктивний.

3. На оригінальних засадах виявляються художні та виховні властивості симфонії як чинники аксіологічного аспекту змісту. Категорії *історично-логічне* виступають як узагальнення - оцінки змісту симфонії, з

одного боку - як соціального феномена (історичне), з іншого - як цілісної художньої композиції (логічне).

4. Цілісність та системність методології аналізу симфонії забезпечується авторською розробкою взаємодії понять: *соціально-моральний ідеал, пізнання - оцінка, естетичний ідеал*, відбиття дії цих понять у свідомості реципієнта є першоосновою здатності до більш - менш об'єктивного сприйняття змісту твору і естетичного судження про нього.

5. Процеси досягнення *естетичного ідеалу* як художньої мети досліджується через систему чинників та носіїв стилевих властивостей симфонії. Власне, розробка даної системи є винаходом дисертанта, а основним науковим результатом є вихід на критерійні засади обґрунтування усіх параметрів жанрово-видових характеристик симфонії.

Стаття «Ліризм та епічність як характерні риси творчості Л.Ревуцького» (на прикладі вивчення Другої симфонії та Другого концерту для фортепіано з оркестром), що видана у збірці науково-методичних статей «Актуальні питання педагогічної підготовки студентів музичних учбових закладів». – Донецьк, 1993. – 4.1. – С. 152-158, написана у співавторстві з Беліковою В.В. Авторіві дисертації належить тут аналіз Другої симфонії Л.Ревуцького.

Загальні методологічні підстави дослідження обумовлені теоретичною парадигматикою філософсько-естетичних вчень І.Канта, Г.Гегеля про діалектику буття художнього твору, про проблеми естетичного судження. Музикознавчі концепції Б.В.Асаф'єва, В.П.Бобровського, Н.О.Горюхіної, С.П.Грици, О.С.Зінькевич, М.Д.Копиці, О.Г.Костюка, І.Ф.Ляшенка, Л.А.Мазеля, В..В.Медушевського, В.Г.Москаленка, А.І.Мухи, Є.В.Назайкінського, І.Б.Пясковського, С.Х.Раппопорта, А.Н.Сохора, С.В.Тишка визначили системний підхід у аналізі симфоній, заснований на гармонічному поєднанні історичного та теоретичного ракурсів. Категоріальний апарат дослідження спирається на засади основоположного знання у сфері філософії та естетики: загальне, особливе, окреме, одиничне, ціле, частина, високе, прекрасне, епос, лірика, драматизм, естетична міра, естетичний смак, сприйняття, ідеал, художній образ, творчий метод, художній стиль, зміст, форма, традиції, новаторство, інтернаціональне, національне. Музикознавчий аналіз залучує спеціальні терміни зі вчень про гармонію, поліфонію, музичну форму, також терміни з галузі лінгвістики, такі як *семантичне, денотат, коннотат*.

Матеріал дослідження - симфонії українських композиторів, створені в період 20-х - 80-х років ХХ століття. Критеріями відбору для аналізу є принцип оптимального охоплення основних типів симфонізму української музики в річищі взаємодії родів змісту - *епічного, ліричного, драматичного* та певною мірою, суб'єктивного судження автора про доцільність поглибленого розглядання тих чи інших симфоній.

Дисертаційне дослідження узгоджене з плановою науково-дослідницькою тематикою Донецької державної музичної академії ім. С.С.Прокоф'єва в галузі музично-культурологічних, музично-історичних та музично-теоретичних проблем, відповідає інтердисциплінарним комплексним тенденціям як провідним у формуванні сучасного музикознавця (зокрема, теми № 1 "Українська музика в контексті світової музичної культури" тематичного плану науково-дослідної діяльності Донецької державної музичної академії ім. С.С.Прокоф'єва).

Матеріали дослідження узагальнюють багаторічний досвід автора в галузі підготовки дипломних, магістерських робіт, викладання курсів поліфонії, музично-теоретичних систем, музичної педагогіки, музичної психології, музичної естетики, що читаються в Донецькій державній музичній академії ім. С.С.Прокоф'єва, Приазовському державному технічному університеті (м. Маріуполь); є апробованими в курсі "Філософія культури та художнє сприйняття музичних явищ", який розроблений і читається автором у магістрів в Донецькій державній музичній академії ім. С.С.Прокоф'єва; в лекціях, прочитаних автором на факультеті підвищення кваліфікації для викладачів музичних училищ при Донецькій державній музичній академії ім. С.С.Прокоф'єва; на кафедрі історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, у публікаціях і виступах на конференціях, власне, всім обсягом науково-дослідної і педагогічної роботи автора. Зокрема, низку положень дисертаційного дослідження було апробовано в доповідях на наукових конференціях, семінарах, симпозиумах, а саме:

1. Республіканська науково-теоретична конференція викладачів та аспірантів вузів культури і мистецтва "Актуальні питання патріотичного та інтернаціонального виховання засобами культури і мистецтва" (Одеса, 30 березня – 1 квітня 1982 року).
2. Міжнародна конференція "Проблеми і методи аналізу музичного тексту" (Єреван, 26-29 травня 1992 року).
3. Республіканська науково-методична конференція "Українська національна культура. Методика викладання" (Київ, 2-4 червня 1992 року).
4. Всеукраїнська науково-практична конференція, присвячена роковинам Олега Ольжича "Формування громадянської самосвідомості молоді" (Донецьк, 24-25 лютого 1995 року).
5. Науково-теоретична конференція, присвячена 100- річчю від дня народження Бориса Лятошинського (Львів, 20-25 березня 1995 року).
6. "Музичний світ Бориса Лятошинського". Міжнародна теоретична конференція, присвячена 100- річчю від дня народження композитора (Київ, 15-17 квітня 1995 року).

7. Наукова конференція “Богдан Хмельницький: життя, діяльність, історія і сучасність” (Донецьк, 14-15 грудня 1995 року).

8. Всеукраїнська науково-практична конференція вузів мистецтв “С.Прокоф’єв і сучасність” (Донецьк, 22-24 квітня 1996 року).

9. Всеукраїнська науково-практична конференція вузів мистецтв “О.С.Пушкін очима сучасного музиканта”(Донецьк, 11-12 березня 1999 року).

10. Всеукраїнська науково-практична конференція вузів мистецтв “Бах та його епоха в історії світової музичної культури”(Донецьк, 26-27 травня 2000 року).

11. Міжрегіональна наукова конференція “Мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра”(Донецьк, 24 жовтня 2000 року).

12. Всеукраїнська науково-практична конференція “Музичний твір як творчий процес” (Київ, 6-10 листопада 2001 року).

13. Міжнародна науково-практична конференція: “Захід – Схід: музичне мистецтво і культура” (Одеса, 1–2 лютого 2003 р.).

14. Міжнародна науково-практична конференція: “Культура та цивілізація. Схід та захід” (Одеса, 3–4 лютого 2003 р.).

15. Всеукраїнська наукова конференція “Діалог традицій у музичному мистецтві на межі тисячоліть” (Донецьк, 15-16 квітня 2003 року).

Опубліковані тези доповідей:

1. Героическое в симфониях харьковских композиторов//Тезисы докладов Республиканской научно-теоретической конференции преподавателей и аспирантов вузов культуры и искусства “Актуальные вопросы патриотического воспитания средствами культуры и искусства”. – Одесса, 1982. – С. 153-156. – 0.2 арк.

2. Носители и факторы стилевых свойств музыкального произведения в гносеологическом и аксиологическом аспектах анализа – восприятия содержания // Конференция “Проблемы и методы анализа музыкального текста”. Тезисы докладов. – Ереван: ГИНД, - 1992. – С. 18-20. – 0.2. арк.

3. Програмність як історичний чинник у симфоніях Л.Колодуба // Формування громадянської свідомості молоді. Тези і матеріали всеукраїнської наукової конференції, присвяченої роковинам Олега Ольжича. – Донецьк, 1995. – С. 180-182. – 0.2. арк.

4. Скифсько – слов’янські мотиви у симфонізмi С.Прокоф’єва і Г.Ляшенка // Тези доповідей всеукраїнської науково-практичної конференції вузів мистецтв “С.Прокоф’єв і сучасність” - Донецьк, 1996. – С. 47-48. – 0.1. арк.

Опубліковані матеріали:

1. Украинская симфония – критический анализ содержания. (монографія) - М., 1992. Рукопис депоновано у “НИО информкультура

- Российской государственной библиотеки, №2582". - М., 1992. - 219 с. - 9 арк.;
2. Патріотизм як підвалина ідейного змісту кантати-симфонії "Кавказ" С.Людкевича // Богдан Хмельницький: життя, діяльність, історія і сучасність. Матеріали наукової конференції. – Донецьк, 1995. С. 67-68. – 0,2 арк.;
 3. Поліфонія у I частині Четвертої симфонії Б.Лятошинського // Музичний світ Бориса Лятошинського. Збірник матеріалів Міжнародної теоретичної конференції, присвяченої 100- річчю від народження композитора. – К., 1995. С. 70-73. – 0.3 арк.;
 4. Носії та чинники у аналізі-сприйнятті Третьої симфонії Б.Лятошинського. Матеріали. – Львів, 1995. С. 70-78. – 0,5 арк.;
 5. Методика аналізу структури художнього змісту музичного твору //Збірник матеріалів науково практичної конференції, "Музична освіта в Україні". – К., 2001. С. 166-169. – 0.25 арк.
 6. Аналитические аспекты музыкальной культуры в сфере проявления обобщенности и конкретности содержания музыкального произведения //Проблемы музыкальной культуры: взгляд в XXI век. Материалы международной научной конференции. – Краснодар (Россия), 2001. С. 54-56. – 0,25 арк.

Публікації. Основні положення дисертації висвітлені у 20 наукових статтях автора і 3 наукових монографіях з теми дослідження. Дисертація складається з вступу, чотирьох розділів, семи підрозділів, чотирнадцяти пунктів, висновків, таблиці правильних порядків відповідей до тестів і бібліографічного покажчика (251 позиція). Загальний обсяг основного змісту роботи – 338 сторінок (без списку літератури), 362 сторінки (зі списком літератури).

