

Марія Калашник

## СТИЛЬОВІ ПЕРЕХРЕСТЯ У “МАЛЕНЬКІЙ СИМФОНІЇ” ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРУ А. ЛУБЧЕНКА (2007)1

*Творчий тезаурус сучасного композитора постає складно організованою системою знань, пласти якого взаємно відображають один одного. Рівнодійною між ними служать різнорівневі одиниці інформації, різні за походженням, але які породили в музичному мистецтві безліч собі подібих. Поміщені автором в точці зіткнення стильових пластів, вони складають текст відкритого типу. В аналізованому опусі такими постають: тембро-фонічні особливості струнного оркестру, звернення до ритмоінтонаційних структур церковно-православного співу, дзвонівість, фольклор та ін. В умовах стильового перехрестя вони утворюють моностильову систему, що розкриває сучасну картину світу.*

*Ключові слова: музичний тезаурус, стиль, фольклор, симфонія.*

*Творческий тезаурус современного композитора предстает сложно организованной системой знаний, пласты которого взаимно отражают друг друга. Равнодействующей между ними служат разноуровневые единицы информации, различные по происхождению, но породившие в музыкальном искусстве множество подобий. Помещенные автором в точке схода стилевых пластов, они составляют текст открытого типа. В анализируемом опусе таковыми предстают: тембро-фонические особенности струнного оркестра, обращение к ритмоинтонационным структурам церковно-православного пения, колокольность, фольклор и пр. В условиях стилевого перекрестья они образуют моностилевую систему, раскрывающую современную картину мира.*

*Ключевые слова: музыкальный тезаурус, стиль, фольклор, симфония.*

*Creative thesaurus of modern composer appears as organized difficultly system of knowledges, the layers of which reflect each other mutually. Different level information units, different originally, serve as resultant between them, but have generated great number of similarities in a music art. Placed by the author in a vanishing of stylish layers point, they make text of the opened type. In this opus are represented the next one: timbre features of string orchestra, address to the rhythmical and intonative structures of the church-orthodox singing, sound of bells, folklore etc. In the conditions of stylistic cross-roads they form the monostylistic system, exposing a modern picture of the world.*

*The key words: musical thesaurus, style, folklore, symphony.*

Творчий тезаурус сучасного композитора постає складно організованою системою знань, шари якої взаємно відображають один одного. Рівнодійною між ними служать різного рівня одиниці інформації – інтонація, жанровий прообраз, тембр, гармонічна формула, драматургічний і композиційний прийом тощо, різні за походженням, але такі, що породили в процесі музично-історичного розвитку безліч подіб. Розташовані композитором у точці сходу декількох стильових (і стилістичних) шарів, вони складають відкритий для незліченних тлумачень текст.

Вертикальний зріз твору, обраного “героєм” даної статті, виокремлює стильові шари австро-німецького пізнього романтизму, творів Г. Малера, російського симфонізму – П. Чайковського, С. Рахманінова, О. Скрябіна, Д. Шостаковича, оперного театру “кучкістів”, творів, пов’язаних з нео-тенденціями в зарубіжній і українській музиці ХХ ст., культової і фольклорної традицій. Їхня взаємодія не має слідів мозаїчності, не утворює

помітних стилістичних “швів”, не підкоряється прийомові колажу, але складає ту якість музичної матерії, що Г. Григор’єва, орієнтуючись на провідні тенденції композиторської творчості 1970–1980-х рр., називає “моностилістикою нового типу” [3, с. 22]. Лубченко звертається до характерних знаків і формул, що представляють різномірні стильові шари, мислячи їхніми наскрізними ідеями, константами музичного мистецтва, що наділяють його властивістю континуальності. Стягаючи на себе безліч значень, що виникають у процесі еволюційного руху, ці ідеї суть міфологеми в художній культурі ХХ ст., кореспондують з міфомисленням, що не втратило актуальності до теперішнього часу. У досить категоричній формі на експансію міфу у творчу свідомість наших днів вказує культуролог Т. Апинян: “Сучасна людина, – стверджує дослідник, – стоїть перед фактом: мистецтво ХХ– початку ХХІ ст. – не мистецтво в традиційному змісті. Воно – неоміфологія” [2, с. 12]. Не заглиблюючись у дане питання, гідне спеціального наукового осмислення і відповідних методів аналізу, відзначимо лише, що “всеприсутність” музичних знаків, обраних Лубченком, сприяє багатомірності змісту створюваного опусу, його “віялковості”, оскільки за кожним з них ховаються різні художні “світи”, у сукупності – складові музичної культури; в її над-історичному вимірі.

