

**ДО ПРОБЛЕМИ ПРОЯВУ ФЕНОМЕНА ЕПІЧНОГО
В СИМФОНІЇ № 2 («ПАМ'ЯТІ ТОВАРИША»)
АНДРІЯ ШТОГАРЕНКА**

Сергієва О. В.

ВСТУП

Феномен епічного – явище унікальне та неординарне. Для наукової думки музичного мистецтва стало традицією звернення до вагомих композиторських опусів різних епох, досліджуваних у контексті цієї проблематики. Ця ситуація показова й для українського музикознавства. Саме тут до теперішнього часу спостерігається константна гранична увага дослідників до вивчення проявів епічного в яскравих музичних творах різноманітних композиторів. Однак стосовно Симфонії № 2 («Пам'яті товариша») Андрія Штогаренка стає очевидним те, що цей твір все ще залишається недостатньо дослідженим у вітчизняному українському музикознавстві. Зокрема, це належить до прояву в ній специфічних рис феномена епічного у всіх їх чудових якостях.

В наявних численних музикознавчих роботах щодо А. Штогаренка та його творчості про наявність епічного у Симфонії № 2 майстра лише частково зазначали М. Боровик¹, Н. Горюхіна², О. Зінькевич³, І. Золотовицька⁴, І. Пяковський⁵, Л. Хіврич⁶. Зокрема, всі вони називали

¹ Боровик М. Риси стилю А. Штогаренка. *Творчість А. Штогаренка* : збірник статей / упор. Т. Кравцов. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 12–44.

² Горюхіна Н. Друга симфонія А. Штогаренка. *Українське музикознавство* / відп. ред. І. Ляшенко. Київ : Муз. Україна, 1968. Вип. 3. С. 95–103.

³ Зінькевич О., Пяковський І. Симфонічна творчість. *Історія української радянської музики* : навчальний посібник. Розділ III. *Музична культура Радянської України у 60–80-ті роки* / ред.: О. Зінькевич, І. Ляшенко, І. Пяковський, О. Шреєр-Ткаченко. Київ : Муз. Україна, 1990. С. 211–238.

⁴ Золотовицька І. Деякі особливості тематизму та формування (Друга симфонія А. Штогаренка). *Творчість А. Штогаренка* : збірник статей / упор. Т. Кравцов. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 154–171.

⁵ Зінькевич О., Пяковський І. Симфонічна творчість. *Історія української радянської музики* : навчальний посібник. Розділ III. *Музична культура Радянської України у 60–80-ті роки* / ред.: О. Зінькевич, І. Ляшенко, І. Пяковський, О. Шреєр-Ткаченко. Київ : Муз. Україна, 1990. С. 211–238; Пяковський І. Зв'язки ладо-гармонічного мислення А. Штогаренка з фольклором. *Творчість А. Штогаренка* : збірник статей / упор. Т. Кравцов. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 57–77.

⁶ Хіврич Л. Про фольклорні джерела мелодики А. Штогаренка. *Творчість А. Штогаренка* : збірник статей / упор. Т. Кравцов. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 45–56.

спорідненість мелодики твору з народним епосом, головними виразниками якого є «українські народні речитативні жанри» (Л. Хіврич), а саме дума й плач, а також такий жанр, як українська історична пісня. Причому тут ними акцентувалася увага на специфічній квартовій інтонаційності. Щодо неї, наприклад, І. Пяковський писав так: «Значну індивідуалізацію зменшено-квартової інтонації бачимо у Другій симфонії [А. Штогаренка]. Тут її генетичне походження <...> пов'язано з ладовою експресією українських дум та історичних пісень. <...> Інтонація зменшеної квати з'являється у темах усіх частин твору»⁷.

Загалом ці музикознавчі розвідки щодо прояву феномена епічного в симфонії «Пам'яті товариша» А. Штогаренка позиціонують узагальненість характеристики. В результаті цього можна констатувати наявність чималої кількості «білих плям», які приводять до виникнення потреби декларування нових спектрів його бачення та наукової актуалізації. Все це визначило вибір теми й постановку проблеми цієї публікації, яка видається вельми актуальною.

1. *In memoriam* і танатологічний онейротоп

Симфонія № 2 А. Штогаренка – «музична епітафія», присвячена пам'яті безіменному герою війни 1941–1945 років, який гіпотетично міг бути товаришем кожного члена суспільства тих важких часів, тому композитор не позначив у назві свого музичного оповідання імені реципієнта, а назвав твір «Пам'яті товариша», позиціонуючи узагальнений тип програмності. В цьому заголовку слово «пам'ять» не тільки свідчить про опус категорії *in memoriam*, але й констатує факт зображення композитором минулої події у «вічному бутті», за якого функціонує пам'ять. Саме вона «фактично є провідником оповідання <...> способом ведення [музичної] розповіді: я згадую й створюю собі пам'ять, щоб вести оповідання. <...> пам'ять ніколи б не могла ні воскресити минулого, ні розповісти про нього, якби вона вже не сформувалася в той момент, коли минуле було ще теперішнім, тобто мало мету в майбутньому. Можна навіть сказати, що пам'ять функціонує таким чином: вона «зачинається» в минулому, щоб ми змогли скористатися нею в майбутньому, коли минулим стане теперішнє»⁸. Оповідання про минуле актуалізує «померлу подію», тому що «завжди в будь-якому оповіданні <...> є цей відтінок гігантського надгробного слова, життя, повтореного для представлення, біографії –

⁷ Пяковський І. Зв'язки ладо-гармонічного мислення А. Штогаренка з фольклором. *Творчість А. Штогаренка* : збірник статей / упор. Т. Кравцов. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 64.

⁸ Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ-движення; Кино 2. Образ-время / пер. с фр. Б. Скуратова. Москва : Ад Маргинем, 2004. С. 347–348.

померлої події в історії суспільства або життя людини»⁹. Отже, все це свідчить про декларування в назві штогаренківського твору наявності «ідеального минулого», нерозривно пов'язаного з пам'яттю (*Мнеме*), що є темою епосу в його основній формі вираження – оповіданні¹⁰.