Практичне значення дисертаційного дослідження. Спрямованість дисертації визначається характером задач втілення у практику теоретичного і історичного музикознавства, а також музичної критики методу пізнання-оцінки образного змісту симфонії як найрепрезентативнішого жанру концептуальної музики. Робота містить набір засобів, які надають їй комплексного характеру - сполучення наукового дослідження з методичним посібником. У синтезі категорій, понять з галузей філософії, естетики, музикознавства формуються розділи із навчально-контрольними вправами. В цілому, положення та висновки роботи можуть бути використані у вузівських курсах української музики, музичної естетики, аналізу музичних творів, поліфонії, при підготовці і написанні дипломних, магістерських робіт.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

Робота складається з ВСТУПУ, чотирьох розділів і ВИСНОВКІВ. Кожен розділ містить тематично позначені підрозділи, деякі підрозділи - пункти. Наприкінці підрозділів вводяться навчально-контрольні програми у тестовій формі. Перед СПИСКОМ ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ поміщається ТАБЛИЦЯ ПРАВИЛЬНИХ ПОРЯДКІВ ВІДПОВІДЕЙ ДО НАВЧАЛЬНО-КОНТРОЛЬНИХ ПРОГРАМ.

У ВСТУПІ, крім методологічних настанов дослідження, розглядаються питання сприйняття-аналізу музичних творів у ракурсі їх соціальної зумовленості, стану розробки проблем симфонізму українським музикознавством.

Перший розділ “УЗАГАЛЬНЕНІСТЬ І КОНКРЕТНІСТЬ ЗМІСТУ СИМФОНІЇ В ПРОЦЕСІ ВЗАЄМОДІЇ КАТЕГОРІЙ – ПОНЯТЬ” - вузол, що зв'язує теоретичні лінії дедуктивного способу пізнання. Наступні розділи: другий “ПРОГРАМНІСТЬ МУЗИЧНИХ ОБРАЗІВ”, третій – “ЧИННИКИ І НОСІЇ СТИЛЬОВИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ ТВОРІВ”, четвертий – “АДЕКВАТНІСТЬ ЗМІСТУ І ФОРМИ У РОЗКРИТТІ ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПЦІЇ” репрезентують різноманітні сторони образного змісту українських симфоній у гносеологічному та аксіологічному аспектах. Взаємопереплетіння цих аспектів виявляється у наступній методологічній дефініції: *симфонія є суб'єктом, що концентрує різноманітні сполучення родів змісту та інструментом пізнання і оцінки навколишнього світу через його художнє відображення.*

ВИСНОВКИ містять міркування про сприйняття сучасною масовою свідомістю симфонії з її концептуальною конкретністю про можливі шляхи розвитку цього жанру. Дисертацію завершує таблиця правильних порядків відповідей до навчально-контрольних програм і перелік вибраної літератури.

Перший підрозділ першого розділу має підзаголовок “Філософсько-естетична та жанрово-видова сфери”. Тут структура художнього (музичного) твору розкладається на два ієрархічних рівня: філософсько-естетичну сферу, жанрово-видову сферу.

Будь-який художній твір, що стає об'єктом пізнання, на рівні філософсько-естетичного осмислення може бути представлений трьома взаємодіючими, взаємопроникаючими парами категорій:

1. Загальне - одиничне.
2. Континуальність - дискретність.
3. Узагальненість - конкретність.

Вони мають різні рівні філософсько-естетичного пізнання:

- загальне-одиничне виражає ґрунтовне поняття, яке виступає у значенні закону;

- *континуальність-дискретність* відбиває загальність закону в характері буття художнього твору;
- *узагальненість-конкретність* репрезентує рівень, з якого власне починається пізнання ідеалу художнього твору, вираженого в образному змісті.

Категорії *загальне-одиничне* в пізнавальному аспекті знаходять своє тлумачення насамперед в руслі як найбільш загальних, так і характерних рис змісту, які репрезентують даний твір в процесі розвитку певного напрямку, жанру, виду.

Категорії *континуальність-дискретність* виявляються на рівні самого художнього об'єкту пізнання. Вони стають матеріальним втіленням *загального* (континуальність) та *одиничного* (дискретність).

Пара категорій *узагальненість-конкретність* має безпосереднє відношення до змісту, який може бути виражений різними способами: в сюжеті, грі символів та алегорій, семантиці знакової системи. У категоріальній ієрархії ці категорії містять біфункціональні властивості. Для філософсько-естетичної сфери *узагальненість-конкретність* - поняття універсальні, тобто відносяться до будь-якого виду, жанру мистецтва, для власне жанрово-видової сфери - орієнтуються на конкретний твір даного жанру, виду, наразі музики. Саме на стику цих двох сфер народжується дивовижне відчуття причетності до усього, що створює геній людини і в той же час формується потреба, тяжіння до конкретних ідей, образів конкретного виду мистецтва та його жанрових різновидів. Словом, *узагальненість-конкретність* визначають грані естетичного смаку, міра й рівень якого настільки індивідуалізовані, наскільки індивідуалізована людська особистість.

Отже, рівень пізнання твору з боку ідеалу та образного змісту визначається категоріями *узагальненість-конкретність*. Структура цього рівня вказує на жанрові, видові особливості музичного твору і містить п'ять пар понять:

1. *Узагальненість - конкретність.*
2. *Непрограмність - програмність.*
3. *Метод - стиль.*
4. *Зміст - форма.*
5. *Драматургія твору - композиція.*

Пара *узагальненість-конкретність* виступає тут як ґрунтовне поняття, *непрограмність-програмність* виражає специфіку музичного жанру - інструментальну музику, пара *метод-стиль* репрезентує ідейні та композиційні принципи музичного твору, *зміст-форма* виражає особливості образного змісту в умовах специфіки формотворення, пара *драматургія твору-композиція* пов'язана зі сферою засобів музичної виразності, якістю та способами розвитку тематичного матеріалу, його групуванням у творі.

В структурі художнього змісту твору поняття *узагальненість-конкретність*, *непрограмність-програмність* розташовані на стику філософсько-естетичної та жанрово-видової сфер. Оціночний момент грає допоміжну, коректуючу роль, а на перший план тут виступає пізнавальний акт: визначення жанру, виду, виявлення чинників *узагальненості* або *конкретності* музичних образів. Наприклад, Шоста симфонія А.Штогаренка в процесі сприйняття музики репрезентує необхідні художні та композиційні показники (циклічність, концептуальність) для віднесення її саме до жанру симфонії *картинного* напрямку з елементами *епічного, драматичного*. Програмний заголовок “Біографічна” служить основним чинником конкретизації загальної позиції композитора до історії народу. *Конкретне* тут представлено в основному пісенними образами і в цілому асоціативністю образів добра і зла, виражених досить традиційними жанрово-тематичними засобами.

Поняття *метод-стиль* пов'язані з вираженням естетичних, композиційних властивостей конкретного музичного твору. На рівні їх взаємодії відбувається немов зміщення уявлень від множинного до одиничного, від типового до індивідуального. *Метод-стиль*, входячи у структуру жанрово-видової сфери, пов'язані з пізнавальним актом, зумовленим принципами дії категорій *узагальненість-конкретність*, *непрограмність-програмність*. В структурі ж конкретного твору пара *метод-стиль* є чинником в аспекті логічного. Примітно, що оціночний процес від *логічного* до *історичного* проходить через пізнавальний шар жанрово-видової сфери і тільки потім досягає рівня соціально-історичної оцінки.

Пара *зміст-форма* є проміжною ланкою між безпосереднім виразником, предметним втіленням ідеї твору і оцінкою художнього, композиційного цілого. Через поняття *зміст-форма* здійснюється концентрація у сприйнятті-аналізі художньої ідеї.

Пара *драматургія твору-композиція* складає матеріальні засади змісту твору. Беручи участь у процесі пізнання, вона ще не забезпечує оціночний рівень і тому містить, як правило, характеристики на рівні попереднього судження про специфіку образного змісту, співвідношення принципів тотожності й контрасту у тематичному розвитку. Причому, без даних характеристик не можливе ніяке судження.

Другий підрозділ першого розділу – “Універсальні та специфічні поняття”. Методологія системного аналізу художнього твору на основі розробленої ієрархії категоріальної структури, дає можливість пізнання його композиційних і художніх властивостей в аспектах логічного та історичного. Водночас у процесі аналізу доводиться користуватися такими поняттями як *ціле, частина, об'єктивне, суб'єктивне, ідея, засоби виразності*. Звертає увагу той факт, що перелічені поняття можна співвіднести з діалектичними парами

сфер категоріальної структури, які у сенсовому ракурсі збігаються із названими поняттями. Цей збіг відбувається на ієрархічних рівнях понять, які зазначаються як *універсальні і специфічні*.

Об'єм універсальних понять представлений трьома фундаментальними парами:

1. *Ціле (загальне) - частина (одиничне).*
2. *Процес (континуальність) - структура (дискретність).*
3. *Об'єктивне (метод) - суб'єктивне (стиль).*

Об'єм специфічних понять також представлений трьома парами:

1. *Об'єктивне (метод) - суб'єктивне (стиль),*
2. *Ідея (зміст) - образ (форма).*
3. *Засоби виразності - тематизм.*

Не абсолютизуючи функціональну значущість цих понять для усіх явищ мистецтва, можна, тим не менше, дві групи, які вони складають, класифікувати таким чином: *універсальні поняття виступають як чинники змісту художнього твору, специфічні поняття виступають як носії змісту художнього твору.*

Системний підхід у вирішенні проблем художнього змісту виявляється насамперед через дослідження закономірностей зв'язку тематизму, композиції твору із соціальними, історичними передумовами, що об'єктивно впливають на його структурну та естетичну доцільність.