Не менш важливим наслідком оперування стійкими звукоформулами стає злиття в “Маленькій симфонії” моно- і діалогічного висловлення. Відповідно до дефініцій, запропонованим уральським музикознавцем О. Шелудяковою, монолог є “текст, що розвивається за програмою свого творця без участі, принаймні, без активної участі партнера комунікації” [7, с. 135]. Діалог учений трактує як “самозростаючий логос” (Геракліт), оскільки він припускає збагачення висловлення “за рахунок додаткових змістів, що народжуються минулими і майбутніми епохами” (там само).

Монологічність “Маленької симфонії” розкривається в двох іпостасях: за допомогою інтенсивності, згущеного енергетизму авторського слова і занурення в лірико-медитативну сферу. Симфонія починається з драматургічної “вершини-джерела”: могутнім вигуком, вираженим коротким ямбічним мотивом, що постає однією з ключових ідей-знаків твору. Очевидна його декламаційна, ораторська природа, що надає звучанню музики риторичний характер. Найбільш явні прообрази мотиву в симфоніях ХІХ–ХХ ст., що мають майже цитатну подібність, – с-moll Танєєва, П’ята і Сьома Шостаковича. Історично віддалене (глибинне) його джерело виявляється в барочній фігурі *exclamatio*, що вбирає в себе мовну інтонацію публічного звертання до аудиторії. Разом з тим, подібно названій фігурі, в музиці бароко нерідко забарвленій особистісною інтонацією, вихідний мотив “Маленької симфонії” наділений внутрішньою експресією протесту і розпачу завдяки високому регістрові перших скрипок, що грають *fff*. Інший приклад застосування словесно-мовних формул відсилає до церковно-православного культового шару: ритмічний малюнок мелодії, що бере початок у літургійній традиції, точно відповідає зворотам “Господи, помилуй” і “Нині отпускаєши раба Твого, Владико”. Музичне висловлення тут також енергетично насичене, риторичне, але розгорнуте у сторону не проповіді або заклику оратора-трибуна, а молитви.

Інша іпостась монологічності з’являється в ліричному тематизмі “Маленької симфонії”. Це типово “внутрішня мова”, що міцно спирається на мелос А. Брукнера і Г. Малера, з однієї сторони, П. Чайковського і С. Рахманінова з іншої, встановлюються точки дотику і з “тріадою” симфоній В. Бібіка, що має виразні апеляції до австро-німецького пізнього романтизму [5]. Однак на відміну від неоромантичних опусів свого старшого сучасника Лубченко моделює тип висловлення, своїм “нескінченим” розгортанням рівно зобов’язаний як західноєвропейським, так і російським симфоністам, що знімає з нього флер нео-тенденцій, додаючи характеру загальнозначущості. Широта мелодичного дихання в поєднанні з “співаючими” голосами струнних інструментів наділяє музику властивістю сповідальності. Особистісне начало пронизує молитовний образ, виявляючись у чуттєво-барвистих гармоніях, напливом виникаючих в імітації культового пісенспіву. Попутно відзначимо, що православний хоровий спів допускає як слідування

церковному чинові, так і впровадження в музичний компонент служби інших за походженням явищ, у тому числі, складних гармоній (наприклад, у Чеснокова). З цих позицій молитовні асоціації в симфонії Лубченка можуть трактуватися двоюко: під знаком вірності практики богослужіння і сполучення в одночасі різних стильових шарів. Відповідно, в образно-емоційному плані виникає злиття релігійного почуття і психологічної рефлексії.

