

КУПІНА Д. Д.

<https://orcid.org/0000-0001-9624-9916>

Дніпропетровська академія музики імені М. І. Глінки (Дніпро, Україна)
emirdarina@gmail.com

ЧАСОПРОСТОРОВА БАГАТОВИМІРНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ОРГАННИХ СИМФОНІЙ: ВІД ЗВУКУ ДО ЖАНРУ

Розглянуто часопросторові особливості симфоній для органа на прикладі творів Є. Льонка (Симфонія для органа), В. Назарова («Біла симфонія») та С. Острової («Симфонія творіння»). Визначена множинність трактувань українськими митцями жанрового імені органної симфонії. Виділені засоби втілення параметрів темпоральності та спатіальності в проекції на драматургічний профіль форми. Проаналізовані шляхи подолання композиторами асиметрії часопросторових відносин у зазначених творах. Встановлено вплив органного тембру на формування жанрового інваріанту органної симфонії. Виокремлені головні чинники звукової організації в проаналізованих симфоніях для органа (сонористичність і репетитивність) та їхні базові драматургічні компоненти (медитативність та інтертекстуальність).

Ключові слова: українська органна музика, органна симфонія, Симфонія для органа Є. Льонка, «Біла симфонія» В. Назарова, «Симфонія творіння» С. Острової, часопросторові характеристики симфонії, спатіальність та темпоральність.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Органну симфонію справедливо буде віднести до молодих і водночас найменш вивчених жанрів музичного мистецтва, на що вплинув її «маргінальний» статус на стику двох масивів – органної та симфонічної музики. Взаємодія цих жанрових сфер у світовій музичній практиці, на жаль, не позначена великою кількістю творів з найменуванням «органна симфонія» (або симфонія для органа), що в свою чергу вплинуло на складність жанрової атрибуції. Тим не менш українські композитори у своїх творчих пошуках нерідко звертаються до цього майже експериментального органного жанру. Зважаючи на незрілість вітчизняної органної сфери творчості та водночас відсутність стабільної жанрової моделі органної симфонії, відзначається множинність реалізацій українськими митцями зазначеного жанрового імені – від запозичення канонів класичних симфоній до вільних ініціатив, обумовлених спробами осмислення авторами органних композицій самого поняття симфонії як *звучання*, пошуками її «генетичного» коду. В свою чергу, це впливає на довільність *часопросторових* репрезентацій жанру, що виражаються у коливанні балансу параметрів спатіальності та темпоральності [3], взаємодія яких виявляється завжди асиметричною. Симптоматично, що пошуки нових граней симфонії (у даному випадку в органному амплуа) українськими композиторами співпали за часом з періодом «втомленості» жанру (М. Арановський [1]) та з рубіжною епохою – зміною тисячоліть, що позначилася процесом оголення семантичного інваріанту та часопросторових характеристик жанру. Дослідження саме цих параметрів органних симфоній, створених на теренах України в кінці ХХ – на початку ХХІ століття, уявляється актуальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання порушеної проблеми. Органна симфонія дотепер не ставала об'єктом спеціального дослідження ані в рамках вивчення органної музики, ані у роботах, у яких аналізується жанр симфонії. Це жанрове ім'я лише згадується у наймасштабнішій на сьогодні колективній монографії «З історії світової органної культури XVI–XX століть» [5] (у зв'язку з оглядом творчості Ш. М. Відора), без конкретизації стабільних рис жанру. Тим паче досі не існує наукових праць, у яких би розглядалися часопросторові характеристики органних симфоній, у співвідношенні яких кристалізується індивідуальний план кожного з творів. Такий напрям дослідження відповідає зацікавленню науковців в останні десятиліття проблемою пошуку жанрового інваріанту та онтологічних засад симфонії у різних її ампуа. Музикознавці все частіше зазначають, що фіксація цієї жанрової універсалії стає можливою лише в процесі звернення до метафізичної основи імені симфонії як співзвуччя (Т. Щербо [11]). Ця гіпотеза надзвичайно органічно вписується в алгоритм аналізу органних симфоній, в яких саме звук / звучання стає жанроутворюючим фактором.

Сама ж проблема співвідношення часових та просторових параметрів у музичному творі вже давно знаходиться у фокусі пошуків вітчизняних та зарубіжних музикознавців. Серед важливих для даної статті досліджень вкажемо збірник статей «Ритм, простір та час у літературі та мистецтві» під редакцією Б. Єгорова [8], монографії М. Аркадьєва [2], Н. Герасимової-Персидської [3], О. Ровенко [9].

Мета статті – виявити часопросторові параметри органних симфоній, написаних українськими композиторами в кінці ХХ – на початку ХХІ століття (на прикладі дуже різних за звучанням творів для органа соло, об'єднаних єдиним жанровим іменем: Симфонії для органа Є. Льонка, «Білої симфонії» В. Назарова та «Симфонії творіння» С. Острової).