Декларована у Симфонії № 2 А. Штогаренка меморіальність у специфічній програмі-назві «Пам'яті товариша» органічно актуалізує в музично-текстовому просторі твору символіку смерті, яка позиціонує такий різновид асоціативно-художньої аури «консервативного епічного прийому» (Т. Теперік) онейротопу, як танатологічний онейротоп. Саме тут наявність образного стану сну, забуття та видінь із танатологічною семантикою стає виправданим явищем, оскільки короточасні музичні фрагменти та епізоди у першій (ц. 3; тт. 1–10 ц. 12; ц. 16), другій (тт. 2, 4 ц. 7; тт. 14–16 ц. 8) і третій (тт. 23–25 ц. 6 – ц. 7; тт. 20–24 ц. 12; тт. 32–36 ц. 12) частинах симфонічного опусу¹¹, які його зображають, пов'язані з відповідним художнім контекстом, таким як воєнний час, одна зі складових частин якого є смерть, зокрема смерть товариша. «Саме контекстна ситуація – той необхідний корелят, без якого сенс снів не може бути зрозумілий правильно»¹².

Важливим моментом для специфіки сновидіння, як «одного з найбільш традиційних епічних прийомів», є його оприлюднення – «про нього необхідно розповісти»¹³. В «Пам'яті товариша» прирівняне до смерті музичне сновидіння розказане первісно автором симфонії за допомогою нотного тексту партитури, а потім під час кожного виконання – музикантами. В результаті цього наявна традиційна ситуація, що демонструє такий спосіб оповідання сну, як розповідь композитора про нього слухачу до його реального звукового зображення-демонстрації музикантами, що стає об'єктом переказу.

Отже, представниками танатологічного онейротопу у Симфонії № 2 А. Штогаренка стають такі.

⁹ Гачев Г. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр). Москва : Просвещение, 1968. С. 98.

¹⁰ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / вступ. ст. Г. Фридендера ; сост. В. Багно. Москва : Искусство, 1991. С. 118, 126.

¹¹ Аналіз твору здійснений за нотним виданням: Штогаренко А. Симфонія № 2 («Пам'яті товариша») для струнного оркестру. Партитура. Київ : Муз. Україна, 1967. 103 с.

¹² Теперік Т. Поэтика сновидения в античном эпосе: на материале поэм Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия, Лукана : автореф. дисс. ... докт. филол. наук : спец. 10.02.14 ; Московский государственный университет им. М. Ломоносова. Москва, 2008. С. 6.

¹³ Теперік Т. Поэтика сновидения в античном эпосе: на материале поэм Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия, Лукана : автореф. дисс. ... докт. филол. наук : спец. 10.02.14 ; Московский государственный университет им. М. Ломоносова. Москва, 2008. С. 6, 20.

1) Музична побудова, розташована в середині викладення активно-рідної теми головної партії експозиції першої частини (ц. 3). Її тиха гучність, «таємничий тембр засурдинених струнних у високому регістрі і челести, несподівано спокійний ритм плавно-спадного мелодичного ходу створюють відчуття занурення у світ напівзабуття, неясних спогадів, примхливих видінь»¹⁴. Цей епізод повторюється в репрізі (ц. 16), повертаючи та остаточно затверджуючи своєрідний образний стан онейро-танатологічного нарративу.

2) Примарно-ірреальний епізод у розробковому розділі сонатної форми першої частини¹⁵ (тт. 1–10 ц. 12), який представлений у вигляді сукупності таких музичних засобів:

– простий трьохдольний розмір $\frac{3}{8}$, у рамках якого присутня характерна ритмічна фігура – міжтактова синкопа, частково розташована у викладенні струнних (тт. 1–2, 4–5, 8–9 ц. 12);

– акордова вертикаль ускладнених гармонійних співзвуч сонорного типу;

– тиха гучність *piano* (*p*) та *mezzo piano* (*mp*), майстерно розподілена між інструментальними партіями в єдину цілісність;

– специфічна тембральність флажолетів струнних і челести в їх поєднанні, що утворює особливий колорит.

3) Короткочасний фрагмент, що позиціонує димчасто-примарні з відтінком льодової спустошеності акорди, що погойдуються, челести й перших і других скрипок, які звучать у репрізі другої частини (тт. 2, 4 ц. 7). Крім характерного тембру інструментів, специфічність звучання досягається завдяки тихій звучності *piano*, розсвіченої швидкоплинними краплями *crescendo/diminuendo* в кінці кожного викладу, а також оригінального ритмічного демонстрування тріолей і всерединітактової синкопи в рамках складного чотирьохдольного розміру.

¹⁴ Золотовицька І. Деякі особливості тематизму та формоутворення (Друга симфонія А. Штогаренка). *Творчість А. Штогаренка* : збірник статей / упор. Т. Кравцов. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 157–158.

¹⁵ До речі, Н. Горюхіна позначала інтонаційно-тематичний матеріал цього танатологічно-онейричного епізоду як третю лейттему, що «не розвивається і виступає як образ ірреальний, таємничий, неживий. Введення її зупиняє загальний рух, змінює хід розвитку образів» [Горюхіна Н. Друга симфонія А. Штогаренка. *Українське музикознавство* / відп. ред. І. Ляшенко. Київ : Муз. Україна, 1968. Вип. 3. С. 96]; І. Золотовицька також цей епізод трактувала з позиції третьої лейттеми симфонії, яка позиціонує «фантастично-зловісний образ небуття <...> у своєму характерному лейттембрі, який відтворює ірреальне звучання» [Золотовицька І. Деякі особливості тематизму та формоутворення (Друга симфонія А. Штогаренка). *Творчість А. Штогаренка* : збірник статей / упор. Т. Кравцов. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 160].

4) Завершальні такти коди другої частини, засновані на двох триваючих акордах засурдинених струнних *divisi* у високому регістрі (тт. 14–16 ц. 8), що з'являються з початкових звуків зосереджено-філософської теми вступу другої частини (тт. 12–13 ц. 8), які за своїм значенням нагадують відлуння у своєму стверджувальному повторенні. Тут високий регістр, тиха звучність, важкувато-повільний темп *Largo* та обриси збільшеного тризвуку в рамках терпких співзвуч створюють хиткий, просвітлено-ірреальний колорит звучання, який позиціонує певний підтекст – сходження душі героя на небеса у вічній світлій пам'яті.