Діалогічність аналізованого твору позначається в безлічі семантичних “променів”, що виходять з єдиного смислового джерела, обумовленого як духовно-інтелектуальним змістом симфонії, так і музичними знаками, що обираються. Твір має меморіальну спрямованість; автор подає йому присвяту пам’яті Данила Гуревича – оператора знімальної групи Сергія Бодрова, що трагічно загинула 20 вересня 2002 року, у Кармадонській ущелині (Північна Осетія) під час сходу сніжної лавини. Сам факт “музичного дарунку” приводить до виникнення в монологічному висловленні властивостей діалогу. Інший вимір діалогічності пов’язаний із системою посилань до різних стильових систем за допомогою не стилізації, або “варіацій на стиль” (С. Савенко), а своєрідного стильового “мерехтіння”, коли в процесі розгортання музичної думки виникають зони або навіть короткі, швидкоплинні фрагменти, що на мить “включають” свідомість в інший музично-історичний стиль або сюжет. Діалогічність такого роду криється в самому складі оркестру, обмеженого струнними інструментами. Здавалось би, монохромність, яку він несе, повинна була б звузити коло тембрових асоціацій, проте витончена майстерність молодого композитора в мистецтві оркестрування в сукупності з властивою йому естетичною установкою на стильовий універсалізм перетворюють струнну групу в поліхромний, семантично багатолікий організм. І справа тут не тільки в тембровій диференціації, але й в оперуванні прийомами, що належать чи не всій доступній для огляду історії розвитку оркестрової музики. У щільних контрапунктичних побудовах компактне звучання струнних відсилає до практики бароко і неobarоко; у ліричному амплуа вони виступають носіями емоційно-чуттєвого начала; у молитовному спогляданні імітують фоніку голосів соліста і хору; у драматичних і скерцозних образах розкриваються сонорні можливості смичкових – що верещать, скрегочуть, що втратили красу і наповненість тону, нагадуючи про тембро-фонічні шукання ХХ–початку ХХІ ст. Цікаві знахідки в трактуванні струнних спостерігаються в тт. 10–14 після ц. 17, де виникає ілюзія звучання валторни, і в кодї твору від ц. 38 і далі, позначеної зовсім достовірним передзвоном дзвонів.

Не менш важливий аспект діалогічності криється у звертанні до малеровської “оркестрової поліфонії” (С. Слонимський). Кожна партія струнного оркестру мислиться автором в індивідуальному тематичному і звуковому часо-просторі, внаслідок чого складається складно організована вертикаль із різних тембро-фонічних і значенневих шарів. У свою чергу, “різноголосся” у такий спосіб трактованого струнного оркестру породжує лінеарність музичного розгортання, “нескінченної мелодії форми” (Е. Курт), воскрешаючи в пам’яті не тільки твори Г. Малера, але й оперні партитури Р. Вагнера, меси і симфонії А. Брукнера, з іншої сторони – традиції знаменного розспіву, фольклору, індивідуально переломлені у творах С. Рахманінова, нарешті, різні форми прояву барочних принципів музичного мислення у творах Д. Шостаковича і неobarоко ХХ ст. Відзначимо, що “нескінченність” в “Маленькій симфонії” не пов’язана з екстенсивністю розгортання тематизму, відповідного романно-розповідній логіці пізніх романтиків і Г. Малера. Вона народжується з безперервності розвитку інтонаційно насиченої матерії, який охоплює всі шари фактури, що в умовах поліфонії призводить до згущення музичного і фізичного часу, набуваючи інтенсивного характеру.

Мислення категоріями моностилістики нового типу дозволили Антону Лубченку створити справді симфонічну концепцію. Авторське визначення “Маленька симфонія” зовсім точно відбиває художній задум і його реалізацію. Твір виявляє максимальну композиційну близькість жанровому інваріантові, асимілюючи неоромантичні тенденції недавнього

минулого. Відповідно до спостереження Г. Григор'євої, у період актуалізації неоромантичних тенденцій “помітно слабшає інтерес до змішаних жанрових структур”, з'являються твори, зорієнтовані на “класичні прототиби”, демонструючи схильність авторів до відновлення “класичних норм формотворення”, пов'язану з прагненням “до неперервності розвитку, у подоланні фрагментарності” [3, с. 116], іншими словами, – поза неокласицистськими принципами спілкування з минулим. У симфонії Лубченка три частини: *Allegro energico – Andante religioso – Finale. Moderato. Allegro vivace*.