Виклад основного матеріалу дослідження. Органній симфонії безперечно належить особливе місце як в європейській, так і у вітчизняній органній культурі. Зрошування двох різнопланових жанрових пластів – симфонічної та органної музики – в кожному окремому творі позначене особливостями, що відображають загальний рух цих жанрових сфер і визначають процеси наслідування та трансляції їхніх генетичних ознак. Разом з тим, органна симфонія віддзеркалює передові тенденції музичного мистецтва ХХ–ХХІ століття (розосередження жанротворчих рис), набуваючи статусу особливого жанрового міксту, жанру всередині жанру (за висловом О. Зінькевич, симфонія – «багатожанровий жанр») [4].

Перша органна симфонія з'явилася у другій половині ХІХ століття, поширення цей жанр дістав у творчості композиторів французької школи «органного романтизму» (С. Франк, Ш.-М. Відор, Л.-В. В'єрн, М. Дюпре, Ш. Турнемир). Проникнення принципів симфонізму в органну музику було пов'язане з появою в Європі інструменту нового типу – симфонічного органа (термін Є. Кривицької [6]), який відрізнявся багатою «палітрою» реєстрів, нововведеннями в системі подачі повітря та використанням швелера, завдяки чому на перший план були висунуті нові жанрові параметри органної музики – динаміка та барвистість. Це позначилося на остаточній секуляризації інструменту, який набув статусу концертного, відкривши можливості для створення органних композицій великої форми: симфоній, концертів, сонат тощо (до речі, саме такий тип органа з величезною палітрою звукових ефектів поширений на території сучасної України).

Не випадково в українській органній творчості романтичні жанрові тенденції найповніше відобразились у творах більшості композиторів).

Серед авторів, які пізніше зверталися до жанру органної симфонії – представники різних національних культур та стильових напрямів (серед них А. Копленд, Л. Сен-Мартен, М. Тарівердієв, П. Уїтлок, А. Мірзоєв, А. Флері, А. Фошар, І. Хербек, Г. Якоб та ін.).

Щодо жанру симфонії для органа соло в українській музиці, то він представлений декількома симфоніями для органа Є. Льонка, «Білою симфонією» та симфонією «Понтій Пілат» В. Назарова, «Симфонією творіння» С. Острової. Попри нечисленність зразків жанру у вітчизняній органній культурі, часопросторові характеристики сучасних українських органних симфоній виявляються різними.

Одні симфонії підпорядковані принципам темпоральності або векторного часу – у загальному вигляді такі твори відповідають концепції Людини, з їх динамікою поступового розвитку та устремлінням до кульмінації. Інші симфонії виявляються ахронними, позбавленими певного часового вектору. Спатіальний аспект висувається у них на перший план. Роль просторовості відображується у різноманітній трактовці тембру органа та в особливій увазі до акустичного середовища. Стерефонічність у таких творах розуміється як співіснування декількох музичних явищ, що утворюють складно організовані простори, взаємодіють між собою. Це виявляється через відокремлення тембрових сполучень, звернення до принципів антифоновості, ефектів відлуння, концентрованості на самому тембрі та більш того, на звучанні, що стає «тривалим теперішнім», замкненим на певному просторі.

Третій тип часопросторової репрезентації органних симфоній базується на можливості модулювання в рамках одного органного твору від темпоральності до спатіальності й навпаки. В таких симфоніях для органа чіткі часові межі у процесі розвитку (чи при множинному повторі) стираються та набувають рис просторовості, «застигають» у часі.

У можливості творів згортатися чи розгортатися у просторі тонко відображається погляд сучасної науки на простір та час, останній з яких вважається «ілюзією нашої свідомості, індивідуальним засобом логічного зв'язку явищ, які ми спостерігаємо навкруги». За словами Р. Ланца, час лише «анімує» перед нашими очима нерухомі «кадри» простору, перетворюючи їх на події» [7, 56].

Ще однією особливістю органних симфоній є наявність лише одного інструмента, що обумовлює ряд авторських та виконавських (чисто фізичних) обмежень, спрямованих у бік редукації звучання, камернізації. Відсутність ідентичності органних диспозицій накладає тінь алеаторичності у найширшому сенсі слова – коли нотний текст вільно реалізується шляхом вибору регістрів та тембрів, доступних на цьому інструменті конкретному виконавцю. Таким чином, композитор, працюючи над твором, може передбачити результат лише у найбільш узагальненому вигляді.