Дедуктивне поетапне проникання в глибину тематизму для з'ясування сутності взаємовідношень композиційного цілого і його частин – об'єктивно необхідний дослідницький процес. Але пізнання – адекватне аналізу – сприйняттю, для якого цей процес - не просто низка *подій-понять* як рівнодіючих елементів. Справа в тому, що свідомість і естетичне почуття реципієнта налаштовані на виявлення вузлових, визначаючих (домінантних) моментів у процесі аналізу-сприйняття. Повертаючись до категоріальної ієрархії, універсальних та специфічних понять з позицій дедуктивного методу, слід визначити, що перехід від універсальних понять до специфічних здійснюється через пару *об'єктивне-суб'єктивне*, але такі ж перехідні функції у категоріальній структурі між сферами жанрово-видовою і окремого музичного твору має пара *метод-стиль*. Уявімо феномен художнього (музичного) твору, що сприймається, містить немов би два виміри - лінії філософсько-естетичної, жанрово-видової сфер та обсягів універсальних і специфічних понять, що перетинаються у русі пізнання від загального до конкретного. Сутність пізнається через процес переходу від *загального до конкретного*, від *об'єктивного до суб'єктивного*. Цей процес пізнання зовсім не простий, оскільки викликає нові деталі і співвідношення компонентів твору. Охоплення музичного твору (симфонії) як системи свідомістю надає можливість оцінити його в усій певності художньої значущості і доцільності, тобто вийти на рівень

цілісного пізнання.

В русі від універсальних понять до специфічних *узагальненість* і *конкретність* знаходяться у паралельному співвідношенні: компоненти пари розкриваються один через одного. У русі понять від філософсько-естетичної сфери до жанрово-видової *узагальненість* і *конкретність* знаходяться у послідовному співвідношенні. В уявному центрі перетину ліній відбувається тонке змішання категорій і понять в річищі магістрального руху від *загального до конкретного: об'єктивне-метод*, будучи носіями універсальних понять, переносяться у сферу *конкретності*, стаючи *суб'єктивним-стилем*, тобто представниками специфічних понять.

Етап пізнання художнього (музичного) твору, що розглядається, значний тим, що у ньому оптимально співвідносяться *загальне і одиничне* мірою, яка дозволяє мати судження про художню цінність твору, специфіку побудовання цілого, коли узагальненість вже відійшла від загальних, приблизних уявлень, а конкретність ще не прийшла до деталізації, що розтинає ціле. Досягається той стан пізнання, який співвідноситься з поняттям змісту твору. Тут категорії *метод-стиль* відповідають рівню, на якому конкретне набуває узагальнюючого сенсу. Лінія жанрово-видової сфери, що дістала "естафету" від філософсько-естетичної, інтегрується із лінією пізнання, яка іде від універсальних понять до специфічних. Ця лінія, точніше - шар, є свого роду індикатор здібності слухача до пізнання художніх властивостей твору.

Для активного (непрофесійного або професійного) сприйняття зміст твору постає як вираження ідеї через образну систему. Водночас непрофесійна оцінка і професійна, як правило, не адекватні за внутрішньою аргументацією. Непрофесійна оцінка більш поверхова, тому що відповідає тільки на таке запитання: "що відбувається?", хоча вона може виявити ступінь актуальності твору в аспекті логічного. Професійна ж оцінка відповідає також і на запитання: "чому так відбувається?", тобто досліджує іманентні причини достоїнств і недоліків на рівнях: *драматургія твору-композиція, зміст-форма, метод-стиль*. Ступінь відмінності між непрофесійною та професійною оцінками визначається індивідуальними стильовими, жанровими властивостями твору і передусім складністю драматургії, засобів виразності.

Соціально-історична оцінка можлива тільки для професійного знання, через те, що зміст твору визначається тут не за фактом інформації із інших вуст, а на основі знань всього процесу історичного розвитку даного жанру, напряму, типу.

Таким чином, зміст твору знаходиться немов на грані між непрофесійним і професійним аналізом-сприйняттям. На ньому замикається ланцюг запитань "що?" і "чому?" Методологія індуктивного цілісного аналізу-сприйняття, що веде до пізнання-оцінки змісту твору (у логічному та історичному аспектах)

через об'єм універсальних і специфічних понять уявляється у наступному алгоритмі:

1. Зміст твору як вираження ідеї через образну систему – пізнавальний аспект логічного.
2. Жанрова-видова сфера, об'єм специфічних понять як носії вираження основної ідеї змісту - етап професійного аналізу.
3. Філософська-естетична сфера, об'єм універсальних понять як чинники соціально-історичної оцінки.

Дія даної методології простежується на творах, що дістали суспільне визнання, які є свого роду етапними для історичного розвитку української симфонії: Друга симфонія Л.Ревуцького, Третя симфонія Б.Лятошинського, Третя (“Київська”) симфонія А.Штогаренка. Тут акцент робиться на аналізі носіїв жанрово-видової сфери, окремого музичного твору і специфічних понять - репрезентантів образного змісту на рівні другого етапу пізнання-оцінки. Зокрема, у Другій симфонії Л.Ревуцького і Третій симфонії Б.Лятошинського відмічається багатоманітна і цілісна роль поліфонії як у формуванні образно-емоційних рис тематизму, так і в драматургії образного змісту.

У другому розділі триває процес осмислення поняття змісту твору у гносеологічному аспекті, причому, симфонія трактується як семіотичний об'єкт, що має певний ступінь програмності. Певна річ, в силу своєї специфіки музика не може, як театр, література відповідати усім вимогам реалістичного методу відбиття дійсності (скажімо, правдивому зображенню типових, але конкретних життєвих ситуацій), однак вона може правдиво втілити як реалії духовні прагнення певних суспільних сил, емоційно відбити шляхи руху цих прагнень. Наприклад, у музиці героїчного типу яскраво виражається почуття історичного оптимізму, притаманне прогресивній суспільній свідомості. Музика у найкращих своїх зразках переконливо демонструє різноманітні шляхи формування цього почуття. Дистанція між ідеальним і реальним у музиці, у порівнянні з іншими видами мистецтва, мінімальна, а віддалення її від буденного - максимальне. Багатощабельність асоціативно-образного сприйняття музики не виключає головної її властивості - граничної узагальненості образного вираження. Щодо цього існує точка зору, що музика не може дійти до конкретно-предметного змісту художніх образів... вона прагне “зняти” предмет відтворюваних людських стосунків, дати його у гранично узагальненому вигляді. За фактом визначення сутності музики ця точка зору є справедлива, але нам здається, що у виявленні причинних зв'язків трактування даної сутності допущено неточність. Гадаємо, що узагальненість музичних образів впливає передусім зі специфічної природи музики (на це звертає увагу С.Раппопорт), яка не дозволяє більш менш конкретно втілювати предмет художнього зображення незалежно від того, прагне композитор “зняти” цей предмет чи ні.

Навпаки, з творчої практики відомо, що композитори намагаються активно використовувати засоби (в тому числі й поза музичні), які могли б сприяти утвердженню цього предмета. Досить часто вони звертаються до наслідувальних та емоційно-натуралістичних властивостей музики. Інша річ – “зняття” поняття у дослідницькому процесі. “Зняття” – це поєднання відкидання зі збереженням, утвердженням. Творчий процес є прагненням до цілого, а дослідження може зробити зріз цього цілого й виявити співвідношення “знятого” поняття з тим, що лежить на порядок вище. Так, “знята” міра (що компенсує “зняті” якість і кількість) дорівнюватиметься сутності. Можна вважати, що в музиці міра – це ступінь конкретності відображуваного, а коли вона “знімається” - залишається сутність (узагальненість змісту).

Перший підрозділ “Знакові передумови образного змісту” у системі спостережень і висновків будується на посиланні про те, що в методології цілісного аналізу-сприйняття те, що відбувається на перших двох етапах пізнання - оцінки в об’ємі специфічних понять, пов’язано з поняттям знаку, в кінцевому рахунку спрямоване на вираження специфіки образного змісту твору. В об’ємі специфічних понять твір виступає як семіотичний об’єкт через систематизовані засоби музичної виразності на рівні пари *засоби виразності-тематизм*. Аналіз-сприйняття змісту проходить тут у оперуванні таким колом специфічних понять, яке визначається широтою та глибиною засобів музичної виразності, притаманних даному конкретному творові. Наприклад, зміст кожної з розглянутих у першій главі симфоній Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, А.Штогаренка має власні специфічні передумови якості і способів розвитку тематизму, інакше кажучи, мають глибоко індивідуальні знакові ситуації. Рух через цей шар пізнання до оціночного аспекту *логічного* створює і передумову об’єктивної оцінки на рівні філософсько-естетичної сфери.

Уява про образний зміст твору формується в інструментальній музиці на основі використання субстанціональних понять. Семантика цих понять діє через такі чинники драматургії (за Гегелем) як “ситуація”, “колізія”, “дія”. Концептуальність змісту повною мірою може виявитися у зв’язку із сонатно-симфонічними принципами організації музичного процесу, структурний технологізм якого не суперечить, більш того - сприяє наочності образної уяви.

Тема - базова цілісна семантична одиниця і тільки з цього рівня можна вести предметну розмову про образний зміст твору. Не завжди експозиція теми демонструє багатобічне її виявлення, але те, що в темі даються основні риси художнього образу незаперечний семантичний факт. Сам же образ формується кінцево при завершенні твору в результаті розвитку тематизму за принципом тотожності або контрасту, або у проявленні обох принципів. Динаміка співвідношення основних тем в процесі дії цих принципів визначає характер основного образу, що впливає з інтеграції емоційних станів епосу, лірики,

драми. Примітно, що цілісність образного змісту, до якої, безумовно, прагнуть композитори, залежить не тільки від якості тем, але й їх кількості у творі. Відношення головних тем визначають емоційний тон змісту твору. Це його провідна чуттєва передумова. Передумовою концептуальності є слухацький асоціативний досвід сприйняття, що опановує систему художньої мови даного твору.

Чим ширше коло засобів виразності, тим окресленіше, конкретніше вимальовується сюжетно-драматургічна канва музичного твору. Стійкість музично-образних асоціацій формується на основі синтезу музики зі словом, дією. Закріплені у союзі зі словом музичні емоційно-образні характеристики стають стабільними і часом переживають словесний сенс, моделюючись у твір без словесного тексту або із новим словесним текстом.