Відсутність четвертої частини не перешкоджає реалізації семантичної програми жанру, оскільки розділи циклу біфункціональні: постійна готовність драматичної образності обернутися скерцозністю в I частині і шалена фантазмагорія III частини втягують у свою орбіту ігровий початок, а “розв'язка” сюжетної інтриги знаменує момент вищого узагальнення-підсумку. З огляду на присвяту симфонії і використання прийому “узагальнення через жанр” (А. Альшванг) – *funebre*, молитва, припустимо вбачати в спрямованості музичних подій прихований програмний зміст, що розкривається в послідовності фаз-стадій: опір і протест, жах і розпач, кошмарні видіння, що підводять до жалобного маршу-ходи (I частина); поминання і прощання (II частина); потойбічна вакханалія з наступним просвітленням, сьйвом, тріумфуванням, радістю духу (III частина). Очевидна приналежність симфонії до драматичного типу з типово бетховенською формулою “від мороку до світла”. Одночасно концепція “смерті – після смерті” дозволяє зіставити її із симфонічною поемою Р. Штрауса “Смерть і просвітлення”, сценою смерті Ізольди, почасти – фіналом П'ятнадцятої симфонії Д. Шостаковича при всьому розходженні їх “останнього слова”: розчиненні в холоді вічності в російського генія і бачення “миров иных”, свято спасенної душі – у його нащадка. Цікава паралель, що виникає між поміченими знаками православ'я кодами твору молодого сучасного композитора і “Симфонії псалмів” маститого І. Стравинського. Звертання до музично-літургійного шару культури зближує “Маленьку симфонію” також із Шостою симфонією П. Чайковського, Третьою – С. Рахманінова. Одночасно в широкому розумінні тема бісівства вписує аналізований опус у романтичну оперну “чортівню”, балетні і симфонічні вакханалії, літературну гофманіану, спадщину Ф. Достоевського і М. Гоголя, “поганые плясы” М. Римського-Корсакова й І. Стравинського, сферу трагічного гротеску М. Мусоргського, Г. Малера, Д. Шостаковича. Показово, що перший оперний досвід Любченка – “Лялечка”, написаний на сюжет “Пісочного чоловічка”, а наступний – “Невський проспект”, за мотивами однойменної повісті Гоголя<sup>2</sup>.

Інтертекстуальні зв'язки розширюють значеннєві обрії твору, ущільнюють його часо-простір, приводячи до стислості, спресованості авторської думки, внаслідок чого в сприйнятті слухачів залишається слід від масштабного показу явищ і психологічної напруженості. Виникає особлива поетика, в якій стислість не обертається фрагментарністю, не породжує відчуття неповноти висловлення, його ескізності, що обумовлено інформаційною насиченістю кожної одиниці музичного часу – як у композиційному, так і в семантичному планах. Хронометраж симфонії складає приблизно 25 хвилин<sup>3</sup> – і це незважаючи на циклічність структури. Вона дійсно “маленька”, але не камерна, незважаючи на звертання до струнного оркестру. Варто зауважити, що автор рекомендує використовувати як можливо більшу кількість інструментів і застерігає на необхідності п'ятиструнних контрабасів, відмовляючись від камерно-ансамблевого трактування струнного складу.

“Некамерність” “Маленької симфонії” зближує її з багато в чому відмінною від неї “*Sinfonia Larga*” Є. Станковича, про яку О. Зінкевич пише як про твір, що виділяється на тлі сучасної камерної симфонії відсутністю “концепційного ослаблення, звуження масштабів конфлікту, зменшення емоційного начала” (4, с. 65). Тим самим, опус молодого композитора вбирає як досвід далекого, так і недавнього минулого; виникає система кіл, що розширюються: від історично найближчих до більш віддалених. Однак

внаслідок “стильової аберації” категорія часу – минуле, перетворюється в категорію простору – глибину; сам же час розташовується в сьогоденні. “Маленькій симфонії” властивий своєрідний документалізм. Графічна чіткість малюнку образів, їх “зримість”, досягнута чи не в першу чергу прийомами оркестрування, швидкість зміни “картинки”, близьке натурі відтворення не лише емоційної атмосфери, але й ритуальної атрибутики моління, ефект зміни чорно-білого зображення кольоровим створюють ілюзію присутності, ліквідують “четверту стіну” між тим, що відбувається у музиці і слухачами, дозволяючи самому життю ввірватися в досить езотеричний світ високого академічного мистецтва. Виникають аналогії з Малером і навіть Айвзом, але на відміну від них “сирому” матеріалові з вулиці закритий доступ в естетизовану реальність “Маленької симфонії”, і навіть очевидні прообрази дійсності, що звучить, немов очищені призмою музичної класики. Чи не виявляється тут опосередкована композиторською практикою багатьох поколінь корсаковська, істинно “петербурзька” традиція розуміння мистецтва як особливого виміру буття? І чи не від неї у молодій людини, що зросла в атмосфері тотальної переоцінки цінностей пострадянського періоду, настільки безвимірне тяжіння до краси, поданої в спогляданні, що з’являється в симфонії могутньою протигагою драматичному і скерцозному початкам в якості істинної цінності і кінцевої мети усякого пізнання?..