Симфонія для органа Євгена Льонка є прикладом втілення темпоральної симфонічної концепції. Твір складається з п'яти частин, відображаючи тенденцію до розростання сонатно-симфонічного циклу при збереженні його драматургічного остова. Незважаючи на порушення структурного канону, типологічні риси жанру симфонії (семантичний інваріант, структурні ознаки циклу) зберігаються, вписуючись у параметри лірико-драматичного типу симфонізму з індивідуальним планом вирішення конфлікту. Це драма з відкритим

фіналом, де у першій частині *Adagio*, в ряді тем-епізодів, наполегливо повторюється запитання, спроби відповіді на яке представлені у дієвій другій частині (аналог сонатного *Allegro*), медитативній, з відтінком жанровості третій частині, агресивно-скерцозній четвертій частині й зосередженому фіналі. Драматургічний кістяк форми зміцнюється за рахунок лейттем: третя тема першої частини у своєму ініціальному вигляді з'являється на початку п'ятої частини, тим самим не замикаючи рух, а виводячи конфлікт на новий рівень.

За композиційними параметрами симфонія Є. Льонка є більш «класичною» в широкому сенсі слова, ніж експериментальною. Незважаючи на модифікації (наявність подвійної експозиції, що викликає паралелі з концертним жанром, з огляду на наявність одного інструмента), вона вписується у формальні рамки сонатного *allegro*. У розробці, де змішуються теми, що звучали в експозиції, домінує вільна хроматична тональність, розбавлена яскравими прийомами сонористики. В умовах поліфонічного принципу сполучення голосів (контрапунктичне поєднання тем, проведення теми в оберненні) відсутня плавність розвитку, відчутні раптові зміни, монтажність.

Попри міцність часових зв'язків, у симфонії посилюються спатіальні інтенції, зокрема за рахунок використання методів репетитивної композиції. Так, початкова двотактова фраза повторюється без змін чотири рази, однак композитор не відходить від класичної квадратності, збереженої за рахунок двотактової періодичності вихідного патерна. Такий початок налаштовує на сприйняття музичного простору симфонії як потенційно безперервного континууму, що припускає принципову відкритість форми, почасти реалізовану у межах цілого. Дійсно, жоден з «тематичних згустків» першої частини не отримує розвитку, поступаючись місцем новим тематичним утворенням, які виявляються подекуди завуальованими у плетенні інших фактурних шарів. В результаті перша частина симфонії перетворюється на ряд мікроепізодів, різних за своїми модальностями, тембровими характеристиками, переважанням вертикального або горизонтального принципу організації, однак об'єднаних методом репетитивності, наслідком чого стає відсутність розвитку та якісного перетворення як такого. У загальному потоці виділяється остання тема: у незмінному вигляді вона з'явиться в кінці симфонії, таким чином набуваючи статус теми-символу й обрамляючи увесь твір.

Просторова характеристика самих тем симфонії виявляється різною. Головна тема першої частини симфонії – хорально зосереджена, але водночас оповита шлейфом тонкої експресії. Вертикаль теми побудована «в кращих традиціях» органності – акордові стовпи з тягучим контуром середніх голосів збиті у вкрай дисонантну сонорну масу, буквально наскрізь пронизану гострими секундовими інтонаціями на фоні глибокої органної педалі. Усе це злито в щільну, напружено вібруючу живу звукову матерію, яка «вимикає» на певному етапі розвитку відчуття часоплину.

Незважаючи на заявлені сонористичні властивості музичної тканини, до розвитку підключаються принципи горизонтального розгортання. Звукова маса складається з декількох русел-голосів, різних за щільністю й протяжністю, що з'являються за принципом поступового, пірамідального включення. Характер їхніх стосунків тяжіє до поліфонії добахівської епохи, з її неквапливістю розгортання та рівномірністю ритмічного компоненту.

Темпоральність органної симфонії особливо яскраво проявляється у другій частині, де розвиток переходить у стадію активної дієвості – зсув відбувається на початку: плин часу прискорюється і наповнюється подієвістю. Звучить ритмічно

загострена тема, багата на вигадливі мелодичні плетення в межах вільної 12-тоновості, яка потенційно прагне стати головною дійовою особою передбачуваного фугованого розділу (головна партія). Тема, наділена потенцією до поліфонічного розгортання, отримує реалізацію у парі голосів на тлі ювелірно вибудованого протискладення. Проте її подальший розвиток відсутній: тема ніби «зависає» у межах восьмитактового епізоду репетитивного плану, що перериває логіку природного плину фути та зупиняє час.