5) Грона дисонантно-фарбових співзвуч челюсти у верхньому регістрі, що колишуться у своєму нерівномірному чергуванні, доповнені найтихішим легким подихом висхідних пасажів шістнадцятих засурдинених перших скрипок на початку епізоду *Meno mosso* експозиційного викладу третьої частини. Причому мелодійним контуром цих висхідних пасажів стають звуки акордово-гармонійної основи партії челюсти, що підсилює характерність загального ефемерного стану. Доповненням цього є виразне двоголосся солюючих другої скрипки та віолончелі в досить високому регістрі, що «поступово переходить в унісон <...> типовий для українського фольклору»¹⁶ (тт. 23–25 ц. 6 – ц. 7). За своїм образним характером цей епізод асоціюється з ноктюрном, основна семантика якого зосереджена на стані ночі, що атрибутує такі відмінні якості, як чудесність та примарність видінь, що виникають в ув'язі або уві сні.

6) Філософськи-зосереджений епізод-спогад наприкінці розробки фінальної третьої частини (ц. 12), звучання якого двічі відзначено вкрапленням акордових послідовностей химерної образності (тт. 20–24 ц. 12; тт. 32–36 ц. 12). Ці акорди є ремінісценцією примарно-ірреального епізоду розробкового розділу сонатної форми першої частини.

Таким чином, усі ці зазначені музичні фрагменти/епізоди позиціонують миттєві або короточасні перекидання у сферу простору й буття Гіпноса/Танатоса у її своєрідному звукобарвистому переломленні – одного з художніх проявів епічного. Саме така живописність демонструє «речі, [у яких] завжди фіксувалося все яскраве для відчуття та все гостре й виразне для звичайного чуттєвого сприйняття»¹⁷. В цьому разі наявна «імітація музичними засобами

¹⁶ Золотовицька І. Деякі особливості тематизму та формоутворення (Друга симфонія А. Штогаренка). *Творчість А. Штогаренка* : збірник статей / упор. Т. Кравцов. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 165.

¹⁷ Лосев А. Гомер / предисл. А. Тахо-Годи. 2-е изд., испр. Москва : Молодая гвардия, 2006. С. 152.

оповідання, <...> [за якої] сюжет насичується картинною зображальністю, <...> [при цьому] тут сильно позначається «інтонація оповідача» (епічний модус), що відрізняється від інтонацій «переймаючої» дієвої особи та автора»¹⁸.

2. «Вставка» та «музична педалізація»

У зв'язку із зазначеним тематичним матеріалом «сновидницької» образності танатологічного типу в музичному тексті «Пам'яті товариша» А. Штогаренка доцільним видається констатація приналежності його до такого комунікативно-художнього прийому епічного, як «вставка», що бере активну участь в організації музичного простору твору. Саме «вставки», будучи «художн[им] текст[ом] <...> у його конкретному та неповторному вигляді»¹⁹, розфарбовують та збагачують художню композицію у всій її досконалої цілісності, а також стають виразником інтерпретаційного процесу сну в його специфічному виді. Отже, ««вставки» – те, що одягає <...> плоттю строгий малюнок загального плану дії та (більш «доречно» або менш) мотивує та пояснює його. «Вставки» – і те, що, перебиваючи хід подій, ухилиється від нього в бік «наслідування» якимось предметам та явищам»²⁰.

Як «вставка» в музичній тканині Симфонії № 2 А. Штогаренка сприймається кода симфонічного опусу, що інтерпретує одну з граней категорії епічного – дзвонівість. Тут вона представлена у вигляді такого свого різновиду музичного канонічного дзвону, як «дзвін у краснія» (або «червоний дзвін») у його специфічному варіанті «тридзвону» (тт. 11–18 ц. 21), що завершується акордами «передзвону» (ц. 22). Він виражений за допомогою таких стрижневих характеристик:

– темп *Allegro con brio (Tempo I)*, що синтезує в одне ціле, з одного боку, характер музики – «бадьоро, радісно, <...> з жаром, блиском, весело»²¹; з іншого боку, швидкість руху – «швидко, скоро»²²; він,

¹⁸ Аксёнов В. Размышления о жанре как научном понятии и парадигме художественного творчества (на примерах из современной симфонической музыки). С. 12–13. *DocPlayer.ru*. URL: <http://docplayer.ru/55276145-Vladimir-aksonov-razmyshleniya-o-zhanre-kak-nauchnom-ponyatii-i-paradigme-hudozhestvennogo-tvorchestva-na-primeraх-iz-sovremennoy-simfonicheskoy-muzyki-v.html> (дата звернення: 10.02.2021).

¹⁹ Ветловская В. Анализ эпического произведения: проблемы поэтики. Санкт-Петербург: Наука, 2002. С. 52.

²⁰ Ветловская В. Анализ эпического произведения: проблемы поэтики. Санкт-Петербург: Наука, 2002. С. 51–52.

²¹ Крунтяева Т., Молокова Н. Словарь иностранных музыкальных терминов. 7-е изд. Ленинград: Музыка, 1988. С. 9.

²² Крунтяева Т., Молокова Н. Словарь иностранных музыкальных терминов. 7-е изд. Ленинград: Музыка, 1988. С. 9.

організовуючи звуки акордових співзвуч, подібно перебору дзвонів, формує загальну яскраву колористичну звукову картину;

– барвіста темброва акустика інструментарію, особливу виразність якої створює фортепіано; саме цей інструмент позиціонує сформовану традицію в композиторському мистецтві під час інтерпретування дзвонівого звучання; композитори²³ та «майстри чарівного дзвону»²⁴ грою на роялі уособлювали унікальну музичну мову дзвонів; більш того, наявність фортепіано та виконуваних за участю нього дисонантних акордів приводить до проведення аналогії з таким способом дзвону в дзвонарській практичній діяльності, як «рояльний дзвін», за якого дзвони звучать синхронно завдяки єдиному приведенню їх язиків у рух²⁵;

– актуалізуюча обертонову ауру дзвонівого звучання дисонансність акордів; в цьому разі акордові комплекси, структурними одиницями яких є кластерні елементи, своєю дисонуючою основою створюють алюзію акустичного спектру набору дзвонів на дзвіниці; підтвердженням слідування традиційному стилю аутентичних дзвонів є також стабільна тридольна основа, яка стає каркасом для багаторазово повторюваних восьмих, що переходять частково в підкреслені міжтактовими синкопами акцентовані акорди на високій звучності *fortissimo* (*ff*).