Драматургічним ядром циклу “Маленької симфонії” за традицією служить сонатне *allegro* I частини. У її музичній формі рельєфно виділяються експозиція, розробка, реприза і кода; у викладі ГП чітко розмежовані стадії показу теми і її розвитку; образи ГП і ПП складають звичну семантичну пару-опозицію, причому медитативна сфера утворює досить розгорнутий розділ, привносячи в композицію риси поємності й одночасно відсилаючи до аналогічного прийому в симфоніях П. Чайковського (Четвертій і Шостій). Інтенсивна розробка, що нагадує “злі” скерцо ХХ ст., містить зону напруги, пік якої збігається з початком репризи, проголошує крупно представлену тему ГП – зовсім у дусі шостаковичівського “кульмінаційного проголошення” (В. Бобровський). Істотна динамізація репризи, де лірична ПП злита з ГП, а її тема – із семантикою дієвості, приводить до її драматургічного об’єднання з кодою, де лірична тема перетворюється в *funebre*.

Добре знайома з класико-романтичного мистецтва подієва канва володіє важливою комунікативною функцією. “Для безпосереднього слухачького відгуку, – пише харківський музикознавець Г. Полтавцева, – класична композиція розгортається як послідовність фактурно-синтаксичних цілістностей, що розрізняються за звуковою характеристикою і пульсаційністю, або типів музичної експресії, за якими завдяки багатству щирсердечних конотацій так чи інакше виникає прихована фігура суб’єктаносія” [6, с. 80]. Його персонально-авторські риси вимальовуються в аналізованому опусі в сполученні різномасштабних одиниць композиційного темпо-ритму, де традиційні віхи симфонічного розвитку утворюють систему смислових вузлів, що відзначають “великий час” твору й одночасно виконують роль “метричних акцентів”. Конкретний процес темо- і формотворення становить його “малий час”, протікання якого виливається в складний ритмічний рельєф. Головна тема, що представляє собою період із двох речень, насичена внутрішнім розвитком, імпульсом якого служить вихідний мотив: зменшена, (по суті, “мнима”) терція з розв’язанням у ямбічному русі. Усе наступне розгортання мелодично вираженої музичної думки постає інтонаційною (інтервальною) і ритмічною модифікаціями заданого мотиву, що наділяється, таким чином, виразною і конструктивною функціями. Серед усіляких його комбінацій виділимо послідовність двох в. 2 на відстані півтону, що піддається образним трансформаціям: від гримаси-танцю в кульмінації розробки до лірики ПП і *funebre*. Вона виникає в першому ж такті як контрапункт, виражений за допомогою її проведення від різних звуків у виді неточної дзеркальної симетрії *divisi* других скрипок і альтів, а далі, у збільшенні (восьмі проти шістнадцятих) служить продовженням-розгортанням мотиву-*initio*. Так здійснюється

характерна для музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. єдність вертикалі і горизонталі.

Стадія розвитку (відповідно до “великого часу” симфонії) позначена тембро-фонічним контрастом. Якщо temu вели перші скрипки в гранично високій теситурі (с3 – des5), то тепер у дію вступають віолончелі і контрабаси в глибоких басах (ц. 1+1 т.). При неперервності розвитку виділяються п’ять фаз, у кожній з них мотив *initio* піддається процедурам дроблення, контрапунктичних накладень, імітацій, що супроводжується послідовним ущільненням фактури з появою різноманітних прийомів гри: акценти, *pizzicato*, *arco*, *glissando*, *p<ff*, *staccato*, *portamento*. Постійно змінюються ритмічні ідеї: синкопи, квартолі шістнадцятих, тріолі четвертих, пунктир, причому ці комбінації притаманні як горизонталі, так і вертикалі, породжуючи поліритмічну пульсацію в різних шарах.

Обрив звучання і рекомендований автором люфт відокремлюють ГП від ПП. Її мелодійний вигляд складається з багаторазово повторених, дбайливо переданих від однієї групи до іншої мелодичних фраз. Одна з них виплекана з мотива-*initio*, інша здається вісником з іншого світу. Забарвлена мінорним ладом з ясно позначеними устоями (*b-moll*, *gis-moll*, *fis-moll*, *g-moll*) вона тепла і задушевна завдяки поверненню струнним споконвічної “вокальності”.<sup>5</sup> Перед нами – типова сповідь, так близька пізньоромантичному мистецтву.<sup>6</sup>

Розробка постає не так якісно новим етапом симфонічних перипетій, скільки другою, могутнішою драматургічною хвилею, що продовжує лінію ГП. На початку кульмінаційної зони кількість голосів партитури досягає тринадцяти. Одинадцять з них з інтервалом у м. 2 (від g3 до a2 по півтонах) грають “ковзаюче” *glissando*, створюючи істеричне, верескливе звучання і творячи майже зрима враження розгулу нечистої сили. Одночасно в басах з якоюсь фанатичною завзятістю піднімається варіантно викладена тема ГП, і весь цей комплекс переростає в глузливий танець, “вирощений” з мотиву-*initio*, – танець смерті.