Основний матеріал головної теми, на перший погляд, нагадує тематичні утворення серійного типу – головним чином за рахунок відсутності явної опори та надмірної хроматизації. Тим не менш, в руслі мелодичного розгортання постійно виникають обриси діатонічних тризвуків. Введення протискладення підсилює малосекундові зв'язки, однак дещо прояснює ладотональну ситуацію: тема подана у тій самій висотній позиції, що й при першій появі (що є вкрай нетиповим для класичної фугової форми). Незмінність висотної позиції теми збігається з технічними принципами *minimal art*: тема-патерн, незважаючи на всі задатки до подальшого поліфонічного розвитку, виявляється «законсервованою» принципом репетитивності. Розвиток теми фути також переривається епізодом в дусі мінімалізму – на тлі глибокого органного басу обвалюється звукова лавина, що складається з пари патернів у середніх голосах, реплікованих протягом восьми тактів (трьохзвуковий патерн в альтовому голосі являє собою послідовність тон-півтон, у теноровому – півтон-тон-півтон). Абсолютно очевидно, що зважаючи на метричні відмінності, зміщення звукової енергії двох патернів приводить до зміщення акцентів і втрати метричної рівноваги. Патерни об'єднуються у різних комбінаціях, калейдоскопічно змінюючись і накопичуючи тематичну енергію. Результатом є оголення сонористичного боку твору та активізація спатіального компоненту.

Друга частина симфонії – лірико-філософський центр, де на перший план виступають риси епічної драматургії: оповідальність, картинність, контрастність, підкреслена жанровість. Усе це «вбудовано» у канву безперервного розгортання, обумовленого семантикою, котру визначає стан глибокого напруженого роздуму. Він відображений активною поліфонізацією музичної тканини: складні сплетіння голосів приводять до неможливості їхньої слухової диференціації; як результат, музичні події починають підпорядковуватися логіці сонорної організації матеріалу (звідси – звукові згущення та розрядки, темброва індивідуалізація та контрастність).

Фінал циклу відповідає принципам заключних частин лірико-драматичних симфоній. Слухача з перших тактів захоплює потік жорсткої, агресивної енергії, що йде від *perpetum mobile* головної партії. Це образ механістичної сили, яка все змітає на своєму шляху. Ритмічні квартові удари в нижніх пластах фактури підігривають і без того напружену атмосферу. Вся частина витримана на високому рівні напруги. Композитор то насичує поліфонічну тканину дисонансами та дублюваннями, то навпаки, згортає фактуру до двоголосся (що не втрачає при цьому експресії). Це приводить до кульмінації, у якій звучить нова тема (з'являється лише у розробці). Простір фіналу постійно поглиблюється за рахунок багатозвучних акордів, протягнутих звучностей та розростання спектру динамічних відтінків. В результаті від першої частини до фіналу розгортається пряма перспектива динамічного процесу, деталізованого засобами темброво-фактурної розробки окремих моментів форми.

Абсолютно протилежною за часопросторовими характеристиками виявляється **«Симфонія творіння» Світлани Острової**. Причиною є, насамперед, наявність генеральної програми та підзаголовоків частин, пов'язаних із релігійними

уявленнями про створення світу. Кожна з частин являє, таким чином, один з моментів, кадр з життя Всесвіту. Отже, симфонія складається з п'яти моментів: перший – «Початок Світу», другий – «Земля невидна і пуста», третій – «Бездня, що клекоче», четвертий – «Мерехтливі світила», нарешті п'ятий – «Голоси древніх»¹. Саме тембр та його просторові характеристики стають у цій симфонії головними жанровими детермінантами. Саме тому за динамічними та драматургічними параметрами «Симфонія творіння» значно вирізняється поміж інших органних симфоній. Це – суб'єктивна спроба композиторки засобами органної реєстровки відтворити сим-фонію=спів-звуччя=акустичну середу окремих кадрів прадавньої історії. Симптоматично, що твір майже позбавлений часових характеристик: кожна частина являє собою окремий простір зі своїми «спалахами» та «сяннями», згущеннями та розрядженнями. Замість площини динамічного простору композиторка ніби дає вид «зверху» та здалека, поза земними межами. Укрупнення часового континууму, сюїтність та кінематографічна лаконічність образів, пов'язаних програмою та мотивно-тематичними арками, призводить до висунення на перший план медитативності / споглядальності та спатіальності.

С. Острова працює зі звучностями, а точніше, з образами звучностей, що ілюструють назви частин у двох проєкціях – динамічній та статичній. Кожна частина симфонії вельми лаконічна – від півтори (фінал) до семи сторінок (третья частина), що також є ознакою спатіальності в рамках жанру симфонії: композитор або виконавець мають змогу одномоментно побачити графічний план частини (що є вкрай складним за умов класичного багатоінструментного типу симфонії). Однак навіть у таких невеликих масштабах авторці вдається звуковими засобами створити образ світу, що народжується. Тому вся увага зосереджена на звучності як даності з усіма її параметрами – динамікою, тривалостями, ступенем дисонантності, щільністю тощо. Симфонія у такому жанровому амплуа дійсно стає актом співзвуччя.

Для створення образної системи симфонії С. Острова використовує темброві, динамічні та артикуляційні властивості органа. Шкала гучності музики дуже широка – від *ppp* до *fff*; за таких динамічних умов тони змішуються, перетворюючись на шум. Значущим для симфонії виявляється також динамічне співвідношення різних шарів музичної тканини, що створює «просторове», «різноглибинне» звучання.

