

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
імені П. І. Чайковського**

**ХАРИТОНОВА ДАРИНА ВОЛОДИМИРІВНА**

УДК 78.035.7.072.3:785.082.2(=161.2)"20"(043.3)

**РІЗНОВИДИ СИМВОЛІКИ  
В УКРАЇНСЬКІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ СОНАТІ  
XX СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**А в т о р е ф е р а т**  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Київ – 2019

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Міністерства культури України (Київ).

**Науковий керівник:**

доктор мистецтвознавства, професор  
**КОПИЦЯ Маріанна Давидівна**  
Національна музична академія України  
ім. П. І. Чайковського Міністерства  
культури України, професор кафедри  
історії української музики  
та музичної фольклористики (Київ)

**Офіційні опоненти:**

доктор мистецтвознавства, професор  
**МОЛЧАНОВА Тетяна Олегівна**  
Львівська національна музична  
академія ім. М. В. Лисенка  
Міністерства культури України,  
завідувач кафедри  
концертмейстерства (Львів)

кандидат мистецтвознавства  
**ПАЛЬЦЕВИЧ Юлія Миколаївна**  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтва  
Міністерства культури України,  
доцент кафедри теорії музики (Київ)

Захист відбудеться «30» жовтня 2019 року о 16.00 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 4-й поверх, зал Вченої ради (фойє Малого залу).

Із дисертацією можна ознайомитись у читальному залі бібліотеки Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1–3/11.

Автореферат розісланий «26» вересня 2019 року.

Учений секретар  
спеціалізованої вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

**Волосатих О. Ю.**

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми дослідження.** ХХ століття – найбільш насичена і водночас найбільш спотворена у дзеркалі історичної науки доба української музики. Мистецтвознавчий горизонт подій України в цей час можна уявити як безперервний процес зміни культурних парадигм, що реалізуються у моделях внутрішньої організації з власною ієрархією, яка взаємодіє з різними елементами та поняттями. Загальна характеристика сторіччя виявляє лояльність до співіснування різних стилів та течій, відображає цікавість мистецького світу до вічних, незмінних понять культурного континууму, виводить на новий рівень осмислення питань, пов'язаних з поняттям **символіки** та її елементів у музичному мистецтві.

«Символ ніколи не належав до якогось одного синхронного зрізу культури – він завжди пронизує цей зріз по вертикалі, приходячи з минулого та рухаючись у майбутнє. Пам'ять символу завжди давніша, ніж пам'ять його несимволічного текстового оточення» (Ю. Лотман). Сутність феномена символу полягає у тому, що кожна історична епоха наповнювала його своїм змістом, виходячи зі своїх світоглядних, філософських, національно-стильових пріоритетів. Епоха бароко подарувала символічну, духовну творчість Й. С. Баха та своєрідну «абетку» почуттів у музиці – теорію афектів. Початок ХХ століття відзначився розквітом творчості М. Чюрльоніса та О. Скребіна, що збагатили культурну спадщину здебільшого індивідуальною символікою. Шістдесяті роки прикметні розвитком символічних смислів, що звернені до внутрішнього світу героя. Актуальність була зумовлена соціополітичною ситуацією країни та новими емоційними настроями індивідуума. Символічні риси проходять крізь творчість багатьох митців у дев'яностих роках, особливим чином відображаючи вічні теми буття людини у світі, що актуальні і дотепер, по-новому відкриваючи філософсько-моральні та духовні проблеми людської свідомості.

Тому, зважаючи на новітні полістильові, мультикультурні тенденції, символіка в музичному мистецтві, зокрема українському, потребує оновлених підходів до її вивчення на усіх щаблях існування – від світоглядно-філософських до структурно-теоретичних.

Поняття символіки та її категоріального апарату в існуючих музикознавчих дослідженнях Г. Калошиної, Т. Лазутіної, А. Ляховича, В. Носіної, В. Холопової, Б. Яворського є висвітленими переважно на прикладах творів минулих століть з окресленими та класифікованими окремими компонентами символічного мислення, згідно концепцій аналітичного розгляду вчених. Своєрідним фундаментом дослідження стали напрацьовані теоретико-методологічні принципи у вивченні класичних зразків застосування символіки в музичній культурі минулого – таких, як творчість Й. С. Баха, О. Скребіна та М. Чюрльоніса. За думками вітчизняних музикознавців, дешифровка символів минулого має особливу силу в період «Новітнього часу». На їх основі була створена теоретико-методологічна робоча модель, що у процесі дослідження доповнилась іншими підходами, спостереженими закономірностями та символічними елементами.

Виявлення у музичних творах прихованої або втраченої символіки допомагає відкрити нові аспекти образних характеристик, поглянути ширше на сутність ідей та концепцій, захованих у творах. Можливість глибшого вивчення, осмислення та структурування проблеми символіки дає усвідомлення додаткових, здебільшого завуальованих смислів, що може допомогти як виконавцеві, так і вченому-музикознавцеві.

Вивчення української інструментальної музики ХХ століття відзначається загальною тенденцією (як у музикознавців, так і у виконавців) до розширення сфери наукового та мистецького пошуку з поглибленим поглядом на концептуально-драматургічні задуми митців. Музичні ідеї, закладені у творах, повинні розглядатись у контексті цілісної історичної картини розвитку жанру з усвідомленням існування української музики як невід'ємної частини загальної європейської панорами музично-стильових процесів, що панували у ХХ столітті.

Обрані твори є особливо яскравими та показовими в аспекті наявності символічних смислів. Це інструментальні сонати В. Косенка, І. Карабиця, Б. Лятошинського та М. Скорика, які ще не були предметом розгляду у подібному ракурсі. Вони створювалися у найбільш насичені, «вибухові» періоди ХХ століття – першу його третину, що характеризується як перше українське відродження, славнозвісні 60-ті та постмодерні 90-ті роки, які відзначаються актуалізацією символічного мислення, найбільш значимою після епохи бароко. Така цікавість до символіки була зумовлена подіями в соціокультурному, історичному, політичному та мистецькому середовищах України ХХ століття.

Таким чином, **актуальність** дисертації пов'язана, по-перше, з необхідністю створення та структурування робочої теоретико-методологічної моделі, усвідомлення питань категоріального апарату та шляхів функціонування смислового вектору; по-друге – з потребою висвітлення цього поняття у європейській та українській інструментальній музиці ХХ століття на прикладі жанру інструментальної сонати. Це відкриває можливості включення української тематики у загальноєвропейські процеси цілісного культурно-історичного смислотворчого феномену ХХ століття.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Робота відповідає темі № 2 «Українська музика у контексті світової музичної культури» відповідно до перспективного-тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ (2015–2020 рр.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол засідання № 5 від 23. 11. 2018 р).