Семантичний паралелізм слова і музики, як носіїв законів риторики і власне музики, з усією вірогідністю і багатоманітністю виявляється у синтетичних музичних жанрах. На Україні до найбільш видатних зразків цих жанрів відносяться: Кантата-симфонія “Кавказ” С.Людкевича, Кантата-симфонія “Україно моя” А.Штогаренка, Третя симфонія (“Я стверджуюсь”) Є.Станковича. Узагальненість і конкретність змісту кожного з перелічених творів має інші параметри проявлення у порівнянні з “чистими” інструментальними симфоніями, оскільки музика не несе тут основну думку, об’єктивно поступаючись слову. Асоціативно-образний рівень музичного тематизму (музичного матеріалу) також визначається вербальною семантикою: музика слідує як підпора в посиленні сюжетного, дійового або метафоричного, алегоричного начал тексту. Знакові передумови образного змісту синтетичних музичних жанрів знижують критерії сприйняття через те, що музично-асоціативний досвід поступається загальноосвітньому, а сам зміст з музично-образних позицій переходить на позиції літературно-образні з музичним ухилом. Емоційно-концептуальні передумови виявляються уже на рівні дії двох типів (за І.Форкелем) музично-риторичних фігур.

У музично-риторичних фігурах другого типу музичні засоби несуть в собі функцію *коннотата*, оскільки спрямовані на емоційне оформлення конкретного словесного змісту або перцептивного смислу (денотатів). Фігури ж першого типу уже пов’язані з драматургічною ситуацією у розвитку образного змісту в цілому і співвідносяться з поняттям концепту. Вертикальні, горизонтальні співвідношення музичного і словесного текстів дають різноманітні трактування музично-риторичних фігур як самостійних виразних одиниць, що органічно входять у драматургію цілого.

Музично-риторичні фігури серед засобів виразності відрізняються певною тотожністю знаку (як форми) зі значенням (як сенсом) у різноманітних семантичних ситуаціях. Наприклад, незалежно від розташування у драматургії

цілого, образного оточення поняття, які пов'язані з рухом вгору або вниз і виражені словами, дістають в музиці тільки відповідний рух до верхнього або нижнього регістрів, якщо, певна річ, композитор не прагне свідомо створити ситуацію парадоксального протиріччя. Те ж саме відноситься до ладових, тембрових засобів.

У вокально-інструментальних жанрах літературний текст, власне слово на усіх рівнях понять пари *драматургія твору - тематизм* є контекстом (денотатом) для музичних засобів, оскільки музика тут покликана емоційно оформити літературний зміст, що безпосередньо виражає основні ідеї твору. Семантична, сенсова неоднозначність носіїв змісту у синтетичних жанрах - об'єктивний факт. Виникає питання - що ж уявляють такі поняття як *знак, значення, денотат, коннотат*, так би мовити, у чистих жанрах, в яких засіб має одну матеріальну субстанцію, зумовлену даним видом мистецтва? Тут на прикладі уривків з поеми Т.Г.Шевченка "Катерина" простежується емоційний стан дівчини у різних ситуаціях, який є денотатом. Палітра художнього оповідання збагачується, коли вводиться у контекст емоційного фону коннотат "природа - почуття дівчини".

У творах "чистої" інструментальної музики стимулятором певного напрямку змісту є музична тема. Саме тематизм забезпечує умови, коли "певні обставини і стани утворюють ситуацію" (Гегель). Зрозуміло, йдеться про емоційну ситуацію. Тема тут має функцію *денотата* в силу структурної цілісності і необхідної повноти емоційного вираження. У цьому ж аспекті може виявити себе *коннотат* за умови рівних виразних можливостей, ідентичного об'єму засобів з *денотатом*. Справа в тому, що на рівні дії поняття *тематизм* пари *засоби виразності-тематизм* диференціація знакових передумов образного змісту відбувається в галузі фактурної організації тем. Розшарування здійснюється наступним чином: тема має функцію денотата, коннотат по відношенню до неї має форму допоміжного компоненту фактури (контрапункт, підголосок, менш рельєфні ритмоінтонаційні структури). Паралелізм дії сполучається з неодночасним вступом денотата і коннотата. В залежності від часу вступу по відношенню до теми, коннотат має одну з двох функцій: супутню або випереджувальну. Супутня функція природним чином виявляється у початкових викладаннях тем-мелодій фуг чи пасакалій - у протискладені до відповіді, у контрапунктуючому голосі першої варіації. Ця функція, у варіюванні внутрішніх властивостей, зберігається до тих пір, поки проводиться тема-мелодія. Денотатом може бути не тільки одноголосна тема, але й, наприклад, спільне проведення тем у подвійних, потрійних фугах, протискладена до яких є супутніми коннотатами. В принципі, будь-яка тема, що має уже в експозиційному викладенні фактурне розшарування на основний і допоміжний ритмоінтонаційні елементи (може бути і темброві, регістрові) характеризується як сукупність денотата і супутнього коннотата.

Випереджувальний коннотат має мінливі функції у фактурі, які виявляються у

часовому відношенні з темою-денотатом. Тема з'являється на тлі ритмоінтонаційних утворень, які до її вступу можуть ще претендувати на функцію денотата. Маючи більш динамічний ритмоінтонаційний рельєф, цілісність структури, тема перебирає на себе функцію денотата, ритмоінтонаційні утворення стають супутніми коннотатами, які в цілому по відношенню до теми мають випереджувальну функцію. Таким чином, коннотат завжди виявляє себе як супутній темі компонент, а при відповідних умовах може ще бути і випереджувальним.

Далі розглядаються різні форми коннотата у тематизмі Другої симфонії Ю.Іщенка, Третьої («В стилі українського барокко») симфонії Л.Колодуба, у драматургії образного змісту Другої симфонії Є.Станковича, Першої («П'ять пісень про Україну») симфонії І.Карабиця, Другої симфонії) Л.Ревуцького, Третьої симфонії Б.Лятошинського, Другої симфонії Б.Бусевського.

Для професійного і непрофесійного (однак відповідного пізнавальному аспектові *логічного*) сприйняття зміст музичного твору формується на основі асоціативного досвіду суб'єкта, що має достатній набір семантичних формул, щоби максимально наблизитися до цілісного *пізнання-оцінки*. При певній багатоманітності семантичних формул досвід спирається на два комунікативних канали, що ведуть до адекватного аналізу-сприйняття художніх властивостей твору - слово і дію. Музично-риторичні фігури стали першим етапом у європейській музиці емансипації власне музичного змісту від конкретно-понятійного, наочного регуляторів слова і дії. Але музична риторика усе ж "прив'язана" до словесної і тому більш тяжіє до конкретності, ніж до узагальненості. Якщо у парі *узагальненість-конкретність* риторика є носієм другого поняття, то носієм першого є жанр. Показником узагальненості жанру є "брак авторського шару" (В.Медушевський). Конкретизація ж на ґрунті зближення стилістичних і жанрових значень відбувається не тільки на основі соціально-історичних репрезентантів, але й жанрового представництва певної національної музичної культури. В українській музиці одним з таких представників є жанр думи. Генетичні коріння думи знаходяться у народній музичній творчості.

Українські композитори, звертаючись до симфонії, багатоманітно використовують принцип думності, знаходячи у ньому спосіб *узагальненого і конкретного* вираження внутрішнього емоційного стану людини, картин зовнішнього світу. І все ж суттєвим у реалізації цього принципу є синтезований емоційний стан, що утворюється із взаємодії родів змісту - *епічного, ліричного, драматичного* і який відбиває специфіку епічного національного музичного жанру. Найбільш повно і послідовно думний принцип здійснюється у вокально-інструментальній симфонії, в якій єдність декламації і інструментального супроводу із жанру думи переноситься в галузь

концептуального мислення. Один із яскравих прикладів тут - Третя симфонія ("Я стверджуюсь") Є.Станковича, стильова семантика якої у вокальній сфері просякнута прийомами силабічного речитативу.

У "чистій" інструментальній симфонії думний речитатив у різних тембрових оформленнях послуговує носієм епіко-драматичних образів, як, наприклад, у Третій симфонії Б.Лятошинського. Речитативність може стати семантичною передумовою образного змісту. Так, Друга симфонія В.Зубицького (Sinfonia Concertanta) - безумовно драматичний твір на межі з медитацією, уже з самого початку містить інтонаційно-ритмічне утворення речитативного складу з ритмічною прогресією. У музичному творі реальна дійсність, переломлюючись через жанр, стає художньою дійсністю, тобто ідейно-образним змістом. Жанр, таким чином, виявляється містком між двома дійсностями у вигляді асоціативно-образних паралелей в процесі сприйняття. Закріплені у свідомості жанрові асоціації групуються у певні сюжетно-драматургічні лінії, котрі позначаються поняттям "програмність". Але програма формується не тільки у жанрових взаємозв'язках, що розвиваються на принципах тотожності і контрасту. Програмне значення має музична форма. Говорячи: сонатна форма, варіації, ми припускаємо і специфічне розподілення, розвиток матеріалу, і емоційний тонує образного змісту. Програмне значення мають і позамузичні предметно-асоціативні поняття: орієнтація на емоційний стан (ліричний, драматичний тощо), визначення способу руху музичного матеріалу (дискретність, континуальність, вибуховість, однорідність тощо).

Жанр, форма, поняття як носії програмності мають функції смислових коннотатів у контексті змісту твору. Дані функції повинні диктувати доцільність їх використання саме там, де вони максимально сприяють ємності, цілісності уявлення про образну систему. Відхід від такого розуміння вносить у сприйняття програмності відчуття невідповідності музичному контекстові. В основі такої невідповідності може бути навмисно створена автором парадоксальність ситуації або недостатньо обґрунтована декларативність програм.

Після виявлення семантичних передумов образного змісту **другий підрозділ другого розділу - "Естетичний ідеал і його складники"** - виходить на обґрунтування поняття *естетичний ідеал*. Узагальненість і конкретність змісту музичного твору постають у сприйнятті через роботу тематизму в процесі взаємодії семантичних передумов музичної риторики, жанрового начала, програмності. Програмність виступає як сенсовий компонент змісту, уточнюючи його зв'язки із реальною дійсністю. Виникає запитання: які межі змістовного сенсу програмності? Як співвідноситься програмність з непрограмністю? Які шляхи формування змісту у непрограмному і програмному творі? На думку автора непрограмним слід вважати твір, якому бракує яких-небудь вказівок на позамузичні об'єкти соціально-історичної дійсності. Чинником змістовності

такого твору залишається його жанрова репрезентація у музичному соціально-історичному континуумі, яка може бути зазначена у назві - симфонія, соната, прелюдія, балада тощо. Програмним же слід вважати твір, що має будь-яку додаткову інформацію крім указаной вище.