Починається твір з ледь чутної теми, що буквально виростає з соль-мінорного тризвуку й поступово заповнює увесь звуковий простір. Тематизм першої частини стане основою четвертої («Мерехтливі світила»), де інтонаційно тема значно видозмінюється, набуває рис серійності, забарвлюючись відтінками містичності. Такий принцип роботи з темами певним чином відображає філософську думку єдності в різноманітті та християнську ідею присутності божественного в усьому, що існує.

У другій частині постає образ порожньої землі. Символічним є використання порожніх квінт, що повторюються на негучній динаміці у повільному темпі. Для створення образу безодні у третій частині обираються ресурси репетитивної техніки, сполучені з елементами сонорики (лініями, кластерами, прогресіями). Нарешті, п'ята частина проникнута духом архаїки, на яку вказують декламаційні інтонації в низькому реєстрі та довільному темпі. Відсутність чіткої метроритмічної пульсації позбавляє цю тему темпоральних орієнтирів, залишаючи лише відчуття суб'єктивної часоплинності.

¹ Авторкою твору назви зазначені російською: «Начало Света», «Земля безвидна и пуста», «Клокочущая бездна», «Мерцающие светила», «Голоса древних».

Прикладом органних симфоній третього типу, побудованих за принципом модулювання (у даному випадку неодноразовому) від темпоральності до спатіальності, від «ямбічності» до «хореїчності», є **«Біла симфонія» В'ячеслава Назарова**. Твір являє собою трикомпонентний цикл, кожна з частин якого має своє жанрове спрямування (хоча це й не відображено у нотному тексті). Перша та третя частини – токати (*Allegro, Allegro con Fuoco*), друга, медитативна частина – хоральні варіації з псалмодією (*Andantino*). Тим не менш внутрішній простір симфонії неначе постійно «випадає» з часового плину, застигає на момент, а потім знову набуває ознак темпоральності. Більше того, за рахунок алюзій, до яких вдається композитор, стає можливим одномоментне співіснування декількох «часів».

Крайні частини «Білої симфонії» побудовані на чергуванні репетитивних та сонорних епізодів. За композиційним планом симфонія схожа на динамічну хвилю: у першій та другій частинах накопичується потенційна енергія, яка реалізується у токатному фіналі. Тут розвиток замінюється накопиченням за допомогою повторення. Цілком ймовірно, що такий спосіб викладу матеріалу зумовлений самою історією органного музикування, в якому основними формами подачі стали протилежні жанрові категорії (первні), що мають полярні часо-просторові характеристики – невпинне, нелімітоване прелюдування (в широкому сенсі слова: у різних творах вона трансформується на токатність, фантазійність тощо) та строго організована хоральність (як упорядковане багатоголосся). Саме тому важливим принципом організації форми симфоній виявляється чітке членування на розділи, межі яких явно проглядаються в тексті та позначені різного роду змінами: фактурними, гармонічними, тембровими тощо.

У першій частині «Білої симфонії» за відсутністю яскравого тематизму, місце якого займають загальні форми руху, розробка і реприза представлені доволі схематично. Є декілька хвиль розвитку, кожна з яких може, відповідно, лише умовно претендувати на статус розробки та репризи, враховуючи їхнє місце розташування у формі та тональний (точніше, висотний) план. Виникає складний мікст композиційних моделей – сонатного *Allegro* та тричастинної форми. Він базується на токатно-фантазійному тематичному матеріалі, який багато в чому визначає напрямок та характер розвитку драматургії твору.

Друга частина – хоральні варіації, або варіації на *basso ostinato*. Приголомшливо красива, прониклива тема, оповита шлейфом псалмодіювання, звучить у верхньому регістрі. Її ядром стає висхідна секундова інтонація, що розробляється на тлі хоральної теми (нагадує григоріанські хорали), поданої у квінтового подвоєнні в глибокому басу. Відтінок архаїчності надають темі її висотна та ладова характеристики (ре дорійський) та відсутність будь-яких знаків (що підтверджує дефініцію «біла»).

Фінал симфонії В. Назарова починається *attacca* і має характер постлюдії (дві з половиною сторінки тексту). Жанровий прообраз цієї частини – токати. Пульсуюча, ритмічна тема в загальних рисах нагадує тему токати зі знаменитого бахівського циклу для органа *re minor* (друга частина), реалізуючи ідею інтертекстуальності в широкому сенсі слова та підтверджуючи думку про граничну спаяність сучасної української органної творчості з жанровою пам'яттю органної музики. Водночас такий прийом дає можливість одномоментного звучання (в метафоричному сенсі) двох віддалених моментів. Час зупиняється, для слухача стає доступним сприйняття твору по вертикалі: він одночасно опиняється у сьогоденні та в минулому.