**Об'єктом дослідження** є українська інструментальна творчість композиторів ХХ ст., зокрема, камерні сонати В. Косенка, І. Карабиця, Б. Лятошинського та М. Скорика, що виявилися найбільш яскравими в українській музиці з погляду наявних символічних елементів, та провідні зразки західноєвропейської та східноєвропейської музичної спадщини, які висвічують застосування символів при аналітичному розгляді.

**Предметом дослідження** виступає музична символіка та її вплив на зміни інтерпретаційного трактування творів, що розглянуті в роботі.

**Матеріал дослідження** – знакові твори українських композиторів періоду 1920-х років (дві сонати для віолончелі та фортепіано оп. 10 та для скрипки та фортепіано оп. 19 В. Косенка, Соната для скрипки та фортепіано оп. 19 Б. Лятошинського), 1960-х років (Соната для віолончелі та фортепіано № 1 І. Карабиця) та 1990-х років (Соната для скрипки та фортепіано № 2 М. Скорика). До аналітичного пласту включені також інструментальні твори композиторів, для яких використання символіки було принципом композиторського мислення. Це такі твори, як чотири флейтові сонати Й. С. Баха, Соната для фортепіано М. Чюрльоніса, Поема для фортепіано «До полум'я» О. Скрибіна.

**Метою дослідження** є структурування та виокремлення категоріального апарату музичної символіки, за допомогою якого актуалізовані та оновлені художньо-драматургічні пласти в інструментальних сонатах В. Косенка, І. Карабиця, Б. Лятошинського та М. Скорика.

Принципово важливими є також спрямування уваги на українську інструментальну сонату (зокрема, у творчості В. Косенка, І. Карабиця, Б. Лятошинського, М. Скорика), подальше вивчення жанрово-стильових процесів у камерній музиці в Україні, введення проблеми символіки до кола актуальної тематики в українській музичній культурі ХХ ст.

Відповідно до визначеної мети поставлені наступні **завдання дослідження**:

- визначити сутність понять «символ», «символіка», «символізм»;
- встановити методологічні та філософсько-історичні модуси категорії символіки;
- осмислити категоріально-понятійні засади символіки;
- простежити принципи артикулювання символіки у камерно-інструментальних творах Й. С. Баха, М. Чюрльоніса, О. Скрибіна – композиторів, доробок яких є показовим щодо застосування символічних знаків та створити методологічну модель на основі цих спостережень;
- проаналізувати камерно-інструментальні твори українських композиторів (В. Косенка, Б. Лятошинського, І. Карабиця, М. Скорика), виявити в них музичну символіку, визначити способи її використання та конотації (у відповідності з часом написання твору);
- розглянути специфіку функціонування символіки в аналізованих інструментальних творах українських композиторів на рівні образно-композиційних, стильових прийомів, національних уподобань у контексті європейської та української музики ХХ ст.

**Теоретичну базу дисертації складають наступні праці:**

- *дослідження з питань методології символу* (С. Аверінцев, М. Бахтін, А. Білий, А. Голан, В. Горський, А. Гуревич, В. Іванов, Е. Кассіер, М. Лобанова, О. Лосев, М. Мамардашвілі та А. Пятигорський, К. Свасьян, А. Сохор та ін.);

– з *проблем розвитку культури* означеного періоду (О. Берегова, Г. Гачев, Ю. Гордійко, О. Городецька, І. Дзюба, Т. Левая, Р. Подкур та В. Ченсов, А. Пономарьов, М. Ржевська, Є. Сверстюк, В. Тишков та ін.);

– з *теоретико-аналітичних запитів символіки, її елементів у музичному мистецтві* (Н. Варавкіна-Тарасова, Н. Вашкевич, Ф. Гершкович, А. Гоцалюк, А. Денисова, Л. Домилівська, І. Земцовський, О. Зінькевич, Л. Корній, І. Костюк, Т. Лазутіна, Т. Левая, Ю. Лотман, Л. Мазель, О. Майкапар, Є. Назайкінський, М. Переверзева, Г. Побережна, Т. Попова, І. Пясковський, І. Савчук, О. Соломонова, А. Тахо-Годі, Б. Фролов, В. Холопова, Ю. Хохлов, О. Царьова, О. Яковлева, А. Logothetis, D. Tymoczko (Д. Тимошко);

– *присвячені творчості Й. С. Баха, В. Косенка, І. Карабиця, Б. Лятошинського, М. Скорика, О. Скрибіна, М. Чюрльоніса* (Н. Бандура, В. Ванслов, О. Волосатих, Г. Єрмакова, Л. Кияновська, М. Копиця, В. Ландсбергіс, Б. Леман, В. Носіна, О. Олійник, Л. Сабанєєв, В. Самохвалов, Р. Стецюк, В. Сумарокова, О. Таранченко, В. Федотов, Б. Фільц, І. Царевич, Ю. Чекан, А. Швейцер, Ю. Щириця, Б. Яворський, Б. Янюк, R. Damman, U. Meyer та ін.).

**Методи дослідження**, застосовані у дисертації, відповідають мистецтвознавчому системному підходу у поєднанні з історико-філософським, культурологічним, соціологічним, біографічним, порівняльним (компаративним) методами і музикознавчим аналізом. Історико-філософський метод залучено для обґрунтування поняття символу, соціологічний та культурологічний – для виявлення суспільної потреби до втілення цього поняття в мистецьку (зокрема музичну) сферу у ХХ ст. Біографічний метод уможливив розуміння періодизації творчості досліджуваних композиторів, сприяв виявленню найбільш яскравих зразків використання символіки у поєднанні з історичним часом їх створення. Компаративний метод використаний задля виокремлення найбільш уживаних музичних символів. Мистецтвознавчий та теоретико-аналітичний методи дозволили виявити мовно-стилістичні особливості та виокремити символіку, притаманну творам.

**Наукова новизна** полягає у тому, що в перше:

- створено робочу модель, структуровано і категоріально визначено основні знаки музичної символіки на теоретико-методологічному рівні;
- проаналізовано інструментальні твори, що досліджуються в дисертації з ракурсу символічного типу мислення композиторів;
- введено та обґрунтовано нові маркери розуміння вияву жанрової символіки, а саме такі поняття, як «синонімічні», «біографічні», «інтонаційно-метроритмічні» (просодичні), та «драматургічно-динамічні» асоціації;
- виявлено нові структурні елементи символу в сонатах українських композиторів.