Важливо відзначити, що алюзія дзвонівості присуття здебільшого в усіх сновидницьких «вставках» штогаренківського симфонічного опусу. Тут вона змінює свій образний нахил, поставши в ледве вловних відгомінах благовісту та дзвонівих переборів. У них, немов, чується звучання металевого скорботного дзвону-плачу двадцяти шести дзвонів білоруського села Хатинь, а багаторазовість присутності в музичному тексті твору цих «вставок» сприймається як ніби дзвін кожні тридцять секунд, відтворюваний цими дзвонами. В результаті цього згадуються рядки з книги «Хатинь» Л. Левіна: «І заговорила тиша. І ожила Хатинь. Ударив дзвін в найдальшому кінці колишнього села – там, де спалений вишневий сад. Ніби хтось глибоко зітхнув, скрикнув. Звук втрачає силу, ось-ось розчиниться в темряві й тиші, але... Заговорив другий дзвін, третій, четвертий... Передзвін дзвонів підхоплюється з іншого

²³ Наприклад, Б. Лятошинський, М. Скорик, Ю. Мейтус, В. Польова.

²⁴ Наприклад, К. Сараджев – дзвонар-віртуоз, теоретик російського церковного дзвону, володар «істинного слуху» [Сараджев, Константин Константинович. *Материал из Википедии – свободной энциклопедии*. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%B2_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 12.01.2021)].

²⁵ Никаноров А. Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. Санкт-Петербург : Российский институт истории искусств, 2000. С. 54–55.

боку села. <...> Ось вже говорять всі 26 дзвонів. Стоїмо приголомшені. Сила звукового ефекту перевершила всі очікування. Здригнулася ніч... Знову тиша над хатинською галявиною»²⁶.

Окрім «вставок» онейро-танатологічного та дзвонового типів, у «Пам'яті товариша» А. Штогаренка семантику “вставки” має також початковий виклад другої частини симфонії – *Sostenuto con affetto* (2 ц.). Тут звучання мірних акордів альтів (*V-le altri*), віолончелей (*V-c altri*) і контрабасів, на фоні яких викладається співуча мелодія в партіях соло альта (*V-le solo*) й віолончелі (*V-c solo*), співвідносно з таким жанром «з кола «об'єктивних», колективних», як хорал²⁷. Належачи до групового (колективного, общинного) у своїй основі типу художнього висловлювання феномена епічного²⁸, хоральність атрибутована специфічною ознакою, а саме повільністю, що виражена відповідною темпово-образною характеристикою.

Щодо співучої мелодійної лінії соло альта та віолончелі в структуроутворювальному полотні хорального звучання, то вона є володаркою семантики ракурсу дволикого Януса:

1) аналогічна солюючої партії хору, яка «індивідуалізує це висловлювання, але все ж таки не перетворює його на ліричне: справа <...> в тому, що воно скowane суворими рамками [хорального жанру], колективного за самою суттю»²⁹;

2) позиціонує ситуацію «подолання родових перегородок» (М. Бонфельд), демонструючи ліро-епічний спосіб музичної розповіді, який є результатом злиття епічного оповідання та ліричного висловлювання автора³⁰; тут дві «жанрові області музики не відокремлені одна від одної різкою межею; навпаки, вони <...> «схрещуються» одна з одною; немає, зокрема, непрохідної стіни між епосом і лірикою. <...> частина [епічного оповідання у вигляді хоралу] <...> присвячен[а] <...> розповіді про особисте, [представлена як лірична мелодія солюючих альта та віолончелі], проте ця оповідь <...>

²⁶ Герашенко А. Колокола Хатыни: не забыть, не простить. *Русская народная линия*. URL: https://ruskline.ru/monitoring_smi/2012/02/11/kolokola_hatnyi_ne_zabyt_ne_prostit (дата звернення: 12.02.2021).

²⁷ Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства : монография. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. С. 107.

²⁸ Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства : монография. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. С. 105.

²⁹ Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства : монография. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. С. 106.

³⁰ Абрамович Г. Введение в литературоведение : пособие для педагогических институтов. 4-е изд. Москва : Просвещение, 1965. С. 61.

втримана в тонах поза особистих, як ніби «з боку», з точки зору спостерігача, а не безпосереднього учасника»³¹;

3) демонструє типологічне синтезування лірики та епосу, що походить із природної природи музики, адже «будь-яка музика є лірикою по суті», як наслідок, лірична мелодійна лінія органічно включається в епічний простір³² хоралу.

Таким чином, відповідно до викладеного, а також ґрунтуючись на аристотелівській теорії епічного, можемо констатувати, що «вставки» в музичному тексті Симфонії № 2 А. Штогаренка демонструють один зі способів формування об'єму та, як наслідок, протяжності твору загалом: «епос <...> ними [«вставки»] розтягується <...> [музика], що наслідує [рішуче їм] <...>, важковагова»³³.

«Вставки», що позиціонують, як правило, акцентно-багаторазово повторюваний або присутній у композиційно-значущих етапах оповідання специфічний музично-текстовий матеріал, активно фокусують на собі увагу слухача або дослідника. Виникає ситуація так званої музичної педалізації, під якою розуміється «форма оповідання, що оперує характерними видами інформаційно-текстової виразності в її [неодноразово повторюваному] специфічно-акцентованому художньому переломленні»³⁴.

Крім «вставок», «музичній педалізації» піддаються «типов[і] виражальн[і] якост[і] [музично-поетичних жанрів], насамперед <...> дум[и]» та балади, майстерно інтерпретовані А. Штогаренком у музичному тексті «Пам'яті товариша». Вони продемонстрували «генетичний зв'язок <...> з національним епосом [який] має глибинні, часом невловні прояви <...> епос[ом] у вузькому значенні цього поняття»³⁵. Саме жанри думи та балади стали органічною частиною художнього цілого симфонії та мають естетичну значущість свого функціонального потенціалу завдяки певній мірі спорідненості (про що

³¹ Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. С. 91.

³² Назайкинский Е. Музыказнание как искусство интерпретации. Интервью, данное А. Амраховой. *Harmony. Международный музыкальный культурологический журнал*. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?s=1&xtid=88> (дата звернення: 12.02.2021).