Тема є тонкою ефемерною алюзією, яку вкрай важко вловити. До барокових тем її наближає наявність характерної фактури з ознаками прихованого двоголосся, повторність мелодико-ритмічної чарунки, яскраві дисонуючі акорди, що переривають планомірну течію музичного розгортання. В той же час фінал підсумовує тематичний матеріал перших двох частин. Тема «осучаснюється» за рахунок метричних зсувів, порушуючи «зону комфорту» слухача і створюючи відчуття неточного виконання. Розвиток теми, з одного боку, виглядає абсолютно непрогнозованим: композитор не йде «шляхом барочних токати», у яких основні висоти ладу утверджуються шляхом гармонічної фіксації кадансами, а спрямовується в зону статичної музики з відкритим фіналом, замінюючи розвиток варіантним перетворенням. Як результат, тема трансформується у новий патерн, поданий вже у кварто-квінтовому дублюванні (подібно до середньовічних органумів – ще одна «подорож до минулого»). Однак у межах цілого В. Назаров не відходить від композиційного плану жанру токати: крещендуюче *perpetum mobile* буквально «вибухає» жорсткими зменшеними септакордами в зоні точки золотого перетину.

Кульмінаційних моментів у «Білій симфонії» два: перед репризою і в самому кінці. Тут зосереджені звукові маси, що складаються з кластерних репетицій на глибокому басу «мі», в результаті чого композиційна модель токати трансформується – тричастинність поступається місцем відкритій динамічній формі, потенційно готовій до продовження.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Часопростір українських органних симфоній виявляється неоднорідним, підтверджуючи думку сучасних науковців про нестабільність темпоральних та спатіальних параметрів реальності та їх перцепційну залежність. Не пориваючи з традиційними симфонічними концептами, органні симфонії Євгена Льонка, В'ячеслава Назарова та Світлани Острової побудовані на нових засадах трактовки поняття симфонії як спів-звуччя.

При цьому симфонічність як сталий художній концепт забезпечує безперервність музичного розвитку, показ різних боків буття (не лише людського) в усіх проаналізованих творах. Частини симфоній (у С. Острової – моменти), незважаючи на контрастність та нерівнозначність, виявляються втягнутими в єдиний процес становлення центрального образу твору, що подається в динаміці або статично. Їхня сюїтна об'єднаність долається поліфонічним розгортанням у симфонії Є. Льонка, наявністю арок та тематичних переключок, що скріплюють процес розвитку зсередини – у симфонії С. Острової. У «Білій симфонії» В. Назарова частини складаються в ціле на основі контрастного співставлення жанрових начал у межах тричастинності, з індивідуальним ракурсом відображення дійсності в кожній частині.

Автори розглянутих органних симфоній, прагнучи знайти свій варіант трактування органного симфонічного циклу, працюють в межах тонального мелодизму, активно застосовуючи сучасні композиторські техніки – сонористику та *minimal art*. Ідея сонористики обумовлена фонічними властивостями інструменту та акустичними особливостями органного концертного простору, схильного до ефекту мікшування звуків навіть при одноголосному звучанні. Отже, звук/тембр стає фактором формування жанру, його часової репрезентації. Не випадково у кульмінаційних моментах форми (зокрема, в симфоніях Є. Льонка та В. Назарова) композитори використовують органні кластери, що «розтікаються концертним простором», модулюють зі звукових «плям» до континуальних

потоків. Окремі тони не диференціюються на слух; як результат, при зміні внутрішнього складу або висоти кластера констатуються мерехтливі «сонорні спалахи».

Таким чином, у симфоніях для органа Є. Льонка, В. Назарова та С. Острової адаптується традиційна модель жанру, а з іншого боку – відкривається шлях до вільної жанротворчості, відображаючи тенденцію до камернізації (що виявляється через стиснення або розростання кількості складових при *ущільненні* часу всередині форми). Часопросторові характеристики кожного з проаналізованих творів постають асиметрією темпоральних та спатіальних характеристик, яку композитори долають різними засобами – надаючи програму, вводячи наскрізні теми, посилюючи драматургічні зв'язки на рівні цілого. В результаті спроб композиторів розкрити метафізичну основу імені «симфонія» жанр онтологізується, відсуваючи на другий план традиційну концепцію Людини. Основними принципами розвитку виявляються процеси саморуку звукової маси, підкореної законам континуальності. Це актуалізує сонористичність та репетитивність як способи звукової організації симфонії, медитативність та інтертекстуальність як драматургічні компоненти.

Часопросторові характеристики жанру органної симфонії потребують подальшого детального вивчення як в рамках української органної музики, так і в межах світової музичної культури. Враховуючи принципову невичерпність, яку висуває жанр симфонії та органної симфонії (зокрема, осмислення головних тенденцій у трансформації його жанрового інваріанту), можемо стверджувати про перспективність подальшого дослідження теми. Адже в кожному новому творі з іменем «органна симфонія» композитори намагаються відшукати індивідуалізовану альтернативу жанру з його багатою історією, яка, з одного боку, дозволяла б (як і раніше) торкатися в музиці глибинних загальнолюдських проблем, а з іншого – відповідати сучасним вимогам, передаючи динаміку життя.