**Практичне значення.** Матеріали дисертації можуть бути використані у спеціалізованих курсах мистецьких вищих навчальних закладів (історії

української музики, музичної культури ХХ ст., аналізу музичних творів, теорії музики, історії західноєвропейської та східноєвропейської музики, виконавської інтерпретації, музичної естетики), а також у процесі роботи виконавців над камерно-інструментальними творами Й. С. Баха, В. Косенка, Б. Лятошинського, І. Карабиця, М. Скорика в класі камерного ансамблю, над творами М. Чюрльоніса та О. Скрябіна – у класі спеціального фортепіано.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Основні положення дослідження оприлюднені на таких конференціях: Міжнародна науково-практична конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір» (Львів, 17 квітня 2013); Конференція в рамках науково-практичного семінару «Іван Карабиць: музика серця (до 70-річчя від дня народження)» (Суми, 2 грудня 2015 р.) Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2–3 листопада 2017 року); Конференція в рамках науково-мистецького проекту «Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття» (Київ, 12 листопада – 5 грудня 2016 року); Міжнародні науково-практичні конференції в Інституті музики ім. Р. Глієра «Молоді музикознавці України» (Київ, 8–10 січня 2014 та 9–11 січня 2017 року).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 6 одноосібних статей, з них 5 – у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України за напрямом «Мистецтвознавство», одна стаття – у електронному фаховому виданні, що індексується в міжнародних наукометричних базах.

**Структура та обсяг дисертації** зумовлені метою та основними завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (345 найменувань, з них 15 – іноземною мовою) та додатків. Загальний обсяг роботи становить 296 сторінок, з яких 191 сторінка основного тексту.

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ**

У **Вступі** обґрунтовується вибір теми та її актуальність, визначаються об'єкт, мета і завдання дослідження, формулюються наукова новизна, практичне значення, здійснюється огляд особливостей проблеми, що розглядається, викладені вихідні принципи методології дослідження та відомості щодо апробації його результатів.

**Розділ 1 «ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ РОЗУМІННЯ СИМВОЛУ»** складається з чотирьох підрозділів, які містять розгляд термінологічної бази дослідження та методологічні, теоретичні, історичні музикознавчі концепції і підходи у вивченні елементів музичної мови, що становлять категоріальний апарат поняття символіки у даній роботі.

У **підрозділі 1.1 «Символ, символіка, символізм: до визначення понять»** висвітлено тлумачення понять символ, символіка, символізм. Здійснено огляд основних відмінностей, встановлено ієрархію

понять. Виокремлено основні особливості символу: 1) має властивості знаку та образу, але застосовується у більш широкому спектрі пізнання свідомості задля надання невідомому умовно сталої сутності; 2) може бути зрозумілим лише у сукупності з іншими факторами та чинниками, які безпосередньо впливають на його окреслення та зміст; 3) здатен виражати багатозначні поняття та передавати видозмінений зміст; 4) проявляє себе як свідомо, так і підсвідомо, що дозволяє знаходити цілі символічні системи, незважаючи на відсутність наявного факту формотворення.

У підрозділі 1.2 «Базові елементи структури символіки» розглянуто наукові музикознавчі роботи, присвячені дослідженню втілення символічних смислів через застосування таких елементів музичної мови як: м о н о г р а м и та а н а г р а м и (Ю. Холопов, Д. Смірнов, О. Юферова, М. Висоцька, Є. Харченко); ц и т а т и та а л ю з і ї (А. Денисов, А. Шнітке, А. Мілка, О. Афоніна); м о т и в и (Ф. Гершкович, Г. Калошина, О. Козаренко, А. Ляхович, Л. Свірідовська, Р. Стельмащук, В. Носіна, Б. Яворський); ч и с л а (Августин, Г. Ріман, Х. Мотт-Хабер, В. Шестакова); г р а ф і ч н о - г е о м е т р и ч н і ф і г у р и (Н. Варавкіна-Тарасова, Ж. Зубко, С. Ключников, О. Майкапар, В. Медушевський, М. Переверзева, Д. Тимошко).

У підрозділі 1.3 «Мовно-стилістичні елементи структури символіки» виокремлено особливі тлумачення значень інтервалів, акордів та тональностей, що мають символічне застосування в музикознавчому дискурсі. Це а к о р д и - с и м в о л и , л е й т а к о р д и : Трістан-акорд (акорд *f-h-dis-gis*), Прометеїв акорд (прометеївське шестизвуччя) – звуковий комплекс квартової структури (акорд), який використовувався О. Скрибіним у «Поемі вогню», великий септакорд Б. Лятошинського (В. Самохвалов).

Наведені трактовки символіки інтервалів у Й. С. Баха (Н. Вашкевич, Б. Яворський), розглянуті символічні прояви тональностей кольоротональних систем М. Римського-Корсакова (В. Ястребцев) та О. Скрибіна (О. Сабанєєв), а також і тлумачення тональностей композиторами, що втілювали у своїй творчості «теорію афектів» (А. Кірхер, К. Шубарт, М. М. Шарпантьє, Й. Маттезон та неаполітанських композиторів); віднайдені типові спільні риси афекту й символу (музичний зміст в епоху бароко знаходився у прямій залежності від слова, зображення, підпорядковувався передачі афекту, у своїй багатозначності, за М. Лобановою, він зближується із символом).

У підрозділі 1.4 «Культурно-історичні елементи формування структури символіки» наведено трактовки таких можливих елементів символічного мислення в музичному мистецтві як: с и м в о л і к а п р о г р а м и (Л. Казанцева), м і ф о л о г і ч н а с и м в о л і к а (Г. Апинян, Л. Боярська, Х. Казимирів, Є. Малетинський, А. Михайлюта, А. Тахо-Годі, О. Яковлева); ф о л ь к л о р н а с и м в о л і к а (І. Земцовський, М. Максимович, Г. Микитів); н а ц і о н а л ь н а с и м в о л і к а (М. Грінченко, Л. Домілівська, О. Козаренко, Л. Корній, М. Ярکو); ж а н р о в а с и м в о л і к а (М. Арановський, Т. Лазутіна, Л. Мазель, О. Царьова, В. Цукерман).

Для уточнення пошуку даної категорії символіки в музичному тексті запропоновані нові м а р к е р и розуміння цього елементу символічного



мислення композиторів. Це поняття «синонімічних», «біографічних», «інтонаційно-метроритмічних» (просодичних) та «драматургічно-динамічних» асоціацій.