³³ Аристотель. Поэтика / пер. с др.-гр. М. Гаспарова ; общ. ред. А. Доватура. *Аристотель. Сочинения* : в 4 т. Москва : Мысль, 1983. Т. 4. С. 664–666, 679.

³⁴ Сергеева О. Об одном художественном приеме эпического в Четвертой симфонии Бориса Лятошинского. *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі: Навукова-тэарэтычны часопіс* : зб. навук. артыкулаў / гал. рэд. В. Яканюк. Мінск : УА «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі», 2014. № 25. С. 99.

³⁵ Хіврич Л. Про фольклорні джерела мелодики А. Штогаренка. *Творчість А. Штогаренка* : збірник статей / упор. Т. Кравцов. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 46.

говорили деякі зацікавлені представники наукової думки, зокрема Ю. Ковалів³⁶, Л. Тарнашинська³⁷).

Отже, генетично-типovими виражальними якостями української думи, а саме «епічної народної пісні» (В. Цукерман), є кварто-тритонова та зменшено-квартова звукова інтонаційність. Зокрема, кварто-тритонова інтонація атрибутована «ладов[ою] структур[ою] «думного» і «гуцульського» ладу у співвідношенні приставної квати [основного тону] (V–I ступені) і IV високого ступеня»³⁸. Вона протягом усього симфонічного опусу виділена (педалізована) в таких тематичних утвореннях композиції:

1) неодноразово повторювані акорди струнних другого тематичного елемента вступу³⁹ (тт. 10–15);

2) побічна партія (або друга лейттема) першої частини (ц. 6), яка інтонаційно перегукується з «другою темою вступу; обидві мають характерні риси думного заспіву; «з одного боку, <...> звучання [другої лейттеми] сприймається як своєрідне бітональне поєднання (мі мінор і до-дісз мінор), з іншого боку, дає змогу розглядати її як прояв закономірностей складноладової основи, що містить як натурально-діатонічний звукоряд та елементи зменшених ладів (від народної думи), так і штучні ладоутворення, близькі до української пісенності»⁴⁰; одночасно важливо зазначити, що ця тема позиціонує ознаки категорії епічного з боку такого комунікативного жанру об'єктивного/колективного типу художнього висловлювання, як марш; саме формула пунктирного ритму, яку містить альтова мелодія, що

³⁶ Дума. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. Київ : ТОВ ВЦ «Академія», 2007. Т. 1 : А–Л. С. 307–308 (Серія «Енциклопедія ерудита2»).

³⁷ Тарнашинська Л. Балада у творчості українських шістдесятників: модифікації жанру (слов'янський контекст). *SOUČASNÁ UKRAJINISTIKA. Problémy jazyka, literatury a kultury: Sborník článků / předseda redakční rady prof. Josef Anderš, DrSc.* Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. St. 319–326.

³⁸ Зінькевич О., Пясковський І. Симфонічна творчість. *Історія української радянської музики* : навчальний посібник. Розділ III. *Музична культура Радянської України у 60–80-ті роки* / ред.: О. Зінькевич, І. Ляшенко, І. Пясковський, О. Шреер-Ткаченко. Київ : Муз. Україна, 1990. С. 215.

³⁹ Загальний прояв феномена епічного у вступі Симфонії № 2 А. Штогаренка відзначала І. Золотовицька, а саме: «Початкові такти вступу мають характер зачину, що асоціюється з інструментальним кобзарським введенням в атмосферу дії у народних історичних піснях та думках» [Золотовицька І. Деякі особливості тематизму та формоутворення (Друга симфонія А. Штогаренка). *Творчість А. Штогаренка* : збірник статей / упор. Т. Кравцов. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 156].

⁴⁰ Золотовицька І. Деякі особливості тематизму та формоутворення (Друга симфонія А. Штогаренка). *Творчість А. Штогаренка* : збірник статей / упор. Т. Кравцов. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 159.

переходить до дуету зі скрипками, свідчить про маршовість; у цій мелодії «запановує <...> пунктирний ритм, у якому чується розмірений *поступ траурного походу*» (курсив мій. – О. С.)⁴¹;

3) гармонічний комплекс, що знаходиться в першій частині (7 т. ц. 13);

4) динамічний передикт до основної лейттеми твору (ц. 1) та гармонічний комплекс (5 т. ц. 3), що розташовані в другій частині;

5) партія віолончелей, що звучить у розробковому розділі третьої частини (ц. 12).

Щодо зменшено-квартової інтонації, то вона «виголошена» (педалізована) в музично-текстовій тканині таким чином:

1) другий тематичний елемент вступу, структуруючи багаторазово повторюваний акордовий комплекс струнних, а також мелодичну лінію контрабасів і віолончелей у вигляді співвідношення VII і III ступенів гармонічного мінору (тт. 10–16);

2) мелодія головної теми (або першої лейттеми) першої частини у вигляді співвідношення: VII і III ступенів гармонічного мінору в альтовій партії (17 т.; 3 т. ц. 14), I та IV низького ступенів мінору в партії контрабасів і віолончелей (тт. 8, 10 ц. 2);

3) онерічний «елемент, що є прообразом другої лейттеми»⁴², у який входять III та VI ступені гармонічного мажору у викладі струнних першої частини (тт. 3–4 ц. 3);

4) експозиційне викладення першої частини (ц. 2), що «заповнює весь ладовий звукоряд, <...> де у політональному зіставленні виникає декілька зменшено-квартових послівоків у тон-півтоновому ладовому співвідношенні»⁴³;

5) інтонаційно споріднене з другою лейттемою й таке, що «асоціюється з кобзарським зачином, думним речитативом»⁴⁴, початкове проведення основної теми другої частини, мелодичний контур якої містить у партії альту висхідну зменшену кварту (5 т.).

Щодо типових виражальних якостей жанру балади, то у Симфонії № 2 А. Штогаренка їх ознаки присутні, з одного боку, у функціонуванні «принципу нанизування тем, нарощування все нового

⁴¹ Золотовицька І. Деякі особливості тематизму та формування (Друга симфонія А. Штогаренка). *Творчість А. Штогаренка* : збірник статей / упор. Т. Кравцов. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 158.

⁴² Там само. С. 156.

⁴³ Зінькевич О., Пясковський І. Симфонічна творчість. *Історія української радянської музики* : навчальний посібник. Розділ III. *Музична культура Радянської України у 60–80-ті роки* / ред.: О. Зінькевич, І. Ляшенко, І. Пясковський, О. Шреер-Ткаченко. Київ : Муз. Україна, 1990. С. 215.