Список використаної літератури і джерел

1. Арановский М. Симфонические искания (проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.). Исследовательские очерки. Ленинград: Советский композитор, 1979. 267 с.
2. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. Москва: Библос, 1992. 168 с.
3. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Київ: Дух і Літера, 2012. 408 с.
4. Зинькевич Е. Пути обновления украинской симфонии // Новая жизнь традиций в советской музыке: сб. статей / сост. Н. Шахназарова. Москва: Советский композитор, 1989. С. 52–115.
5. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: уч. пособие / ред. М. Воинова, Е. Кривицкая. Москва: ООО «Музиздат», 2008. 862 с.
6. Кривицкая Е. История французской органной музыки: Очерки. Москва: Композитор, 2010. 336 с.
7. Ланца Р. Биоцентризм. Как жизнь создает Вселенную (пер. О. Сивченко). Санкт-Петербург: Питер, 2015. 250 с.

8. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. статей / ред. Б. Егоров. Ленинград: Наука, 1974. 299 с.
9. Ровенко Е. Время в философском и художественном мышлении: Анри Бергсон, Клод Дебюсси, Одилон Редон. Москва: Прогресс-Традиция, 2016. 840 с.
10. Щербо Т. Понятие «симфония». Вопросы этимологии, истории, эстетики и философии // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского / сост. Л. Логинова. Москва: Московская консерватория, 2001. С. 157–169.

References

1. Aranovskij, M. (1979). Symphonic Quest (the problem of the symphony genre in Soviet music of 1960–1975). [Simfonicheskie iskanija (problema zhanra simfonii v sovetskoj muzyke 1960–1975 gg.)]. *Research essays [Issledovatel'skie ocherki]*. Leningrad: Sovetskij kompozitor, 267 p. [in Russian].
2. Arkadev, M. (1992). *Temporary structures of modern European music. [Vremennye struktury novoevropejskoj muzyki]*. Moscow: Biblos, 168 p. [in Russian].
3. Gerasimova-Persidskaya, N. (2012). *Music. Time. Space [Muzyka. Vremja. Prostranstvo]*. Kyiv: Dukh i Litera, 408 p. [in Russian].
4. Zin'kevich, E. (1989). Ways of updating the Ukrainian symphony [Puti obnovlenija ukrainskoj simfonii]. *New life of traditions in Soviet music [Novaja zhizn' traditsij v sovetskij muzyke: sb. statej]*. Moscow: Sovetskij kompozitor, pp. 52–115 [in Russian].
5. Voinova, M. and Krivickaja, Y., ed. (2008). *From the history of the world organ culture of the XVI–XX centuries [Iz istorii mirovoj organnoj kul'tury XVI – XX vekov: uchebnoe posobie]*. Moscow: ООО «Muzizdat», 862 p. [in Russian].
6. Krivitskaya, Y. (2010). *History of French Organ Music [Istorija francuzskoj organnoj muzyki: Oчерki]*. Moscow: Kompozitor, 336 p. [in Russian].
7. Lantsa, R. (2015). *Biocentrism. How life creates the universe [Biocentrizm. Kak zhizn' sozdaet Vselennuju (perevod O. Sivchenko)]*. St. Peterburg: Piter, 250 p. [in Russian].
8. Egorov, B., ed. (1974). *Rhythm, space and time in literature and art [Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve: sb. statej]*. Leningrad: Nauka, 299 p. [in Russian].
9. Rovenko, E. (2016). *Time in philosophical and artistic thinking: Henri Bergson, Claude Debussy, Odilon Redon [Vremja v filosofskom i hudozhestvennom myshlenii: Anri Bergson, Klod Debjussi, Odilon Redon]*. Moscow: Progress-Tradicija, 840 s. [in Russian].
10. Shherbo, T. (2001). The concept of "symphony." Questions etymology, history, aesthetics and philosophy . [Ponjatie «simfonija». Voprosy jetimologii, istorii, jestetiki i filosofii]. *Twelve Etudes about music. To the 75th anniversary of the birth of E. V. Nazaikinsky]. [Dvenadcat' jetjudov o muzyke. K 75-letiju so dnja rozhdenija E. V. Nazajkinskogo]*. Moscow: Moskovskaja konservatorija, pp. 157–169 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 7.12.2018 р.

Купина Д. Д.

