

УДК 7.08

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-2-3>

Кирило МАРКІВ,

orcid.org/0000-0002-0907-6058

аспірант творчої аспірантури кафедри струнних інструментів

Одеської Національної Академії Музики імені А. В. Нежданової

(Одеса, Україна) kirill.tenor1996@gmail.com

АКТУАЛЬНІ ТЕХНІКИ ПИСЬМА У СКРИПКОВИХ СОНАТАХ ОДЕСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XX СТОЛІТТЯ

В осмисленні загальної барвистої панорами музичного мистецтва останніх десятиліть XX сторіччя, що характеризуються різноманітними тенденціями та художніми напрямками, новими жанро- та стилеутвореннями, актуальним видається розглянути у названому контексті стиліові відмінності одеської композиторської школи цього періоду, фрагментів її регіональної своєрідності, яка визначається у понятті південно-українська композиторська школа.

Мета дослідження розглянути в даному контексті на прикладі двох скрипкових сонат одеських композиторів Яна Фрейдліна та Олени Томльонової (вчителя та його учениці) взаємодію нових актуальних «граматичних» засобів музичної виразності з традиційними видами музичного викладу, що породжують нові семантичні сенси музики.

Методологічною базою дослідження виступає інтонаційний підхід, провідним методом є аналітичний, з елементами компаративного та культурологічного підходів, що мають місце у працях одеських музикознавців.

Дві представлені скрипкові сонати одеських композиторів – «Соната у трьох листах» Яна Фрейдліна та Соната №2 для скрипки та фортепіано вливаються в багатостилля епохи постмодерну-поставангарду, демонструючи і закономірну творчу спадкоємність та справжню своєрідність індивідуальностей, у яких і простежується складна багатовимірна логіка трансформації мови сучасного музичного мистецтва.

В аналізі двох сонат приходимо до висновків про спільність музичної мови двох композиторів, в якій використовуються актуальні техніки репетитивності, характерні для мінімалістського стилю, а також кластери, сонористичність, розширені техніки, підготовлений рояль, прийоми театралізації та ін. Зазначена спільність може бути пояснена емоційною, інтелектуальною, світоглядною близькістю вчителя та учениці, але так само бачиться і закономірністю в контексті музичної дійсності, що продукує так звані інтонації епохи, які впізнаються історично в композиторській стилістиці певних часових відрізків, а також у межах деякої своєрідності її регіональних варіантів.

Разом про те драматургічне розгортання в обох сонатах, демонструючи різні індивідуальні варіанти розвитку, залишається у межах традиційності, далеким від а-процесуальності.

Зазначені відмінності визначаються не тільки часово-історичною різницею створення творів, а й композиторським амплуа: Ян Фрейдлін – композитор з яскраво вираженим камерним жанровим нахилом, Олена Томльонова, його учениця, – композиторка-симфоніст, що привносить у свої камерні опуси образи, прийоми та філософію оркестрового мислення.

Ключові слова: *актуальні техніки, постмодерн, поставангард, репетитивність, неоромантизм, традиціоналізм.*

Kirilo MARKIV,

orcid.org/0000-0002-2871-7172

Postgraduate Student at the Department of String Instruments

Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine) kiril.tenor1996@gmail.com

ACTUAL WRITING TECHNIQUES IN THE SONATS OF ODESSA COMPOSERS OF THE END OF THE XX CENTURY

The general colorful panorama of the musical art of the last decades of the twentieth century can be characterized by the presence of various trends and artistic trends, new genres and styles. In this context, it seems relevant to consider the stylistic differences of the Odessa composer school of this period, as well as fragments of its regional originality, which is defined as the Ukrainian composer school.

The purpose of the study is to consider in this context the interaction of new actual "grammatical" means of musical expression with traditional types of musical presentation that give rise to new semantic meanings of music on the example of two violin sonatas created by Odessa composers J. Freidlin and O. Tomlyonova (teacher and his student). The methodological basis of the study is the intonation approach, the leading method is the analytical method, with elements of comparative and cultural approaches that take place in the works of Odessa musicologists.

The two presented violin sonatas by Odessa composers – “Sonata in three letters” by Jan Freidlin and Sonata No 2 for violin and piano – merge into the multi-style context of the post-modern-post-avant-garde era. They demonstrate the natural creative continuity and the true originality of modern musical art.

By analyzing the two sonatas, conclusions are drawn about the commonality of the musical language of the two composers. The works use actual techniques of repetitiveness characteristic of the minimalist style, as well as clusters, sonorism, extended techniques, a prepared piano, theatrical techniques, etc. This commonality can be explained not only by the emotional, intellectual, ideological closeness of the teacher and student, but also by regularity in the context of musical reality. This regularity produces the so-called intonations of the era, which are historically recognized in the composer’s style of certain time periods, as well as within regional variants.

At the same time, the dramatic development in both sonatas simultaneously demonstrates various individual variants of development and remains within the limits of tradition, far from a-procedural.