Образний зміст музичних творів як вираження *загального* і *одиночного* виявляється узагальнено або конкретно відповідно до ступеня програмності чи її відсутності. (Наявність програми, що відбивається хоча б у назві твору (наприклад, "Поема екстазу"), породжує певні уявлення та асоціації, організує готовність реципієнта до сприйняття більш-менш екстрапольованого образу із певним за програмою рівнем динаміки, характером контрасту компонентів драматургії, нарешті, формує уяву до сприйняття естетичного ідеалу, який іманентно випливає із усього процесу. Фактично ідея музичного твору уже виражена у його програмній назві, що є носієм конкретності. В процесі звучання твору відбувається більша конкретизація ідеалу, що уявляється, хоча форма його вираження має узагальнений характер. При завершенні прослуховування уся концепція твору виступає як синтез *очікуваного* і *отриманого*. Носіями узагальненості є пізнання-оцінка, що ґрунтується, на отриманні естетичного задоволення, гармонічним, співвідношенням внутрішньої і зовнішньої форми, ступенем цілісності його драматургії, стилевими особливостями композиторського письма тощо. Носієм конкретності є представлений програмою і затверджений в процесі звучання *соціально-моральний ідеал*, правдивий у своєму вираженні і досконалий у духовному змісті, а тому має виховне значення, що виявляється у прагненні до удосконалення, змагання за високі цілі і т.п. Програмні і непрограмні твори, природно, можуть належати одному жанрові. І хоча специфіка жанру надає багато спільного загальній структурі, засадам розвитку творів, процес руху до естетичного ідеалу через пізнання змісту у непрограмних творах дещо інший, ніж у програмних, насамперед у сфері вираження *узагальненого* і *конкретного*.

У зв'язку з відсутністю якої-небудь програми уявлення про соціально-моральний і в цілому естетичний ідеал гранично узагальнене і визначається перцепційним знанням жанру, стилю даного композитора. В процесі звучання твору узагальненість вираження приводить до конкретизації замисленого композитором ідеалу. При завершенні прослуховування уся концепція твору виступає як *синтез процесу і результату*. Також як і в програмному творі носіями узагальненості тут є пізнання і оцінка, що ґрунтуються на отриманні естетичного задоволення, а носієм конкретності є соціально-моральний ідеал, що формується асоціативно, на основі музичного процесу, що завершився.

Таким чином, процеси розкриття художньої концепції програмних і непрограмних творів в галузі узагальненого і конкретного уявлень ідейно-образного змісту пропливають у трьох часових етапах:

- формування ідеалу до звучання твору;
- розвиток ідеалу в процесі звучання твору;
- досягнення естетичного ідеалу через його складові - пізнання-оцінку, соціально-моральний ідеал.

Способи затвердження естетичного ідеалу у різних формах взаємодії соціально-морального ідеалу з пізнанням-оцінкою виявляються у аналізах П'ятої і Дев'ятої симфоній Г.Таранова, Симфонії-думи ("Шевченківські образи") Л.Колодуба, Третьої симфонії для струнних І.Карабиця, Третьої симфонії Ю.Іщенко, Четвертої симфонії Б.Буєвського.

У закінченні **другого розділу** розглядаються питання співвідношення понять *пізнання* і *оцінка*. Робиться висновок, що найбільш високий рівень їхньої взаємодії виявляється у епічному симфонізмі. Відмічається, що саме даний тип мислення у найбільшому ступені сприяє гармонічному співвідношенню пізнання і оцінки, в результаті чого створюється величний образ-узагальнення, що символізує оптимістичне, життєстверджуюче начало, глибоке та цілісне у духовній спрямованості. Аналізи Другої симфонії Г.Ляшенка, Третьої симфонії Б.Лятошинського, Третьої і Шостої симфоній А.Штогаренка, Третьої ("Я стверджуюсь") симфонії Є.Станковича, Симфонії-кантати "Кавказ" С.Людкевича, Симфонії-думи Л.Колодуба, Четвертої симфонії Б.Буєвського, П'ятої симфонії Г.Таранова, Першої ("П'ять пісень про Україну") симфонії І.Карабиця, Другої симфонії В.Зубицького показують, що епічний симфонізм на Україні розвивається у багатоманітності творчих ідей і стильових рішень у програмному або непрограмному аспектах, затверджуючи естетичний ідеал через гармонію пізнання і оцінки, високий виховний потенціал соціально-морального ідеалу.

Третій розділ. Методологія аналізу ідейно-образного змісту симфонії в аспекті узагальненості й конкретності його вираження, що представлена у попередніх розділах, дозволяє також сфокусувати аналітичну думку на конкретному прояві категорій *метод* – *стиль* – одночасно чинників і носіїв образного змісту, який формується через складові естетичного ідеалу. Нагадаємо, що дедуктивний метод аналізу змісту твору пов'язаний з рухом понять від загального до конкретного у взаємодії категорій філософсько-естетичної та жанрово-видової сфер з універсальними та специфічними поняттями. Зміст твору концентрує в собі цю взаємодію, переплавляючи об'єктивне у метод, суб'єктивне у стиль. Власне, відбувається те, що С.Тишко характеризує як перехід смислових полів системи стійких ознак музичних явищ, способу їх диференціації та інтеграції на різноманітних рівнях (авторської індивідуальності, наряду і школи, історичної доби, національної специфіки і т.п.) у конкретні системи музично-виразних засобів. Єдність методу і стилю виражається і в їхніх функціональних відмінностях, коли поняття стилю в найширшому розумінні (включаючи й поза естетичні його додатки) передусім

припускає певну спільність ознак, що повторюються, властивих деякій множинності окремих явищ, а метод як комплекс певних ідейно-естетичних настанов грає лише роль загальної передумови, яка реалізується в конкретних системах образного змісту і тематики, що визначають різноманітні художні напрями (й відповідно стилі) в рамках одного методу і в творчості окремих митців, об'єднаних спільністю напрямку.

Відомо, що між методом і стилем немає чіткої межі. Понятійно-сенсовий зв'язок між ними характеризується інколи значним входженням однієї категорії в іншу. Ми не стверджуємо, що, наприклад, стиль у своєму домінуванні може повністю поглинути метод, хоча, скажімо, у авангардистській музиці це відбувається. Тут відзначаємо головне: рухливість співвідношень методу і стилю в "чистій" музиці має тенденцію до переважання показників категорії *стиль*. Тому поняття *музичний стиль* вбирає в себе не лише конструктивно-формальні ознаки загального трактування поняття *стиль*, а й ознаки поняття *зміст*. Враховуючи інтонаційну змістовність будь-якого елемента музичної форми, правильніше говорити про змістовно-формальний характер стильових ознак. Тому сутність поняття музичного стилю визначається як така, що відноситься до сфери змістовної форми. Отже, художня концепція музичного твору розкривається через взаємодію чинників і носіїв стильових властивостей саме у сфері "змістовної форми".

Індуктивний аналіз-сприйняття, що проходить у трьох етапах пізнання-оцінки рухається через три шари *носіїв* стильових властивостей твору до осмислення *чинників* стилю. Цей процес можна представити наступним чином:

1. Аналіз-сприйняття на початковому етапі пізнання-оцінки проходить через *лексичний шар* засобів музичної виразності. Будівельним матеріалом цього шару є поспівка та інтонація, вплив яких регулюється специфікою метроритмічного оформлення. Структура лексичного шару визначається формами організації звукового матеріалу, що різноманітне виявляється у двох способах подачі цього матеріалу - рельєфному та фоновому, які або взаємоперетинаються, або діють різночасово.

2. *Синтаксичний шар*. Репрезентує основні принципи функціонального мислення - централізацію, релятивність, координацію - через проявлення норм функціонально-гармонічного мислення, що склалися у процесі еволюції музичної мови. Так, принцип централізації реалізується у трактуванні понять ладотональності, тонального центру як з позицій традиційної мажор-мінорної системи, так із позицій сучасних тональних систем у вченнях про гармонію (наприклад, пантональність - Р.Петі, хроматична тональність - Ю.Холопов тощо). Принцип релятивності реалізується також на широкому історичному тлі систем музичного мислення, що охоплюють різноманітні форми модальності, а також прийоми сучасної техніки - серійності, алеаторики, музики тембрів тощо.

Принцип координації проявляється в універсальному підході композитора до реалізації двох попередніх принципів, коли централізація та релятивність виступають у одному творі як форми вираження полістилістики. Три принципи функціонального мислення реалізуються на тлі музично-жанрових начал (декламаційності, маршевої, пісенності, танцювальності і т.п.), а також прийомів звукообразності або взагалі позамузичних прийомів,

3. *Композиційним шар* носіїв стилю. Репрезентує тематизм твору на основі реалізації двох основних принципів його викладення і розвитку - тотожності та контрасту, буття яких, так би мовити, визначає принцип варіювання. На цьому рівні відбувається "складання" концепції твору через аналіз-сприйняття композиції як художнього цілого. Виникає відчуття оформленого змісту. Слід відмітити, що реалізація принципів тотожності і контрасту як денотатів композиції здійснюється в умовах фактурної організації тематизму, що диференціюється як між континуальними (поліфонія), дискретними (гомофонія) її формами, так і універсальними (поліфонно-гармонічний синтез), які виступають в значенні коннотатів.

4. Вихід аналізу-сприйняття на жанрово-родовий рівень позначає перехід від *носіїв стилю до чинників*. Осмислення структури змісту проходить через репрезентацію родів змісту - *епічного, ліричного, драматичного* або їх сучасних модифікацій. Симфонія тут сприймається як представник певного напрямку, типу симфонізму або феномен, що не має аналогів.