<https://orcid.org/0000-0001-9624-9916>

Днепропетровская академия музыки имени М. И. Глинки (Днепр, Украина)

emirdarina@gmail.com

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ МНОГОМЕРНОСТЬ УКРАИНСКИХ ОРГАННЫХ СИМФОНИЙ: ОТ ЗВУКА ДО ЖАНРА

Актуальность исследования обусловлена тем, что органные симфонии украинских композиторов, созданные в конце XX – начале XXI века, до сих пор не становились объектом специального исследования. Принципиальная непохожесть между собой произведений с подобным жанровым именем, а также нарастающий интерес исследователей к онтологическим параметрам жанра симфонии позволяют наделить жанроопределяющими функциями соотношение спатальных и темпоральных характеристик каждой симфонии для органа.

Цель исследования – определение пространственно-временных параметров органных симфоний, написанных украинскими композиторами в конце XX – начале XXI века на примере трёх произведений для органа соло, объединенных жанровым именем симфонии: Органной симфонии Е. Лёнка, «Белой симфонии» В. Назарова и «Симфонии творения» С. Островой.

Методология исследования. Путем системного анализа и сравнения трех органных симфоний смоделированы принципы преодоления композиторами асимметрии пространственно-временных соотношений в каждом произведении.

Основные результаты и выводы исследования. Выделены три типа концепции органных симфоний: темпоральная, спатальная и модулирующая. Время и пространство украинских органных симфоний оказывается неоднородным и отражает взгляды современной научной мысли о нестабильности темпоральных и спатальных параметров реальности, их перцепционную зависимость. Не порывая связей с традиционными симфоническими концептами, органные симфонии Е. Лёнка, В. Назарова и С. Островой построены на новых принципах трактовки понятия симфонии как со-звучия. В каждом из проанализированных произведений симфоничность, как устойчивый художественный концепт, обеспечивает непрерывность музыкального развития, показ различных сторон бытия (не только человеческого). Углубление пространственных характеристик происходит, в первую очередь, за счет использования приёмов сонористики и *minimal art*. В результате попыток композиторов раскрыть метафизическую основу имени «симфония» жанр онтологизируется, отодвигая на второй план традиционную концепцию Человека. Основными принципами развития оказываются процессы самодвижения звуковой массы, подчиненной законам континуальности. Значимость исследования – в перспективности его результатов для прояснения жанрового инварианта органной симфонии в целом, а также его национальной идентификации в рамках украинской органной музыки.

Ключевые слова: органная симфония, украинская органная музыка, Симфония для органа Е. Лёнка, «Белая симфония» В. Назарова, «Симфония творения» С. Островой, пространственно-временные характеристики симфонии, спатальность и темпоральность.

Daryna Kupina

<https://orcid.org/0000-0001-9624-9916>

Glinka Dnipropetrovsk Music Academy (Dnipro, Ukraine)

emirdarina@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124.165414>

SPATIO-TEMPORAL MULTIDIMENSIONALITY OF THE UKRAINIAN ORGAN SYMPHONIES: FROM SOUND TO GENRE

The relevance of the study is because the organ symphonies of Ukrainian composers created at the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries have not yet become the subject of a special study. The principal dissimilarity between works with a similar genre name, as well as the growing interest of researchers in the ontological parameters of the symphony genre, makes it possible to endow with the genre-defining functions the ratio of the spatial and temporal characteristics of each symphony for an organ.

Main objective of the study is determination of the spatial-temporal parameters of organ symphonies written by Ukrainian composers in the late twentieth and early twenty-first centuries using the example of three works for organ solos united by the symphony's genre name – the Organ Symphony by Y. Lyonko, the “White Symphony” by V. Nazarov and “Symphony of Creation” by S. Ostrova.

Methodology of the research: system analysis and comparison of three different organ symphonies, the principles of the asymmetry overcoming by the composers are modeled.

The main results and conclusions of the study are that there are three types of concepts of organ symphonies – temporal, spatial and modulating. The time and space of the Ukrainian organ symphonies turns out to be heterogeneous and reflects the views of modern scientific thought about the instability of temporal and spatial parameters of reality, their perceptual dependence. Without breaking with the traditional symphonic concepts, the organ symphonies of Y. Lyonko, V. Nazarov, and S. Ostrova are built on the new principles of interpreting the concept of a symphony as co-sounds. In all analyzed works, symphony as a stable artistic concept ensures the continuity of musical development showing various aspects of life (not just human's one). The deepening of spatial characteristics occurs primarily with techniques of sonoristics and minimal art. Because of attempts by composers to reveal the metaphysical basis of the name “symphony”, the genre is ontologized, pushing the traditional concept of Man into the background. The basic principles of development are the processes of self-movement of the sound mass, subject to the laws of continuity. **The significance** of the research is in the perspective of its results to clarify the genre invariant of the organ symphony as a whole, as well as its national identification within the framework of Ukrainian organ music

Key words: organ symphony, Ukrainian organ music, symphony for organ by Y. Lyonko, “White Symphony” by V. Nazarov, “Symphony of creation” by S. Ostrova, spatial-temporal characteristics of the symphony, spatiality and temporality.