У Розділі 2 «СИМВОЛІКА У СВІТОВОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ» простежені найяскравіші приклади втілення в музичних творах символічних елементів, що були розглянуті в першому розділі. Для цього були обрані твори композиторів, творчий метод яких характеризується послідовним зверненням до символіки. Наявність символіки у Й. С. Баха, М. Чюрльоніса, О. Скрибіна висвітлена й підтверджена у музикознавчих дослідженнях їх мистецького спадку. Розділ є практичною частиною роботи, що дає можливість прослідкувати, як символічні елементи застосовувалися у класичному світовому музичному доробку.

У підрозділі 2.1 «Символічний вимір флейтових сонат Й. С. Баха» розглянуті чотири з шести флейтових сонат під кутом наявної в них символіки: сі мінор BWV 1030, ля мажор BWV 1032 для флейти і клавесина, а також мі мінор BWV 1034 та мі мажор BWV 1035 для флейти і *basso continuo*. Акцентуючи увагу на всеосяжності символіки в музиці Й. С. Баха, навіть у його світських творах (в даному випадку – флейтових сонатах), окреслимо віднайдені символічні знаки.

Припущено можливу числову символіку, а саме позначення псалма № 119 (соната для флейти і клавесина сі мінор, перша частина); символіку автоцитати композитора (враховуючи встановлений інтонаційний зв'язок між сонатою сі мінор й кантатою № 117); графічно-геометричну символіку Діви Марії – польоту янголів (соната для флейти і клавесину ля-мажор – перша частина, соната для флейти і *basso continuo* мі мажор – друга і третя частини); мотивну символіку фігур та чаші страждання (соната для флейти і *basso continuo* мі мінор – перша частина). Наведено інтервальну символіку сонат.

**Підрозділ 2.2 «Творчий спадок М. Чюрльоніса в ореолі символіки (на прикладі Сонати для фортепіано фа мажор)»** присвячено розгляду музичної творчості М. Чюрльоніса, зокрема його Сонати для фортепіано фа мажор.

Дослідники неодноразово відзначали наявність символів у його творчості. Зв'язок з фантастично-казковими ідеями у поєднанні з уявленням митця про гармонію буття, дозволив простежити символічні елементи, які відобразились і на музичній творчості митця, тим самим розкриваючи художньо-драматургічні задуми та ідеї композитора, що майстерно передані в Сонаті для фортепіано.

Символічність сонати виявляється у втіленні жанрової символіки в а л ь с о в о с т і (головна партія першої частини), що відображає піднесення чистоти та ідеалу; графічно-геометричної символіки хреста, що є ототожненням вічності та духовної цінності (там само); жанрово-фольклорної символіки м а з у р к и, що стає завуальованим символом народного начала в сонаті (четверта частина, перша тема); фольклорного образу в у ж а у вигляді графічно-геометричного символу, що передає втілення архаїчної пам'яті литовського народу (сполучна партія першої частини); міфологічного символу

моря в символічному значенні незмінної основи буття, з якого все твориться (заключна партія першої частини).

Таким чином, насиченість символічних смислів складає концепційний стрижень творчого мислення композитора.

У підрозділі 2.3 «Символічний метод художнього мислення О. Скрибіна у Поємі для фортепіано «Vers la flamme» («До полум'я») оп. 72» розглянута трактовка художнього змісту твору, показового з погляду символічних смислів. Композитор використовує символи як художньо-композиційне підґрунтя для відтворення драматургії.

Перше, що стає помітним у творі, – це жанрова символіка. Сам жанр поеми в музичному мистецтві запозичений з літератури. А от назва поеми «Vers la flamme», що перекладається як «До полум'я», стає проявом програмної символіки. Припускаємо, що О. Скрибін мав на увазі образ самого полум'я, відкриваючи, окрім загальної символічності, тлумачення полум'я як божественної енергії, очищення, одкровення, перетворення, відродження, духовного пориву, так і як руйнівної сили (Д. Трессідер).

Міфологічна символіка стає другим елементом лейтсимволу О. Скрибіна, де головний космогонічний міф його творчості – «Прометей» (Поєма вогню) підтверджує особливе значення для О. Скрибіна стихії вогню.

Розглядаючи кольори при горінні вуглецевого палива в повітрі, що є основними в кольоротональній системі О. Скрибіна, зауважимо можливий зв'язок цієї кольорової гами зі світловим апаратом фізика А. Мозера, розробленим спеціально для прем'єри «Прометея»: сім кольорів чергуються відповідно до кольорів спектра (червоний, помаранчевий, жовтий, зелений, блакитний, синій, фіолетовий), а інші п'ять з'єднують крайні спектральні кольори, утворюючи перехід від фіолетового в червоний, рожевий, рожево-червоний та інші кольори. Припускаємо, що цей видимий зв'язок не є спонтанним.

Мовно-стилістичний прояв інтервальної символіки виявленою в тритоні (назвемо його символом «Вищої активності») може бути тотожним зі смисловим навантаженням самого Прометеєвого акорду. Підтвердженням тріумфу символу «Вищої активності» є гармонічна особливість заключного розділу поеми – багаторазове повторення акордів однакової будови.

У поємі «До полум'я» містеріальність і синтетичність (в сенсі синтезу звукових і зорових вражень) лише намічена, однак наявність символічних елементів підкреслюють єдність драматургічної «містеріальної» ідеї О. Скрибіна.

**Розділ 3 «СИМВОЛІКА ЯК СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ»** складається з трьох основних підрозділів та п'яти пунктів, у яких розглянуто зразки камерно-інструментальної творчості українських композиторів, зокрема сонати В. Косенка, І. Карабиця, Б. Лятошинського та М. Скорика крізь призму наявності елементів символічного мислення. Часові відтинки, у межах яких обрано музичний матеріал для аналізу в цьому розділі роботи, є важливими, особливими у розвитку української культури – періодами, в яких зароджувалися інноваційні ідеї, з'являлися нові тенденції світовідчуття та людського інтелекту. Це початок століття (1910–20-ті роки), 60-ті (епоха

шістдесятництва) та 90-ті як підсумок ХХ століття, останнє десятиліття перед початком нового літочислення, міленіуму.

У підрозділі 3.1 «Прояви символіки в мистецьких тенденціях першої третини ХХ століття» окреслені 10-ті та 20-ті роки ХХ століття, що характеризуються активним розвитком нових мистецьких напрямів та тенденцій у культурі країни. Констатується досить стрімкий розвиток камерної творчості українських композиторів загалом та цікавість композиторів до інструментальної сонати зокрема.