⁴⁴ Золотовицька І. Деякі особливості тематизму та формування (Друга симфонія А. Штогаренка). *Творчість А. Штогаренка* : збірник статей / упор. Т. Кравцов. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 161.

образно-конкретного тематизму, що <...> нагадує нанизання епізодів у баладах»⁴⁵; з іншого боку, у симетрично-обрамлених формах, прикладами яких можуть служити такі:

– перша частина, яка «сприймається як симетрична форма, обрамлена основними лейттемами, що наближає її до баладних творів; баладність виявляється у введенні речитативів, замкнених епізодів, наскрізному розвитку, прийомі гіперболізації»⁴⁶;

– друга частина, в якій автор «звертається до прийому обрамлення, який зустрічається в баладному жанрі (вступ та епілог)»⁴⁷.

Являючись епічними жанрами у своїй основі, дума та балада містять родову атрибуцію драми та лірики, позиціонуючи «подолання родових перегородок». Про це говорили М. Гоголь⁴⁸, В. Цукерман⁴⁹ і багато інших зацікавлених цією проблематикою.

Отже, таке дифузювання відбувається на рівні не тільки цих жанрів, але й симфонії загалом. Зокрема, спираючись на авторитетну наукову позицію О. Зінкевич, В. Аксьонов писав про «несамостійність проявів драми, епосу та лірики, які тяжіють до різних форм взаємодії, що трактуються як «наслідок полігенезу», а також «типологічних схрещень», тому результати дослідження індивідуалізованих поєднань у конкретних творах драматичного, епічного, ліричного начал виходять далеко за рамки <...> системи класифікації симфоній»⁵⁰.

⁴⁵ Горюхіна Н. Друга симфонія А. Штогаренка. *Українське музикознавство* / відп. ред. І. Ляшенко. Київ : Муз. Україна, 1968. Вип. 3. С. 193.

⁴⁶ Там само. С. 161.

⁴⁷ Золотовицька І. Деякі особливості тематизму та формування (Друга симфонія А. Штогаренка). *Творчість А. Штогаренка* : збірник статей / упор. Т. Кравцов. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 160.

⁴⁸ «Дума – це рід віршів, що не запозичений нізвідки, але утворившийся у слов'ян <...> Цей рід можна б скоріше зарахувати до творів оповідно-драматичним, якщо б думи не виспівувалися подібно пісням нашими старцями-сліпцями, хоча й речитативом, та не писалися мірними строфами, серед яких багато є відкличними та повторюваними, що дають гармонійне округлення пієсе (власність, що становить невимовну приналежність пієсі)» [Гоголь Н. Учебная книга словесности для русского юношества. Начертание Н. Гоголя. *Полное собрание сочинений* : в 14 т. Москва, 1952. Т. 8. С. 476].

⁴⁹ Балада – музичне об'єктивно-розмірене оповідання, що не виключає ліричного та драматичного елементів [Цукерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. С. 96].

⁵⁰ Аксьонов В. Размышления о жанре как научном понятии и парадигме художественного творчества (на примерах из современной симфонической музыки). С. 17. *DocPlayer.ru*. URL: <http://docplayer.ru/55276145-Vladimir-aksonov-razmyshleniya-o-zhanre-kak-nauchnom-ponyatii-i-paradigme-hudozhestvennogo-tvorchestva-na-primeraх-iz-sovremennoy-simfonicheskoy-muzyki-v.html> (дата звернення: 10.02.2021).

Таким чином, спираючись на цей авторитетний висновок, а також особисто проведене аналітичне дослідження, констатуємо, що лірико-драматична симфонія «Пам'яті товариша» А. Штогаренка містить родову атрибуцію епічного начала. Все це надає право віднести цей опус до творіння майстра, яке поєднує ознаки трьох родових форм, декларуючи так зване «триродове утворення» (за аналогією дефініції Б. Кормана «двородові утворення»)⁵¹.

ВИСНОВКИ

В ході аналізу Симфонії № 2 («Пам'яті товариша») А. Штогаренка були констатовані специфічні ракурси прояву в ній феномена епічного.

1) Позиціонуючи опус категорії *in memoriam*, цей твір зосереджує увагу на пам'яті, яка є провідником оповідання про ідеальне минуле, що актуалізує померлу подію в її епічному розумінні й втіленні. Інтерпретація музичними засобами оповідання, що насичене картинною зображальністю, акцентує увагу на інтонації оповідача (епічний модус). При цьому функціонує такий один із головних художніх проявів епічного, як живописність (звукобарвність).

2) Задекларована меморіальність у специфічній програмі-назві «Пам'яті товариша» актуалізує символіку смерті, яка демонструє «консервативний епічний прийом», а саме танатологічний онейротоп.

3) Тематичний матеріал онерічно-танатологічного типу позиціонує «вставку» – традиційний комунікативно-художній прийом епічного, що бере активну участь в організації музичного простору твору. «Вставками» також виступають музично-текстові побудови, які демонструють дзвоновість та хорал – жанр, що належить до групового/колективного типу художнього висловлювання феномена епічного. «Вставки» є одним зі способів формування об'єму та, як наслідок, протяжності й важковаговості твору загалом, які є головними ознаками епічного.

4) Актуалізована така форма оповідання, як «музична педалізація». Законам її дії в симфонії підкорюються «вставки», властивості дзвоновості, типові ознаки епічних жанрів думи й балади.

5) Позначено генетичні виражальні якості української думи (кварто-тритонова й зменшено-квартова звукова інтонаційність) та балади (принципи нанизування тем і нарощування нового образно-конкретного тематизму й симетрично-обрамлених форм), а також зосереджена увага на присутності в цих суто епічних жанрах родової атрибуції драми та лірики. Останнє дало змогу констатувати дію

⁵¹ Корман Б. Изучение текста художественного произведения. Москва : Просвещение, 1972. С. 86.

принципу подолання родових перегородок, як на рівні жанрів думи та балади, так і на рівні симфонії загалом. Отже, ця позиція надала право «Пам'яті товариша» А. Штогаренка, що поєднує в собі ознаки трьох родових форм, а саме лірики, драми та епосу, віднести до твору «триродового утворення».