5. Заключним актом аналізу-сприйняття є осмислення *чинників* стилю на відповідному етапі соціально-історичної оцінки. Через *категорії раціонального, емоційного*, ґрунтовною для яких є категорія *мислення*, зміст пізнається у способах трактування драматургії, що забезпечує цілісність художньої концепції. *Раціональне* демонструє доцільність даної драматургії твору, відзначеної або врівноваженістю частин цілого, або навпаки - вибуховістю, неуврівноваженістю у співвідношенні компонентів цілого. *Емоційне* дає уявлення про характер соціально-морального ідеалу. Усе це ґносеологічний аспект змісту. Естетичний ідеал через взаємодію його складників - пізнання-оцінку, соціально-моральний ідеал репрезентує аксіологічний аспект змісту у виявленні твору як соціально-історичного художнього феномена.

Перший підрозділ – “Естетичний ідеал: від носіїв стилю до чинників” - розглядає шляхи формування естетичного ідеалу у комплексі значень (основних та проміжних понять). Чим цілеспрямованіше і доцільніше зв'язки чинників і носіїв, тим переконливіше формується естетичний ідеал, тим щільніше переплітаються композиційна і художня сторони твору. При цьому може переважати той чи той чинник, носій, виражаючи суттєве даної концепції. Досягнення естетичного ідеалу проходить у два основних етапи у трьох звукових сферах (висотній, метроритмічній, тембровій): перший етап - функціонування носіїв у

процесі звучання твору; другий етап - виявлення чинників через *синтез очікуваного та отриманого* або *синтез процесу та результату* із виходом на *соціально-моральний ідеал і пізнання-оцінку*.

Переважання тих чи тих чинників йде, як правило, у комплексі. Наприклад, переважання чинника стилю *раціональне* включає у свою систему чинник *епічне*. Водночас є певна вибірковість носіїв стилю по відношенню до чинників. Так, чинники *емоційне, драматичне* включають у свою систему передусім носіїв стилю *тематичний контраст* з переважанням дискретних форм фактурної організації. Закономірність: вибірковістю по відношенню до чинників володіє композиційний шар носіїв стилю, віддаючи пріоритет тематичній тотожності або тематичному контрастові. Лексичний та синтаксичний шари, маючи універсальний характер в рамках певної системи засобів, можуть включатися в будь-який комплекс чинників стилю і відповідно - суб'єктивно вирішувати проблеми утвердження естетичного ідеалу. І тут чинники і носії стилю мають розглядатися як специфічний вираз музичними засобами категорій і понять філософсько-естетичної, жанрово-видової сфер.

Аспекти взаємодії чинників та носіїв стилю розглядаються на прикладах Другої симфонії Г.Ляшенка, Третьої симфонії І.Шамо, Другої симфонії А.Філіпенка.

Вибіркова закономірність у співвідношенні чинників та носіїв стилю діє поруч з іншою, дуже важливою закономірністю - групуванням чинників і носіїв у розкритті змісту даного твору. Ця закономірність аналогічна принципу *множинності і концентрації*, розробленому у музиці Л.Мазелем.

Диференціація носіїв у множині або концентрованості зумовлена їхніми різними функціями. Такі носії як *тематична тотожність, тематичний контраст*, складаючи композиційний шар, формують зміст через пізнання-оцінку, а носії *централізація, релятивність, координація*, складаючи синтаксичний шар, формують зміст через соціально-моральний ідеал. Носії ж *поспівка, інтонація*, складаючи лексичний шар, "обслуговують" увесь ієрархічний ряд чинників та носіїв. Отже, зміст твору, формуючись у синтезі соціально-морального ідеалу та пізнання-оцінки, є результатом взаємодії чинників та носіїв, частка яких працює на *узагальненість*, а частка - на *конкретність* у множині або концентрованості.

Жанрово-видовий чинник стилю, як один із компонентів методу, суттєво впливає на мовну репрезентативність у аспекті мобільності або стабільності засобів виразності і представляє типи, напрями, що історично склалися у музиці. Коли йдеться про українську симфонічну музику, слід відмітити, що найбільш показовим чинником стабільності мови у ній є тип картинного симфонізму. У жанрово-видовій групі чинників *картинне* є емоційно врівноваженим компонентом *епічного*. Мабуть такий нейтральний характер певною мірою зумовлює консерватизм мовної групи синтаксичного шару носіїв. У даному ракурсі розглядається і оцінюється

зміст П'ятої симфонії В.Кирейка, Першої симфонії М.Дремлюги, Другої («Весняної») симфонії Г.Майбороди, "Симфонії Пасторалей" Є.Станковича, Другої симфонії ("У стилі українського бароко") Л.Колодуба.

Другий підрозділ – “Епічний симфонізм і умови множинного трактування чинників групи: *епічне-ліричне-драматичне*” – присвячений розвитку тези з другого розділу про співвідношення понять *пізнання-оцінка* у формуванні образного змісту. Принципи множинного або концентрованого вираження чинників та носіїв у симфонії віддзеркалюють типологічні властивості конкретного твору, відносячи його до певного типу симфонізму або синтезуючи ознаки кількох типів. Суттєві риси того чи іншого типу виявляються на рівні групи: *епічне-ліричне-драматичне*. Концентроване вираження кожного з них виявляється у взаємному "притягуванні", в результаті чого утворюються змішані типи: *лірико-епічний, лірико-драматичний, епіко-драматичний*.

Концептуальна музика типу симфонії об'єктивно вимагає діалектичного рішення задач художнього відбиття дійсності. Епічний же метод найбільшою мірою сприяє гармонічному співвідношенню пізнання і оцінки, формуючи цілісність змісту. Епічний симфонізм представляє *узгаальненість* у найвищому втіленні, коли вона межує із *конкретністю* соціально-морального ідеалу (але не проходить цю межу), злитого із сильними, однак упорядкованими емоціями естетичного переживання. Межі епічного симфонізму у взаємодії з іншими типами вельми умовні. Говорячи, наприклад, про симфонізм драматичний або епічний, необхідно врахувати як спільне об'єктивний характер їхнього образного змісту. Специфіка кожного із типів визначається у програмних творах синтезом очікуваного і отриманого, у непрограмних - синтезом процесу і результату, що затверджують соціально-моральний та естетичний ідеал. Відмінність між драматичним та епічним симфонізмом, у кінцевому рахунку, виявляється на рівні пізнання-оцінки, оскільки у цих двох типах музично-логічні процеси і динамічний тонус емоційного висловлювання пропливають по-різному. Образна система в кожному з них формується у співвідношеннях компонентів творчого акту: *об'єктивним світ, суб'єктивне бачення, об'єктивне трактування*. Зближення *об'єктивного трактування* із *суб'єктивним баченням об'єктивного світу* - драматичний симфонізм; відхід *об'єктивного трактування* від *суб'єктивного бачення об'єктивного світу* - епічний симфонізм. Йдеться, зрозуміло, про тенденції.

Інтеграція трьох родів змісту у одному творі є діалектичне рішення мистецьких задач. В галузі симфонії не кожний тип симфонізму об'єктивно повернутий до такого рішення, але саме епіко-драматичний симфонізм є той синтез, який має набір чинників та носіїв, що діалектичне взаємодіють на усіх рівнях філософсько-естетичної і жанрово-видової сфер твору. В українській симфонії видатним зразком епіко-драматичного симфонізму є Третя симфонія Б.Лятошинського. За ідейно-тематичним задумом близька Третій симфонії

Б.Лятошинського Третя симфонія В.Губаренка. Яскравим виразником героїко-епічного напрямку в українському симфонізмі стала Третя ("Дніпрові райдуги") симфонія Г.Ляшенка, де відбиваються засади багатоманітності семантичних передумов у множинному та концентрованому трактуванні чинників і носіїв стилю.

Четвертий розділ завершує процес пошуків параметрів образного змісту у гносеологічному аспекті, виявляючи етичні, ідеологічні моменти у аксіологічному. Відзначається, що категорії *зміст-форма* на рівні пізнання конкретного музичного твору знаходяться між парою *метод-стиль* - фундаментальною для даного рівня, і парою *драматургія-композиція* - сфері засобів музичної виразності. Діалектика взаємодії *змісту* і *форми* зумовлена перехідними функціями цієї пари між ідеальним та матеріальним, між задумом та його втіленням. Встановити точно (особливо у музиці) кордони дії кожної із категорій неможливо, оскільки цей процес позначений тонкими нитками взаємопроникань чинників і носіїв стильових властивостей.

Зміст і форма в обсязі специфічних понять також посідають проміжні позиції між *об'єктивним* (методом) *суб'єктивним* (стилем) і *драматургією-тематизмом*. Дане положення указує на максимальне зближення узагальненого і конкретного уявлень про естетичний ідеал твору, при яких *зміст* є вираженням ідеї (узагальнене), а *форма* - вираженням образу (конкретне). Саме тут відбувається "оформлення змісту" або "озмістовлення форми" в усвідомленні ідеї-образу. Ієрархія специфічних понять співвідносить пару *об'єктивне* (метод) - *суб'єктивне* (стиль) в аспекті укріплення *загального* і *конкретного* в художній концепції твору, пара ж *драматургія-композиція*, формуючи концепцію, дає практично злиття *узагальненого* і *конкретного*.

Обумовленість змісту формою є наскрізною у вираженні чинників та носіїв стильових властивостей, і дія її здійснюється вже в інтонаційній сфері. Слід зазначити, що ідеальність відповідності може бути порушена композиційними прорахунками в річизі вирішення проблем традиції і новаторства. Тут виникає загроза двох негативних моментів:

- традиційна інтонаційна сфера не узгоджується з новими формами;
- нова інтонаційна мова не "знаходить своєї форми".

Прикладами чудового синтезу нових інтонацій і традиційних форм можуть бути твори Прокоф'єва. Оптимістичний зміст музики великого композитора - найважливіша передумова відповідності, оскільки вона висуває умови обмеження експериментального начала в процесі осучаснення музичної мови.

Синтаксичний шар носіїв представляє зміст через формотворне і сенсове поняття теми. Образна система твору немислима без функціонування у ній такого цілісного елемента, яким є тема. У композиційному шарі носіїв тема - це та

частина, без якої ціле не є цілим.