У пункті 3.1.1 «Символічна аура камерно-інструментальної творчості В. Косенка (на прикладі Сонати для віолончелі та фортепіано оп. 10 та Сонати для скрипки і фортепіано оп. 19)» проаналізовано можливі символічні елементи, що підсвідомо втілились у творчому методі В. Косенка та у його камерних сонатах. Дослідження Т. Арсенічевої, Г. Асталош, Л. Гришко-Ратьковської, О. Лігус, Т. Менцинського підтверджують факт розширення семантичного змісту композиторської мови.

Наявність символіки у першій частині Сонати для віолончелі та фортепіано оп. 10 закладена в основному конфлікті між двома тематичними компонентами – в головній та побічній партіях частини. У головній партії так званий конфлікт жанрових протиріч між пісенним началом як символом національного та символікою, що відтворена танцювально-маршевим образом як символом жорстокості та механістичності.

Друга частина сонати має алюзію до молитовності, наявний зв'язок з тематизмом етюдів та прелюдій О. Скрябіна з їх відсторонено завуальованим відчуттям інтонацій та співзвучностей. Простежується віддзеркалення думної образності: повільна, зосереджена мелодія-молитва у віолончелі на фоні пишномовного акомпанементу у фортепіано, наче голос співця в переплетінні переборів струн, що асоціюється зі стилістикою думного епосу. На це вказує її подібність до віднайденної Ф. Колессою мелодії думи «Про піхотинця» у виконанні Явдохи Пилипенко з Орликівщини.

Аналіз Сонати для скрипки та фортепіано оп. 19 дозволяє виявити певні символічні елементи, що у творчості українських митців 1920-х років тісно поєднані з такими рисами української ментальності, як кордоцентризм, емоційна свобода, особистісний тон висловлювання, нестримна експресія та динамічність почуттів.

Музична мова сонати, окрім алюзій на стилістику О. Скрябіна, С. Рахманінова, на образи фольклорної символіки (українських пісень «Ой, журавко, журавко» та «Не буду ся віддавати»), має слов'янський г р а ф і ч н о - г е о м е т р и ч н и й символ шістки, який є одним із прадавніх нумерологічних символів людства.

Романтизм, фольклоризм та символізм – основні джерела становлення стилю митця. Усі ці пласти, виявлені в сонаті, дозволяють стверджувати, що композитор відчував і втілював у своїй творчості новітні західноєвропейські тенденції.

Обидві камерні сонати за рівнем драматургічних рішень, мовно-стилістичних алюзій дають право поставити їх в ряд найяскравіших європейських камерно-інструментальних творів 20-х років ХХ сторіччя.

У пункті 3.1.2 «Символічна мова Б. Лятошинського як невід’ємна складова камерно-інструментальної творчості (на прикладі Сонати для скрипки та фортепіано оп. 19)». Розгляд сонати мав на меті окреслення особливого інтертексту композитора. Сильова система творів Б. Лятошинського наче балансує на межі пізньоромантичного, символістського, експресіоністського стильових континуумів (О. Підсуха). Розвиваючи думки О. Козаренка, І. Царевич, Є. Харченко, Л. Пятенко та ін., у Сонаті було віднайдено дві нові, не зауважені раніше дослідниками анаграми, створені композитором, – анаграми його вчителя Р. Глієра та учня І. Белзи.

Анаграма Р. Глієра міститься у скрипковій сонаті та у творах, що Б. Лятошинський присвятив вчителю – у Струнному квартеті №1 та «Ліричній поемі» для симфонічного оркестру.

Головна партія першої частини Сонати для скрипки та фортепіано містить у собі звуковий код Р. Глієра. Розшифровується анаграма так: літера Г дорівнює латинській *G* (соль), буква Л дорівнює латинській *A* (ля), а також і «дієз» до ноти соль (*Gis*). Композитор вводить її на початку, тобто соль виступає як Г та як І. Буква *E* – це нота мі. Таким чином, отримуємо анаграму соль-дієз – ля – мі, (*Gis – A – E*). Композитор частіше використовує *Gis*, аніж *G*, але зустрічається і *G – A – E*.

У першій частині Струнного квартету №1 на кульмінації (цифра 11) знаходимо ці ж літери, вони періодично простежуються у музичній тканині частини. Друга частина квартету позначена двократним проведенням анаграми Р. Глієра (цифра 5). Ця тема звучить і наприкінці другої частини у незмінному вигляді (цифра 17), поступово затихаючи та завмираючи в кінці. У четвертій частині використано не анаграму, а монограму Р. Глієра: її проведенням *tutti* в унісон розпочинається фінал квартету. А от на завершення звучить лейтмотив М. Царевич, яка була музою для автора у написанні цього твору.

Розглянувши «Ліричну поему» – симфонічний твір пізнього періоду творчості композитора, присвячений пам’яті Р. Глієра, одразу ж зустрічаємо вже знайому **символічну монограму**: тема, що проходить у кларнета, так і звучить на фоні головної партії як лейтмотив Р. Глієра, як пам’ять про вчителя і друга, «мереживом» обрамляючи всю першу тему. Остання тема-спогад (257-й такт) у своєму проведенні наприкінці твору теж має цей код, чим підтверджується гіпотеза, що Р. Глієр мав свою анаграму у творчості Б. Лятошинського, так само, як і сам автор та М. Царевич. Присутність музичного коду Р. Глієра можна відчутти і в інших творах. Наприклад, друга частина Сонати № 2 для фортепіано теж містить на початку анаграму Р. Глієра у дзеркальному проведенні.

Сонаті для скрипки та фортепіано оп. 19 Б. Лятошинський присвятив І. Белзі, що дало привід для гіпотетичної думки про існування у творі ще одного символічного знаку – анаграми чи монограми І. Белзи, зважаючи на вже віднайдені анаграми Р. Глієра, монограми М. Царевич та Б. Лятошинського.

Розглянувши першу тему першої частини сонати було виявлено що латинська літера *B* відповідає ноті сі-бемоль, латинська *E* – ноті мі, кириличну *Л* розшифровуємо як ноту ля (*a*), латинська *A* дорівнює ноті ля (БЕЛЗА). Переважно автор використовує тільки *BEA*, без додаткової *a*. Також частіше звучить ля-бемоль або мі-бемоль: *BEsAs*.