АНОТАЦІЯ

Здійснено дослідження прояву феномена епічного в Симфонії № 2 («Пам'яті товариша») А. Штогаренка. Констатовано приналежність опусу до категорії *in memoriam*, що зосереджує увагу на пам'яті, яка є провідником оповідання про ідеальне минуле, що актуалізує померлу подію в її епічному розумінні та втіленні. Виділено один із головних художніх проявів епічного, а саме живописність (звукобарвність). Меморіальність у специфічній програмі-назві дала можливість актуалізувати символіку смерті, яка позиціонує «консервативний епічний прийом» – танатологічний онейротоп. Позначено традиційний комунікативно-художній прийом епічного «вставка» та його позиціонування на рівні тематичного матеріалу онерічно-танатологічного типу, дзвонівості та хоралу. Актуалізовано та сформульовано поняття «музична педалізація» та «триродове утворення». Виявлено у музичному тексті опусу генетичні виражальні якості української думи та балади. Зосереджено увагу на присутності в цих суто епічних жанрах родової атрибутції драми та лірики, що дало змогу констатувати дію принципу «подолання родових перегородок» на рівні як жанрів думи та балади, так і симфонії загалом.

SUMMARY

Was a study of the manifestation of the epic phenomenon in the Symphony No. 2 (“In Memory of a Comrade”) of Andrey Shtogarenko. The opus belongs to the category of *in memoriam*, which focuses on memory, which is the conductor of the narrative of the ideal past, which actualizes the dead event in its epic sense and embodiment. Memorability in a specific program called “In memory of a friend” provided an opportunity to update the symbolism of death, which positions the “conservative epic reception” – thanatological onerotope. It is the presence of the figurative state of sleep, forgetfulness and visions with thanatological semantics that becomes a justified phenomenon, as short-term musical fragments and episodes in the first, second and third parts of the symphonic opus depicting it are related to the relevant artistic context. Inevitable components of death, in particular, the death of “a comrade”.

An important point for the specifics of the dream, as one of the most traditional epic techniques, is its publication as a story. In “In Memory of a

Comrade”, a musical dream equated to death is told first by the author of the symphony with the help of the musical text of the score, and then by the musicians in each performance. As a result, there is a traditional situation that demonstrates such a way of narrating a dream as the composer’s story about it to the listener to his real sound image-demonstration by musicians, which becomes the object of narrative.

These musical fragments/episodes, which position instant or short-term appearances in the sphere of space and existence of Hypnos/Thanatos, are presented in a sound-visual refraction – one of the artistic manifestations of the epic. It is this picturesqueness that declares brightness and expressiveness for ordinary sensory perception. In this case, the imitation by musical means of a narration with a rich pictorial depiction is obvious. At the same time, the “intonation of the narrator” (epic modus) is strongly influenced here.

This thematic material of “dreamy” imagery of the thanatological type in the musical text “In Memory of a Comrade” by A. Shtogarenko provided an opportunity to state his belonging to the communicative-artistic method of the epic “insert”, which takes an active part in organizing the musical space of the work. It is the “inserts” that color and enrich the artistic composition in all its perfect integrity, as well as become an expression of the interpretive process of sleep in its specific form.

The completion of the symphonic opus is perceived as an “insert” in the musical fabric of A. Shtogarenko’s Symphony No. 2, which interprets one of the facets of the epic category – bell-ringing. Here it is presented in the form of such a kind of musical canonical ringing as “ringing in red”.

It is important to note that the allusion of bell-ringing is present mainly in all dream-like “inserts” of the symphony. Here their changes her figurative mood, appearing in the subtle echoes of the blagovest and bells. It is as if the sound of the metal sorrowful crying bell of twenty-six bells of the Belarussian village of Khatyn is heard in them. And the repetition of the presence of these “inserts” in the musical text is perceived as a bell ringing every thirty seconds, which these bells reproduce.

In addition to the “inserts” of oneiro-thanatological and bell types in A. Shtogarenko’s “Memory of a Comrade”, the semantics of “insert” is also found in the initial presentation of the second part of the symphony – *Sostenuto con affetto*. Here is the sound of measured chords of violas, cellos and double basses, against the background of which a melodious tune is presented in the viola and cello solo parts, in accordance with such an objective/collective genre as the chorale. Belonging to a basically group type of artistic expression of the epic phenomenon, chorality is attributed to a specific feature – slowness, expressed by a corresponding tempo-shaped characteristic.

The singing line of the viola and cello solos in the structured canvas of the choral sounding is the owner of the semantics of the perspective of the two-faced Janus. First, it is analogous to the solo part of the choir, which individualizes the given statement, but does not turn it into a lyrical one – it is constrained by the strict framework of a choral genre, collective in its essence; secondly, it positions the situation “overcoming the generic partitions” (M. Bonfeld), demonstrating the lyric-epic way of musical narration, which is the result of the fusion of the epic narration and the lyric utterance of the author; thirdly, it demonstrates the typological synthesis of lyrics and epic, which comes from the nature of music – “any music is lyric in essence”, and as a result, the lyrical melodic line is organically included in the epic space of the chorale.

Thus, based on the Aristotelian theory of the epic, it is possible to state that the “inserts” in the musical text of Symphony No. 2 by A. Shtogarenko demonstrate one of the ways of forming the volume and, as a consequence, the length of the work as a whole.

“Inserts”, which position, as a rule, the accent-repeated or present in the compositionally significant stages of the story specific musical-textual material, actively focus on the attention of the listener or researcher. There is a situation of musical pedaling.

In addition to the “inserts”, musical pedalization is present in relation to the typical expressive qualities of the musical and poetic genres of *duma* and ballade, skillfully interpreted by A. Shtogarenko in the musical text “In Memory of a Comrade”. They demonstrated a genetic connection with the national epic, which has deep, sometimes elusive manifestations, an epic in the narrow sense of this concept. It is the genres of *duma* and ballade that have become an organic part of the artistic whole of the symphony and have the aesthetic significance of their functional potential due to a certain degree of kinship.