Зміст твору співвідноситься з його формою у повному обсязі специфічних понять, де центральне положення посідають пари *ідея* (зміст) - *образ* (форма). Масштабність концепції визначає масштабність форми. *Раціональне* і *емоційне* у класичному симфонічному мисленні врівноважуються в процесі докладного звуковираження образного змісту, причому, достатньо врівноважено представлені і категорії *континуальність-дискретність* у цілісності, внутрішній динамічності частин симфонічного циклу, з одного боку, і відособленості в результаті множинності форм контрасту між ними, з іншого боку. Сучасна симфонія принципово не відходить від подібної рівноваги, але досить часто концепція її формується в умовах часового колапсу внаслідок мобільності і ущільнення компонентів драматургії на рівні пізнання-оцінки. Справа в тому, що для сучасної свідомості актуальним є такий зміст музичного твору, який несе в собі цікаву, але досить нетривалу інформацію, забарвлену необхідно різноманітною емоційною сферою. Звідси, виграють твори, що дають за порівняльне короткий проміжок часу необхідний обсяг музичного матеріалу, здатний викликати і відчуття цілісності художньої концепції, і різноманітність емоцій.

Інформаційна насиченість у часовій стислості зумовлює метод, при якому симфонічний цикл групується у нерозривне ціле завдяки прийому *attacca* між частинами або зміст симфонії укладається взагалі в одночастинну структуру. Успішно володіють цим методом Є.Станкович, Б.Буєвський, І.Карабиць, В.Зубицький, О.Яковчук, Я.Губанов, О. Скрипник.

Сконцентрованість вираження змісту - це, так би мовити "веління часу", але, як нам здається, не гарант досягнення естетичного ідеалу. Сучасні засоби тільки тоді виправдовують себе, коли "працюють" на гуманістичний соціально-моральний ідеал, коли пізнання-оцінка пов'язані з цим ідеалом гармонічністю трактування принципу множинності і концентрованості чинників і носіїв стильових властивостей твору. Така гармонія і є втіленням діалектики змісту і форми, невідривних один від одного, не перекриваючих один одного і, отже, *адекватних один до одного*. Адекватність змісту і форми є гарантом реалістичного художнього відбиття дійсності.

Перший підрозділ четвертого розділу – “Реалістичність змісту. Реалізм оцінки”. Тут авторська позиція виявляється у розумінні методу реалізму як найбільш ємної форми вираження гуманістичних ідей. Реалістичність змісту музичних творів трактується насамперед як умова актуалізації цього змісту і перспективи соціально-історичного існування. З точки зору методології даної роботи можлива наступна дефініція реалізму: *реалістичний метод у музиці - це такий спосіб художнього відбиття дійсності при якому зміст твору затверджується індивідуальними семантичними передумовами на основі взаємодії носіїв і чинників стилю у формуванні соціально-морального ідеалу через*

пізнання-оцінку. Центральним смисловим елементом реалістичного методу є *соціально-моральний ідеал*. Перехід методу реалізму у сферу, наприклад, авангардизму, абстракціонізму, сюрреалізму і т.п. є фактично посиленням, гіперболізацією парадоксального або негативного трактування *соціально-морального ідеалу*.

Виходячи із відповідності поняття чинника стилю - змісту, поняття носія стилю - композиційним прийомам або музичній формі, відмічаємо, що одночасний рух чинників і носіїв стилю до *естетичного ідеалу* є постійна взаємодія змісту і форми. Твори, що затверджують художню єдність *соціально-морального ідеалу* із *пізнанням-оцінкою* на рівні реальної дії категорій традицій-новаторства, національного-інтернаціонального, володіють стійкістю, цілеспрямованістю руху до *естетичного ідеалу*, позначеного рівнодією та рівнозначністю змісту та форми. Евристичне трактування носіїв лексичного і синтаксичного шарів не є перешкодою у вираженні концепції, якщо засоби не перекривають художній результат, затвердження *естетичного ідеалу*.

Реалістичність змісту виявляється при оперуванні надійними критеріями (умова об'єктивності), пов'язаними з якісними та кількісними показниками. Якісна сторона представлена тут поняттями *соціально-морального ідеалу*, *пізнання-оцінки*, затверджуючими *естетичний ідеал*. Власне оцінка змісту виробляється у аспектах *логічного* та *історичного*. Кількісна сторона представлена взаємодією чинників і носіїв стилєвих властивостей. Критерійним моментом тут є трактування принципів множинності та сконцентрованості.

Головною умовою образно-асоціативної ємності змісту симфонії є дотримання принципу множинності чинників *раціональне – емоційне* і носіїв композиційного та лексичного шарів. Однак множинне трактування не означає однорідного заповнення усіх груп чинників і носіїв. Принцип множинності втілюється різноманітно, особливо в групі носіїв композиційного шару, у таких позиціях, що співвідносяться з певними типами симфонізму:

- ◆ усі носії включаються у композиційний та лексичний шари приблизно в рівних пропорціях – дана позиція співвідноситься з вищим виявленням *епічного* - драматичним епосом;

- ◆ носії примикають до тематичної тотожності переважно на рівні композиційного шару, до тематичного контрасту – на рівні лексичного шару; ця позиція має вихід на епічний симфонізм, але в його картинних, ліричних виявленнях;

- ◆ носії примикають до тематичного контрасту на рівні композиційного шару, до тематичної тотожності – переважно на рівні лексичного шару; позиція співвідноситься з різними видами драматичного симфонізму – від ліричного (з медитативно-психологічними інтерпретаціями) до трагічного (з крайніми екзистенціальними, експресивними проявами).

Категорії *традиції – новаторство, національне – інтернаціональне* при реалізації принципу множинності носіїв композиційного шару відбиваються у суб'єктивному трактуванні чинників стилю через сконцентрованість носіїв синтаксичного шару і якість носіїв лексичного шару. Тут у найзагальнішому плані виявляються дві тенденції:

- демократизм, традиціоналізм лексичного шару (негативний бік – консерватизм) зумовлює вибірковість носіїв синтаксичного шару через реалізацію принципу *централізації* й опору на музично-жанрові начала;

- пошуковість, новаторство лексичного шару (негативний бік – тотальний експеримент) зумовлює вибірковість носіїв синтаксичного шару через реалізацію принципів *релятивності та координації*.

Діалектика взаємозв'язків усередині кожної з пар категорій тим глибша й значніша, чим тонший і взаємообумовленіший зв'язок проміжних носіїв у синтаксичному шарі. Успішне оволодіння цією діалектикою – передумова актуалізації змісту твору в аспектах логічного та історичного. Звідси *адекватність змісту і форми виражається в єдності якісної і кількісної жанрово-родових сторін твору в аспектах логічного та історичного з принципами множинності і сконцентрованості чинників і носіїв стильових властивостей*.

Другий підрозділ четвертого розділу має підзаголовок "Героїчний епос". Тут, зокрема, стверджується, що одна із найважливіших функцій естетичного ідеалу - виховна, оскільки через те, що пропагує ідеал може формуватися світогляд людини і, отже, його переконання, життєва позиція, лінія поведінки. Виявляється ж ця функція безпосередньо через *соціально-моральний ідеал*. Переконливість, значущість *соціально-морального ідеалу* можливі тільки тоді, коли категорії національне-інтернаціональне, традиції-новаторство не несуть ознак пустої декларативності, кон'юнктурного підходу "на злобу дня", а дійсно сприяють духовному та інтелектуальному збагаченню особистості.

Подвиги звершують герої, котрі відтак оспівуються у літературі, мистецтві. Але у творах літератури та мистецтва не тільки розповідається у художніх образах про героїв, героїзм, героїчне. У найкращих з них пафос героїчного проникає у серця читачів, глядачів, слухачів, формуючи, за принципом зворотного зв'язку, у їх світосприйнятті та світогляді готовність до подвигу. Визрівання героїзму, здатність до звершення героїчного вчинку притаманні, звичайно, кожній психічно здоровій людині у період її свідомого життя. Передумовою такої життєвої позиції є, з одного боку, одвічне бажання кожного бути зрозумілим іншими людьми, з іншого боку - більш-менш розвинені альтруїстичні тенденції у світогляді кожного породжують прагнення до розуміння, співчуття у стосунках з іншими людьми.

Одна із найважливіших задач мистецтва - художньо переконливо відбиваючи ці процеси, заряджати часткою героїзму волю людини, формуючи її духовні

потенції до подвигу.

Категорія *героїчного* є поважним аспектом ідейно-образного змісту музичного мистецтва і складовою частиною більш загальної естетичної категорії - *високого*. Героїчне ж у високому - найвищий, граничний рівень динамічного його трактування і тому такі категорії як *ліричне*, *драматичне*, входячи у систему високого, містять у собі елементи *героїчного* для створення позитивно-результативного емоційного тону. Ця обставина певною мірою пояснює факт проникання *героїчного* у сфери дії інших категорій, що з особливою наочністю виявляється у симфонічній музиці.

Примітно, що героїзм не може бути показаний поза соціально-історичним фоном. Саме тому його вираження здійснюється через епічний метод. Звідси художні явища даного напрямку визначаються як *героїко-епічні*. Разом з тим, *героїчне* затверджується через боротьбу, конфлікт, що надає художньому процесу той чи інший відтінок *драматизму*. Але і героїко-епічні образи постають у різноманітних "драматичних ситуаціях". Образний зміст даних ситуацій у музиці концептуальних жанрів виражається на рівні носіїв стилевих властивостей у аспекті взаємодії принципів тотожності і контрасту.

Два типи героїзму - *епічний* і *драматичний* - рівною мірою відбивають ті соціальні явища, які виступають як героїзм переломних історичних моментів (революція, війна, так і буденний героїзм. Українська симфонія дає переконливі зразки художнього перетворення обох типів героїзму. По-перше, це "військові" симфонії Б.Лятошинського (Третя), А.Штогаренка ("Україно моя", Третя), В.Губаренка (Третя), Г.Таранова (Дев'ята), Є.Станковича (Друга), Ю.Іщенко (П'ята). По-друге, це симфонії-епопеї, музично-історичні полотна, у яких історія трактується через призму сучасних актуальних соціальних і моральних проблем. До них можна віднести Шосту симфонію А.Штогаренка, П'яту симфонію Г.Таранова, Третю («Я стверджуюсь») симфонію Є.Станковича, Другу та Третю симфонії Г.Ляшенка, Симфонію-думу "Шевченківські образи" Л.Колодуба, Першу ("П'ять пісень про Україну") І.Карабиця. Нарешті, по-третє, це симфонії-роздуми - пристрасні, ширі роздуми художників про людину, мистецтво, вартості життя. Симфонії Л.Ревуцького відкривають історичний ланцюг творів з творчої переробки фольклору у сучасних умовах, Серед яких здійснюється П'ята симфонія Б.Лятошинського. Відрадно зазначити, що у 80-90-ті роки з'явилася плеяда цікавих композиторів-симфоністів, що розробляють нові шляхи у поновленні жанру, поглибленні його художньої концептуальності. У списку нових творів особливо хочеться виділити симфонії В.Зубицького, В.Губи, Я.Губанова, О.Яковчука, О. Скрипника.