Ця анаграма присутня також в інших творах, які Б. Лятошинський присвятив І. Белзі, а саме: у Симфонії № 3 – початок другої частини, у дзеркальному відображенні; ця ж тема проходить наприкінці частини (179-й такт). Вона містить у собі анаграму, ніби створюючи своєрідну арку. У Симфонії № 4 віднаходимо символи І. Белзи у вступному акорді на початку першої частини твору. У другій частині симфонії ці літери відкривають фантастичний розділ у виконанні арфи (*Andante sostenuto*). У третій частині – у побічній партії (цифра 50, *Piu allegro e poco agitato*). Останній акорд третьої частини теж містить анаграму І. Белзи. У партитурі сюїти «Ромео і Джульєтта» віднаходимо у її «Карнавальному марші»; у трикратному повторенні ця ж анаграма звучить у п'ятій частині сюїти («Джульєтту несуть у склеп»), використовується не лише на початку, а й у всьому матеріалі розділу. Остання частина сюїти «Ромео та Джульєтта» – «Апофеоз» – завершується анаграмою І. Белзи.

**Підрозділ 3.2 «Актуальність символічного світосприйняття періоду 60-х років ХХ сторіччя»** присвячено стислій характеристиці змін, що відбувалися у соціокультурному середовищі цього часу, та висвітленню специфіки застосування символічного мислення у згаданий період. Поняття *символіки* в 60-х роках слід розглядати окремо від попереднього в історії напрямку символізму. Будучи самостійною мовленнєвою одиницею, символ отримав більшу актуальність у цей час, зокрема і через політичну ситуацію тиску на митців, коли не все можна було висловлювати прямо. Настрої, що панували в соціумі, зумовили тяжіння композиторів до сфери індивідуалізації в музиці із зацікавленістю здебільшого внутрішнім світом героя.

Камерна музика 60-х років активно розвивалась у вимірі пануючих мистецьких течій. Серед різнобарв'я напрямів відзначимо неокласику, неоавангард, неофольклоризм, неоромантизм. Показовою, як у плані існуючого стильового розшарування, так і в розрізі наявних інтелектуальних символічних смислів є камерно-інструментальна творчість І. Карабиця, зокрема Соната для віолончелі та фортепіано № 1.

У пункті 3.2.1 «Символічність світовідчуття І. Карабиця (на прикладі Сонати для віолончелі та фортепіано № 1)» здійснено огляд дослідження О. Гуркової, Г. Єрмакової, В. Задерацького, М. Копиці, Л. Рязанцевої, А. Терещенко, де констатуються думки про символічність творчості митця. А аналітичний розгляд твору виявив прихований драматургічний пласт трагічного виміру в її смислових векторах.

Звертаючись до символічних пластів Сонати зазначимо наявність числової символіки. Соната присвячена Б. Лятошинському, сакральне число якого дорівнює семи – сьомому звуку сі, який являє собою частину лейтінтонації сі-бемоль – ля (латинське *B* як сі-бемоль – Борис; ля-Лятошинський). Загальна кількість нотних тактів сонати становить 196. При

додаванні чисел між собою отримуємо теж сімку ( $1 + 9 + 6 = 16$ ,  $1 + 6 = 7$ ). Перший розділ *Allegro* складається із 99 тактів ( $9 + 9 = 18$ , а  $1 + 8 = 9$ ), в сумі отримуємо число 9. Другий розділ *Andante* містить 29 тактів від початку розділу, що дорівнює 2 ( $2 + 9 = 11$ ,  $1 + 1 = 2$ ). Третій розділ *Allegretto* дорівнює 68 тактам, що складають цифру 5 ( $6 + 8 = 14$ ,  $1 + 4 = 5$ ). Додаючи ці три цифри, отримуємо 7 ( $9 + 2 + 5 = 16$ ,  $1 + 6 = 7$ ). Припускаємо, що число сім у даному випадку є своєрідним знаком Б. Лятошинського в Сонаті та його лейтсимволом.

Другим символічним пластом твору виступає мотивна символіка, і першим її проявом є секвенція *Dies irae*, яка майстерно вплетена композитором у головну партію першого розділу. Ця розкидана на три такти тема «страшного суду» буде простежуватися протягом усієї сонати і, зважаючи на авторську присвяту на смерть Б. Лятошинського, виявляє той самий закладений символічний зміст категорій смерті та безсмертя.

Тема побічної партії містить алюзію на Д. Шостаковича (монограма *DESCH* починає побічну партію) та С. Прокоф'єва. Цим знаком композитор увінчує образ Б. Лятошинського поряд з видатними класиками музики ХХ століття.

Віднайдені у драматургічній канві й елементи мотиву-символу смерті через жанрову символіку пасакалії. Особливо насиченим є кінець сонати, де проходить алюзія на п'єсу «Гном» М. Мусоргського з фортепіанного циклу «Картинки з виставки».

Таким чином, символіка сонати підкреслює існування категорії трагічного у творі, яка у своїй драматургічній основі передає образ смерті, важкість втрати, невимовність безвиході та неповторність, швидкоплинність життя.

**У підрозділ 3.3 «Символічна тематика постмодерної епохи 90-х років ХХ сторіччя»** охарактеризовано соціокультурні процеси, що відбувалися в цей період. Символіка стає стрижневим концептуально-філософським запитом у художніх творах з явною закладеною програмністю. Особливим чином таке світовідчуття проявляється саме в жанрі камерно-інструментальної сонати з 90-х років.

**У пункті 3.3.1 «Соната для скрипки та фортепіано № 2 М. Скорика та її музичні символи»** окреслено філософські ідеї твору, що, знаходячись у фокусі постмодерних тенденцій, своєрідно виявляють у драматургії співставлення суб'єктивного та об'єктивного світів.

У Сонаті співіснують різні емоційні стани – від ліричної піднесеності та емоційної пригніченості до гротеску і навіть сарказму. Зважаючи на назви частин («Слово», «Арія», «Бурлеска») та їх символічний сенс, в Сонаті присутнє стильове різнобарв'я та виявлена програмна символіка.

Назва першої частини («Слово») має різнопланові смислові підтексти. В сонаті виявлена мотивна символіка. Її сутність акумулюється в першій частині, що виражена в початкових тактах вступу першої частини недомовленістю, обірваністю, спаданням мелодії вниз, і наводить на думку про зв'язок із риторичною фігурою *catabasis*, яка вживалась для позначення печалі, смерті, покладання до труни. Завдяки дискретності мелодії відчутний зв'язок із

фігурою *aposiopesis* – замовкання (паузи у всіх голосах), що вживалась для зображення смерті.