У II частині, крім струнної групи у виконавський склад уведений солуючий альт, матовий тембр якого надкає музиці глибоко інтимного тону висловлення. Як і в ПП, у *Andante* панує мінорна барва (*c-moll*), часом підсвічена мажорною. Тематичний процес підпорядковується принципам остинатності і “нескінченності”. Перший виявляється в багаторазовому повторенні солістом фігури *circulatio*, ускладненої інтервальними ходами мотиву-*initio*, і фразах “хору” струнних, що відповідає словам “Господи, помилуй” (які маються на увазі), з наступним інтонуванням фригійського тетрахорду. “Нескінченність” мелодичного руху створюється, по-перше, поліфонічними прийомами, по-друге, переростанням музичного благання в ліричні звороти пізньоромантичного походження. Показова алюзія на *Adagio* Сьомої симфонії А. Брукнера, також позначене жанровими рисами поминання-оплакування-похоронної відправи. Так імітація православної і католицької богослужбової традиції зливається в єдиний образ, у якому, в свою чергу, знаходять синкретичну якість над-особисте й індивідуально-особистісне начала. Тривалий час потаємність висловлення, що витримується, проривається в кульмінації в крик-заклинання *tutti divisi*. Оркестр скандує “слова” молитви – кожний із семи голосів на свій лад, у той час як два інших у басах жагуче повторюють мотив-остинато солуючого альтя. Під завісу соліст у повній ізоляції “говіркою” (ремарка “*parlando*”!) завершує дійство речитативом на тоні С в ритмічній послідовності, що відповідає *finalis*’у “Нині отпускаєши раба Твого, Владико”.

Інерція молитовного стану настільки велика, що фінал, який переходить з II частини *Attaca*, не відразу розкриває провідний образ, а нагадує у вступі першу фразу ПП *Allegro energico* “Господи, помилуй”, і подібно тому, як розробка I частини вривалася після лірики ПП, молитовне споглядання вибухає *Allegro vivace*. Ця грандіозна, майстерно зроблена fuga побудована на темі-перевертні: лірична тема, що тільки відзвучала, перетворюється в скерцозно переломлену мелодію російської народної пісні “Со вьюном я

хожу”. Як і “Во поле берёза стояла” у Фіналі Четвертої симфонії П. Чайковського, вона втрачає “природну” невинність, втягуючись у витончені композиційні і семантичні маніпуляції. Фактично fuga фіналу підхоплює “бісівську” лінію сонатного *allegro*, доводячи її до абсолюту, доказом чому служить аналогічне оформлення кульмінаційної зони і її піку: проголошення теми ГП I частини. Повернення ідеї протесту, емоції розпачу в драматургічній фазі, умовно, посмертній, викликає асоціації зі словами-викликом “Смерть! Де твоє жало?” і “Смертю смерть поправ”. Показово, що майже відразу слідом за тим починається усе більш наростаючий “дзвоний передзвін”, що знаменує момент не тільки просвітлення, але й воскресіння. Відзначимо разючу майстерність, з якою композитор відтворює “натуральне” звучання церковних дзвонів засобами виключно струнних інструментів.

Таким чином, “стягнувши” у “Маленькій симфонії” смислове плетиво, що тягнеться з різних історичних, жанрових, індивідуальних стилів, автор у стиснених просторово-часових масштабах створив концептуальне полотно, осмислив сучасною музичною мовою одну з ключових тем художньої культури, надавши їй, за допомогою стильових нашарувань, справді вселюдського звучання.

### **Література:**

1. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995. – 256 с.
2. Апинян Т. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2003. – 400 с.
3. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Сов.композитор, 1989. – 203 с.
4. Зинькевич Е. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 80-х годов). – К.: Муз.Украина, 1986. – 184 с.
5. Мизитова А., Иванова И. Фрагменты творчества Валентина Библика: Монографические очерки. – Х., 2006. – 126 с.
6. Полтавцева Г. Ритмический план риторических фигуральностей музыкальной композиции // Метроритм-I / Упор. І. Юдкін. – К.: НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2002. – С. 80–88.
7. Шелудякова О. Поэтика позднеромантической мелодики / Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. – Екатеринбург, 2006. – 356 с.