У розділі "ВИСНОВКИ" зазначається, що аналіз змісту українських симфоній, які репрезентують далеко не повний список із того, що створено, показав і багатоманітність тематичних рішень, і стабільне трактування симфонії як *концептуального* жанру. Прагнення українських композиторів до художнього

осмислення дійсності знаходиться у річищі тенденцій розвитку кращих зразків світової симфонії. Саме тут втілюються демократичні засади вираження ідей, що відбивають духовний плюралізм світосприйняття сучасної людини, охоплюючий, наприклад, відношення до історії свого народу; осмислення соціальних і моральних проблем, які постають перед людиною суспільною; прагнення до щастя; діалектика боротьби між високими помислами і нищими пристрастями, що відбиває внутрішні духовні процеси. Кожний з цих духовних аспектів гідний окремого художнього вираження, але не виключається творча розробка цих проблем і в сукупності. Все це визначається потужністю світоглядних позицій композитора, мірою його таланту. Критерійний же підсумок визначається суспільно-історичною значущістю соціально-морального ідеалу, переконливістю його коректування через пізнання-оцінку і, нарешті, глибиною художнього узагальнення естетичного ідеалу, що репрезентується. Соціальний, моральний аспект змісту окремого твору не може не бути "забарвленим" почуттям національної самосвідомості як основи справжньої інтернаціональності і гаранта у згладжуванні протиріч між формою та змістом.

Музика відіграє непересічну роль у житті кожної людини. Але не для кожної, на жаль, вона стала духовною потребою. Прагнення до досягнення цього ідеального стану дасть надію, що народ сприйме симфонію як *найвищу форму духовної сповіді і душевного очищення через музику*.

**Список опублікованих праць, що відображають
основні положення дисертації**

МОНОГРАФІЯ

Українська симфонія ХХ століття: чинники та носії змісту. Донецьк, 2002. - 276 с. - 11,42 арк. (монографія).

МОНОГРАФІЇ, СТАТТІ

1. Поліфонія у симфоніях С.Прокоф'єва.- К., 1983,- 60 с.- 3,83 арк. (монографія).
2. Содержание и форма симфонии (на примерах украинских симфоний). - Донецк.- 1996 г.- 126 с.- 8,01 арк. (монографія).
3. Полифония в драматургам Третьей симфонии Б.Лятошинского //Борис Николаевич Лятошинский. Сборник статей. - К., 1987. С. 137-142. - 0,5 арк.
4. Ліризм та епічність як характерні риси творчості Л.Ревуцького (на прикладі вивчення Другої симфонії та Другого концерту для фортепіано з оркестром) //Актуальні питання педагогічної підготовки студентів музичних учбових закладів. Збірник науково-методичних статей. Донецьк, 1993. - 4.1. - С. 152-158. - 0,3 арк. Співавтор Белікова В.В.
5. Эстетический идеал и его составляющие в программной музыке (на примере Пятой симфонии Г.Таранова) //Вопросы композиторского творчества и музыкального исполнительства (сборник научных статей). - Донецк, 1996. - С. 3-13. - 0,5 арк.
6. Знаковые предпосылки образного содержания украинской симфонии //Вопросы музыкального искусства. Сборник статей. Вып.1. - Донецк, 1996. С. 2-5.-0,3 арк.
7. Зміст і форма музичного твору у ієрархії категорій його філософсько-естетичного осмислення //Теоретичні та практичні питання культурології. Збірник наукових статей. - Запоріжжя, 1999.- Вип. П. - С. 8-16. - 0,5 арк.
8. Музичний твір як об'єкт філософсько-естетичного осмислення (методичні досліді) //Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. - Одеса, 2000. Вип. I. - С. 35-46.- 0,5 арк.
9. Соціально-моральний ідеал і пізнання-оцінка як складові естетичного ідеалу у змісті симфонії (на прикладах українських симфоній) //Теорія і практика формування професійної компетентності суб'єктів педагогічного процесу. Збірник наукових праць. - Харків, 2000. - С. 173-180.-0,5 арк.
10. Чинники і носії стильових властивостей як семантичні передумови змісту музичного твору //Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць. - Харків, 2000. - Випуск 5. - С. 53-63. - 0,5 арк.

11. Українська симфонія в аспекті виявлення чинників і носіїв стильових властивостей творів //Теоретичні та практичні питання культурології. - Мелітополь, 2001. - Випуск IV. - С. 6-13. - 0,5 арк.

12. Інструментальний концерт в творчості донецьких композиторів (до проблеми симфонізації жанру) //Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра. - Київ-Донецьк, 2001. - С. 137-144. — 0,5 арк.

13. Універсальні та специфічні поняття у методиці аналізу змісту музичного твору //Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. - Одеса, 2001. Вип. 2. - С. 123-130. - 0,5 арк.

14. Адекватність змісту і форми в українській симфонії у вираженні героїчного на засадах реалістичного образного змісту //Теоретичні та практичні питання культурології. - Мелітополь, 2002. - Випуск VI. - С. 29- 38. - 0,5 арк.

15. Програмність як творчий музичний процес в українській симфонії (досвід аналізу) //Науковий вісник. Випуск 20. Музичний твір: проблема розуміння. Збірка статей. - К., - 2002. - С. 85-93. — 0,5 арк.

16. Героїчне в українській симфонії XX століття //Теоретичні та практичні питання культурології. - Мелітополь, 2002. - Випуск VIII. - С. 34-42. - 0,5 арк.

17. Семантичний паралелізм вербального і музичного текстів (Кантата-симфонія "Кавказ" С.Людкевича, Третя симфонія ("Я стверджуюсь") С.Станковича) //Теоретичні та практичні питання культурології. — Мелітополь, 2002. - Випуск X. - С. 37-45. - 0,5 арк.

18. Драматичний епос в українській симфонії //Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Одеса, 2002. Вип. 3. - С. 108-116. - 0,5 арк.

19. Трикомпонентна фактура як чинник поліфонії в інструментальній музиці XVIII-XX століть //Музичне мистецтво. Збірка наукових статей. Вип. 3. Й.С.Бах та його епоха в історії світової музичної культури. Донецьк – Лейпциг, 2003 – С. 94-102. - 0,5 арк.

20. Образний зміст Третьої симфонії І.Карабиця (до проблеми змістовності у непрограмних інструментальних творах) //Науковий вісник. Випуск 31. Vivere momento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця. - К., - 2003 – С. 166-173. - 0,5 арк.

21. Адекватність змісту і форми в українській симфонії //Проблеми музичної освіти. Збірник наукових праць. - К., - 2003. - С. 228-238. - 0,5 арк.

22. Aspekte der "Dumèn" in den Sinfonien ukrainischer Komponisten //Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz. - Chemnitz (Deutschland), 2000. Heft 7. - S. 126-130. - 0,3 арк.

Іванченко В.Г. Чинники та носії змісту симфонії як жанрово-видового феномена (досвід аналізу на прикладах українських симфоній). Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства.

Спеціальність 17.00.03 - Музичне мистецтво.

Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського.

Київ – 2004 рік.

В основу методології дослідження кладеться розробка об'єктивних показників художнього (музичного) твору, що відбиваються у взаємодії категорій, універсальних і специфічних понять філософії, естетики, музикознавства. У виявленні художніх та виховних властивостей музичного твору діють поняття: соціально-моральний ідеал, пізнання-оцінка, естетичний ідеал. Матеріал аналізу - симфонії українських композиторів, створені у період 20-х - 80-х років ХХ ст.

Ключові слова:

художній зміст, узагальненість, конкретність, роди змісту, естетичний ідеал, чинники і носії стилю.

Іванченко В.Г. Фактори и носители содержания симфонии как жанрово-видового феномена (опыт анализа на примерах украинских симфоний). Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения.

Специальность 17.00.03 - Музыкальное искусство.

Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского.

Киев – 2004 год.

В основу методологии исследования кладется разработка объективных показателей художественного (музыкального) произведения, отражающихся во взаимодействии категорий, универсальных и специфических понятий философии, эстетики, музыковедения. В выявлении художественных и воспитательных свойств музыкального произведения действуют понятия: социально-нравственный идеал, познание-оценка, эстетический идеал. Материал анализа - симфонии украинских композиторов, написанные в период 20-х-80-х годов ХХ века.

Ключевые слова:

художественное содержание, обобщенность, конкретность, роды содержания, эстетический идеал, факторы и носители стиля.

Ivanchenko V.G. Factors and vehicles of the symphony maintenance as genre-specific phenomenon (experience of the analysis on examples of the Ukrainian symphonies). The manuscript.

The dissertation on competition of a scientific degree of the doctor of art criticism.

Speciality 17.00.03 - Musical art.

National musical academy of Ukraine named after. P.I.Chaikovsky.

Kiev - 2004.

In a basis of methodology of research development of objective parameters of the art (musical) product reflected in interaction of categories, universal and specific concepts of philosophy, an aesthetics, musicology is put. In revealing art and educational properties of a piece of music concepts operate: a social - moral ideal, a knowledge - estimation, an aesthetic ideal. The material of the analysis - the symphonies of the Ukrainian composers written in the period between the 20 end 80 ieth of the XX century.

Key words:

The art maintenance, generalization, concreteness, sorts of maintenance, an aesthetic ideal, factors and vehicles of style.

Підписано до друку 10.02.2004. Формат 60x84/16
папір офсетний. Друк різнографія
Умовних друк.арк.2,09. Тираж 100 пр. Зам.№32
Надруковано у поліграфічному центрі
Приазовського державного технічного університету.
87500, м. Маріуполь, вул. Університетська, 7

АВ 58.331

МИСТ