У векторі розгортання мелодичної лінії головної партії першої частини втілюється графічно-геометрична символіка хреста, чим створюється ще більша трагедійність образу.

Виявлено також втілення автором у музичній тканині твору числової символіки. Одним із символічних для твору є число 22. Побічна партія в першій частині сонати починається у 22-му такті й разюче протистоїть головній в образному плані. Значення, що надається числу 22, пов'язане з 22-ма літерами єврейського алфавіту, кількістю творінь в книзі Буття і двадцятьма двома книгами Старого заповіту. Господь використав 22 букви івриту, щоб створити 22 речі, які символізують «все суще».

## ВИСНОВКИ

Поняття символіки в музичному мистецтві є багатозначним та об'ємним. Феномен суті символу полягає в тому, що це, можливо, єдине поняття, яке може позначати декілька різних смислів та об'єктів одночасно. Крім того, історичне та соціокультурне середовища створюють ту саму семіосферу, яка визначає теперішню суть символу, що досліджується. Саме тому в роботі символіка розглянута в межах культурного континууму.

Сама природа символу подібна до природи музичного мистецтва. Як будь-яке інше мистецтво, музика викликає різні асоціативні відображення залежно від виконання та обставин відтворення. Один і той самий твір, навіть з ідентичним виконанням зі збереженими однаковими обставинами, справить різне емоційне враження на слухачів. Символіка провокує провести паралелі з музикою подібною неможливістю зведення до однієї логічної форми, смислу, обраного твору. Тим самим символіка стає важливою темою, ще не повністю висвітленою у музичному мистецтві.

Визначення ієрархічної структури понять символ–символіка–символізм запобігає плутанині та роз'яснює як спорідненість, так і відмінність даних термінів. Останні мають різні характеристики, однак у них є і спільні знаменники, що можуть застосовуватися разом і окремо. Єдиною відмінністю, а скоріше особливістю поняття символ є те, що в будь-якому випадку звернення до термінів «символіка» чи «символізм» відбувається безпосереднє апелювання саме через феномен символу, який буде визначений як найперша та найстарша ієрархічна віха. А лише після того – до «символіки» чи «символізму» як похідних від символу, що не можуть розглядатися поза ним.

Завдяки встановленим методологічним та естетико-історичним модусам символіки вдалося впорядкувати базову структуру визначення та розуміння символів у музичному мистецтві за допомогою складових елементів, що полегшують аналітичний і теоретичний розгляди. Це: 1) **базові елементи структури символіки** – монограми, анаграми, цитати, алюзії, мотиви, числа, графічно-геометричні фігури; 2) **мовно-стилістичні елементи структури символіки** – інтервали, акорди, тональності; 3) **культурно-історичні елементи формування структури символіки** – жанрова, програмна, міфологічна,

фольклорна, національна символіка. Запропонована схема є базовою основою для дослідження у дисертації символіки в музичному мистецтві.

Усі вище наведені категорії символіки можуть співіснувати в рамках одного твору. Їх змістовне навантаження може бути суміжним і включати сполучення категорій. Наприклад, графічно-фольклорна символіка, мотивно-цитатна, програмно-національна та інші.

На початку аналітичної роботи в дисертації проаналізовані твори, в яких були виявлені принципи артикулювання фундаментальних віх символіки. На взірцевих творах Й. С. Баха та класичних зразках застосування символіки на рівні мислення в композиціях О. Скрябіна та М. Чюрльоніса були виявлені мотивні, числові, програмні, графічно-геометричні, кольорові, тональні, інтервальні, акордові, міфологічні та фольклорні символи. Останні відповідають заявленій схемі категоріального апарату символіки та фактично стають основою для подальшого застосування у роботі при аналізі творів та виявленні символіки.

Виявлені принципи артикулювання були застосовані до здійснення символіко-драматургічного аналізу інструментальних сонат українських композиторів В. Косенка, І. Карабиця, Б. Лятошинського, М. Скорика. Найвагоміші символи, що були виявлені, – це завуальовані національні символи з фольклорною основою у творчості В. Косенка (мелодика українських народних пісень «Ой, журавко, журавко» та «Не буду ся віддавати», просодична спорідненість із думою «Про Піхотинця»). Віднайдені нові анаграми та монограми (Р. Глієра та І. Белзи) у творчості Б. Лятошинського, сформована нова драматургічна концепція Сонати для віолончелі та фортепіано № 1 І. Карабиця. Підтверджено духовне начало (Л. Кияновська) Сонати для скрипки та фортепіано № 2 М. Скорика та проведена паралель з актуальною тематикою покаяння 90-х років. Віднайдені нові символічні виміри програмної символіки назви, жанру, мотиву, графічно-геометричної та числової символіки, що доповнюють основний задум сонати наділяючи її сакральним змістом, виводячи на вищий художньо-драматургічний рівень.

Підкреслимо, що специфіка функціонування символіки в аналізованих інструментальних творах українських митців на рівні образно-композиційних прийомів та творчо-стильових національних уподобань у контексті європейської та української музики ХХ ст. відповідає розвитку новітніх тенденцій та течій, що змінювалися та інтегрувалися в мистецтві упродовж цілого сторіччя.

Незважаючи на те, що ХХ ст. видалося для людства особливо складним та напруженим, все ж відбувався інтенсивний розвиток національного культурного континууму України, що характеризувався етапами швидких змін та звершень з «вибуховими» мистецькими злетами (початок сторіччя, 60-ті та 90-ті роки), а подеколи – й етапами стабілізації, де зміни використовувалися у руслі існуючих політичних ідеологем.

Отже, неможливо дослідити символ без прив'язки до часу, дії та періоду соціального простору з історичним минулим. Символічна мова є універсальною, як і музика, однак має особливість змінюватись у залежності



від культурного простору, збагачуючись архаїчними архетипами етносів та історичними фактами.

Підсумовуючи представлені дані, доречно наголосити на тому, що символіка в музиці має місце не тільки в інструментальних творах. Завдяки існуючому категоріальному апарату та наведеним прикладам можливість віднайти досі заховані пласти символіки музичних творів стане доступнішою. Саме це є головним стрижнем дослідження – зробити музичний матеріал, що залишив композитор, придатним для відтворення та розуміння, враховуючи усі можливі шари, що вкладались у задум в момент написання. Тому цінність символіки безмежна і полягає насамперед у найвищій винагороді для виконавця та музикознавця – досягненні композиторської та історичної істини, закладеної у мистецький твір.

### СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Харитоновна Д. В. Прихований світ символів Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса (на прикладі сонати для фортепіано фа мажор, 1898). *Українське музикознавство*. 2013. Вип. 39. С. 115–129.
2. Харитоновна Д. В. Символічна аура камерно-інструментальної творчості В. Косенка (на прикладі Сонати для віолончелі та фортепіано оп. 10). *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 49. С. 88–99.
3. Kharitonova D. Symbolic dimension of M. Skorik Sonata for Violin and Piano No 2. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 230–235.
4. Харитоновна Д. В. Символічний вимір флейтових сонат Йогана Себастьяна Баха. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 56. С. 23–32.
5. Харитоновна Д. В. Символічні елементи будови Сонати для скрипки та фортепіано оп. 19 Віктора Косенка. *Українське музикознавство*. 2017. Вип. 43. С. 130–144.
6. Харитоновна Д. В. Символічність світовідчуття І. Ф. Карабиця (на прикладі сонати для віолончелі та фортепіано № 1). *East European Scientific Journal*. #9 (37). 2018. Part 4. Pp. 8–16.

### АНОТАЦІЯ

**Харитоновна Д.В. Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті ХХ століття.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури України, Київ, 2019.

Дисертація присвячена дослідженню та розкриттю поняття символіки в українській інструментальній музиці ХХ ст., зокрема в камерних сонатах В. С. Косенка, І. Ф. Карабиця, Б. М. Лятошинського та М. М. Скорика, структуруванню символічних елементів та пошуку нових смислів творів

західноєвропейського (Й. С. Бах, М. К. Чюрльоніс) та східноєвропейського композиторського спадку (О. М. Скрибін).

Символічне мислення в музичному мистецтві, що здебільшого сформоване на положеннях фундаментальних праць про творчість Й. С. Баха, потребує доповнення категоріального апарату, яким керується поняття символіки. Саме тому, беручи за основу світовий досвід, у роботі символіка сягає ширших горизонтів і трактується як динамічне явище, яке змінюється в умовах різних історичних, національних, індивідуальних композиторських стилів, і визначається в межах запропонованої семіосфери, що враховує як індивідуальні особливості твору, так і загальні соціокультурні процеси, що відбувалися в мистецтві ХХ ст. Ключовим для даного дослідження є поняття символіки.

**Ключові слова:** символ, символіка, символізм, інструментальна соната, елементи, вимір, Й. С. Бах, О. Скрибін, М. Чюрльоніс, В. Косенко, І. Карабиць, Б. Лятошинський, М. Скорик.

## АННОТАЦІЯ

*Харитонова Д. В. Разновидности символики в украинской инструментальной сонате ХХ столетия.* – Квалификационная научная работа на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 «Музыкальное искусство». – Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского Министерства культуры Украины, Киев, 2019.

Диссертация посвящена исследованию и раскрытию понятия символики в украинской инструментальной музыке ХХ в., в частности в камерных сонатах В. Косенко, И. Карабица, Б. Лятошинского и М. Скорика, структурированию символических элементов и поиска новых смыслов произведений западноевропейского (И. С. Бах, М. Чюрленис) и восточноевропейского композиторского наследия (А. Скрибин).

Символическое мышление в музыкальном искусстве, в большинстве своем сложившееся на положениях фундаментальных трудов о творчестве И. С. Баха, требует дополнения категориального аппарата, которым руководствуется понятие символики. Именно поэтому, основываясь на мировом опыте, в данной работе символіка достигает более широких горизонтов и трактуется как динамическое явление, меняющееся в условиях различных исторических, национальных, индивидуальных композиторских стилей, и определяется в рамках предложенной семіосфери, учитывающей как индивидуальные особенности произведения, так и общие соціокультурные процессы, происходившие в искусстве ХХ в. Ключевым для данного исследования является понятие символики.

**Ключевые слова:** символ, символіка, символізм, інструментальна соната, елементи, измерение, И. С. Бах, А. Скрибин, М. Чюрленис, В. Косенко, И. Карабиц, Б. Лятошинский, М. Скорик.

## SUMMARY

*Kharitonova D. V. Varieties of symbolics in the Ukrainian instrumental sonata of the twentieth century.* – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for a candidate (PhD) degree in art studies by specialty 17.00.03 – Musical art. – National Tchaikovsky Music Academy of Ukraine of Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2019.

The dissertation is devoted to the research and disclosure of the concept of symbolism in Ukrainian instrumental music of the 20th century, in particular in the chamber sonatas of V. Kosenko, I. Karabits, B. Lyatoshinsky and M. Skoryk. Structure of the symbolic elements and the search for new meanings of works of Western European (J. S. Bach, M. Čiurlionis) and East European composer heritage (O. Skriabin).

Symbolic thinking in musical art, formed on the positions of fundamental works on the work of J. S. Bach, requires the addition of a categorical apparatus that guides the notion of symbolism. That is why, taking as the basis of world experience, in this work the symbolism reaches the broader horizons and is interpreted as a dynamic phenomenon that changes in the conditions of different historical, national, individual composer styles, and is determined within the framework of the proposed semiosphere, which takes into account both individual features of the work and general socio-cultural processes taking place in the art of the twentieth century. The key concept for this study is symbolism.

The analysis of instrumental works showed in this course – paper is based on the search and identification of hidden symbolic elements that can be monographs, anagrams, citations, allusions, motives, numbers, graphic-geometric figures, intervals, chords, tonality and genre, software, mythological, folklore and national symbols.

In addition to the symbolic elements in the dissertation, biographical information about composers and some interesting facts of their life and work formed the idea of why these symbolic layers were used in their creative methods. One of such interesting facts is the correspondence between B. Lyatashinsky and R. Gliere which is associated with the story that happened with Sonata for the violin and the piano (1926).

Each of the composers used symbolic thinking to embody certain content emphasis in the work, which supplemented and reinforced the existing dramatic meaning, providing a philosophical interpretation.

It is the authenticity of the interpretation that becomes the main essence which forms the basis for this study despite the linguostylistic methods, which differ from the authors and this greatly complicates the single system of searching of symbolic peaks.

Thanks to the structured basic categorical system of symbols, the analysis and the search of hidden meanings became more acceptable and, thus, provokes further research not only on the field of instrumental music, particularly, sonatas, but also on other works of both Ukrainian and world composers.

**Key words:** symbol, symbolism, symbolism, chamber sonata, elements, dimension, J. S. Bach, O. Skriabin, M. Čiurlionis, V. Kosenko, I. Karabits, B. Lyatoshinsky, M. Skoryk.