So, in A. Shtogarenko’s Symphony No. 2, the genetically typical expressive qualities of the Ukrainian *Duma* – “epic folk song” (V. Zuckerman) are *quarto-tritone* and *diminished-quart* sound intonation; the hallmarks of the typical expressive qualities of the ballad genre are the principles of stringing themes and building up new figuratively concrete thematism and symmetrically framed forms. Attention is also focused on the presence in these purely epic genres of generic attribution of drama and lyrics. The latter allowed us to state the effect of the principle of overcoming ancestral barriers, both at the level of the genres of *duma* and ballad, and the symphony as a whole. As a result, this position gave the right to A. Shtogarenko’s “In Memory of a Comrade”, which combines the features of three generic forms – lyrics, drama and epic, to refer to the work of “three-genus formation”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович Г. Введение в литературоведение : пособие для педагогических институтов. 4-е изд. Москва : Просвещение, 1965. 366 с.

2. Аксёнов В. Размышления о жанре как научном понятии и парадигме художественного творчества (на примерах из современной симфонической музыки). *DocPlayer.ru*. URL: <http://docplayer.ru/55276145-Vladimir-aksyonov-razmyshleniya-o-zhanre-kak-nauchnom-ponyatii-i-paradigme-hudozhestvennogo-tvorchestva-na-primerah-iz-sovremennoy-simfonicheskoy-muzyki-v.html> (дата звернення: 10.02.2021).

3. Аристотель. Поэтика / пер. с др.-гр. М. Гаспарова ; общ. ред. А. Доватура. *Аристотель. Сочинения* : в 4 т. Москва : Мысль, 1983. Т. 4. С. 645–680. (Философское наследие. Т. 90).

4. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства : монография. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 648 с.

5. Боровик М. Риси стилю А. Штогаренка. *Творчість А. Штогаренка* : збірник статей / упор. Т. Кравцов. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 12–44.

6. Ветловская В. Анализ эпического произведения: Проблемы поэтики. Санкт-Петербург : Наука, 2002. 213 с.

7. Гачев Г. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр). Москва : Просвещение, 1968. 302 с.

8. Геращенко А. Колокола Хатыни: не забыть, не простить. *Русская народная линия*. URL: https://ruskline.ru/monitoring_smi/2012/02/11/kolokola_hatyni_ne_zabyt_ne_prostit (дата звернення: 12.02.2021).

9. Гоголь Н. Учебная книга словесности для русского юношества. Начертание Н. Гоголя. *Полное собрание сочинений* : в 14 т. Москва, 1952. Т. 8. С. 468–488.

10. Горюхіна Н. Друга симфонія А. Штогаренка. *Українське музикознавство* / відп. ред. І. Ляшенко. Київ : Муз. Україна, 1968. Вип. 3. С. 95–103.

11. Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / пер. с фр. Б. Скуратова. Москва : Ад Маргинем, 2004. 624 с.

12. Дума. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. Київ : ТОВ ВЦ «Академія», 2007. Т. 1: А–Л. С. 307–308 (Серія «Енциклопедія ерудита»).

13. Зинкевич Е. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – нач. 80-х годов). Киев : Муз. Україна, 1986. 184 с.

14. Зінькевич О., Пясковський І. Симфонічна творчість. *Історія української радянської музики* : навчальний посібник. Розділ III. *Музична культура Радянської України у 60–80-ті роки* / ред.:

О. Зінькевич, І. Ляшенко, І. Пясковский, О. Шреер-Ткаченко. Київ : Муз. Україна, 1990. С. 211–238.

15. Золотовицька І. Деякі особливості тематизму та формоутворення (Друга симфонія А. Штогаренка). *Творчість А. Штогаренка* : збірник статей / упор. Т. Кравцов. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 154–171.

16. Корман Б. Изучение текста художественного произведения. Москва : Просвещение, 1972. 110 с.

17. Крунтяева Т., Молокова Н. Словарь иностранных музыкальных терминов. 7-е изд. Ленинград : Музыка, 1988. 136 с.

18. Лосев А. Гомер / предисл. А. Тахо-Годи. 2-е изд., испр. Москва : Молодая гвардия, 2006. 400 с. (Жизнь замечательных людей. Серия: Биогр.; Вып. 994).

19. Назайкинский Е. Музыказнание как искусство интерпретации. Интервью, данное А. Амраховой. *Harmony. Международный музыкальный культурологический журнал*. URL: <http://harmony.musigidunya.az/RUS/archivereader.asp?s=1&txid=88> (дата звернення: 12.02.2021).

20. Никаноров А. Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. Санкт-Петербург : Российский институт истории искусств, 2000. 191 с.

21. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / вступ. ст. Г. Фридлендера ; сост. В. Багно. Москва : Искусство, 1991. 588 с. (История эстетики в памятниках и документах).

22. Пясковський І. Зв'язки ладо-гармонічного мислення А. Штогаренка з фольклором. *Творчість А. Штогаренка* : збірник статей / упор. Т. Кравцов. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 57–77.

23. Сараджев, Константин Константинович. *Материал из Википедии – свободной энциклопедии*. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 12.01.2021).

24. Сергеева О. Об одном художественном приеме эпического в Четвертой симфонии Бориса Лятошинского. *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі: Навукова-тэарэтычны часопіс*: зб. навук. артыкулаў / гал. рэд. В. Яканюк. Мінск : УА «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі», 2014. № 25. С. 98–103.

25. Тарнашинська Л. Балада у творчості українських шістдесятників: модифікації жанру (слов'янський контекст). *SOUČASNÁ UKRAJINISTIKA. Problémy jazyka, literatury a kultury*: Sborník článků / předseda redakční rady prof. Josef Anderš, DrSc. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. St. 319–326.

26. Теперик Т. Поэтика сновидения в античном эпосе: на материале поэм Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия, Лукана : автореф.

дисс. ... докт. филол. наук : спец. 10.02.14 ; Московский государственный университет им. М. Ломоносова. Москва, 2008. 46 с.

27. Хіврич Л. Про фольклорні джерела мелодики А. Штогаренка. *Творчість А. Штогаренка* : збірник статей / упор. Т. Кравцов. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 45–56.

28. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с. (В помощь слушателям народных университетов культуры. Беседы о музыке).

29. Штогаренко А. Симфонія № 2 («Пам'яті товариша») для струнного оркестру. Партитура. Київ : Муз. Україна, 1967. 103 с.

Information about the author:

Serhiieva O. V.,

Candidate of Art History,

Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition

Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

63, Novoselsky str., Odessa, Ukraine