These differences are determined not only by the temporal and historical difference in the creation of works, but also by the composer’s role: Jan Freidlin is a composer with a pronounced chamber genre inclination. Olena Tomlyonova, his student, a symphonic composer, brought images, techniques and philosophy of orchestral thinking into her chamber opuses.

Key words: *actual techniques, postmodern, post-avant-garde, repetitiveness, neo-romanticism, traditionalism.*

Постановка проблеми. Одеська композиторська школа останніх двох десятиліть ХХ сторіччя відзначена, властивими музичній епосі цього періоду, різноманітними тенденціями та художніми напрямками, новими жанро- та стилеутвореннями, а також регіональною своєрідністю, що визначається у понятті південно-українська композиторська школа.

Сьогодні актуальним є предметний розгляд стильових відмінностей, що характеризують дане поняття, а в даному випадку – фрагментів його своєрідності у творчості одеських композиторів в осмисленні загальної барвистої панорами музичного мистецтва названого періоду.

Аналіз досліджень. Історичним корінням, традиціям та спадкоємності, етапам становлення, жанровим та стилістичним показникам, окремим персоналіям одеської композиторської школи присвячені роботи багатьох музичних дослідників одеського регіону, серед них дослідження О. Маркової, О. Сокола, С. Мирошниченко, Г. Завгородньої, О. Самойленко, В. Гузеєвої, О. Ровенко, Р. Розенберг (Розенберг, 2013), Л. Зима (Зима, 2014), М. Русяєвої (Русяєва, 2018) та ін. Але кожне покоління музикантів і музикознавців потребує оновлення усталених теоретичних поглядів на окремі періоди історії, що символізують епоху, в даному випадку епоху останнього десятиріччя перед зміною тисячоліть. Представлені в аналізі скрипкові сонати одеських композиторів є показовими в теоретичному опредмечуванні шляїв розвитку камерно-інструментальної музики названого періоду.

Мета дослідження розглянути в даному контексті на прикладі двох скрипкових сонат одеських композиторів Я. Фрейдліна та Олени Томльонової взаємодію нових актуальних «граматичних» засобів музичної виразності з традиційними видами музичного викладу, що породжують нові семантичні сенси музики.

Методологічною базою дослідження виступає інтонаційний підхід асафіївської школи в Україні, провідним методом є аналітичний, з елементами компаративного та культурологічного підходів, що мають місце у працях О. Самойленко, О. Маркової, Д. Андросової та ін.

Виклад основного матеріалу. Дві представлені скрипкові сонати одеських композиторів – «Соната у трьох листах» Яна Фрейдліна та Соната № 2 для скрипки та фортепіано Олени Томльонової написані наприкінці ХХ століття: перша – у 80-ті роки, друга – на гребені тисячоліть, за п’ять років до *Миленіума*. Вони вливаються в багатостилля епохи постмодерну-поставангарду своїми неповторними голосами – Вчителя та Учениці, демонструючи і закономірну творчу спадкоємність та справжню своєрідність індивідуальностей, у яких і простежується складна багатовимірна логіка трансформації мови сучасного музичного мистецтва.

Музична мова Яна Фрейдліна в «Сонаті у трьох листах» для скрипки та фортепіано визначається остронь стовпової дороги українського авангарду, і вже точно від структурної ускладненості авангарду 50-х років, зате відзначена яскравими рисами його композиторської індивідуальності, філософською естетикою, образною стилістикою – експресією та ліризмом, які безумовно сприймаються як неоромантизм.

Власне, таким же неоромантиком виступає і його учениця Олена Томльонова у своїй скрипковій Сонаті № 2, написаній через десятиліття. Зазначені скрипкові сонати, розділені трохи більше ніж десятиліттям написання, при відмінностях, як це вказувалося вище, обумовлених історичною трансформацією сучасної музичної мови, демонструють риси спадкоємності у спільності «музичної філософії» двох композиторів, а також у рисах сповідальності та експресивно-ліричних підходів у камерних жанрах.

«Соната у трьох листах» Яна Фрейдліна написана на відомий сюжет оповідання класика французької літератури А.Барбюса «Ніжність», яке стоується вічного сюжету – всесвітньо відомої історії зворушливого та трагічного кохання. Цей сюжет, який можна поставити в один ряд із відомими світовими сюжетами, що піднесли до Міфа, у ХХ столітті послужив основою для багатьох художніх подій, спектаклів, фільмів. У 1972 році український композитор Н. Губаренко створив монооперу, за текстом чотирьох листів із цієї розповіді.

Але Фрейдлін через десять років у своїй сонаті по-своєму переосмислив цей «вічний сюжет». Три листи – три частини сонати *Lento rubato*, *Allegretto con moto*, *Allegro agitato* – це не монолог, а діалог закоханих, у якому і розгубленість розлуки, і крайній ступінь відчаю, що розчиняється у безвиході.

В аналізі музичної мови твору, яка багато в чому мінімалістична по технічним прийомам, відтворена в мінімалістичних засобах крізь індивідуальну мову композитора відзначаємо показову особливість – поєднання, а вірніше сусідство репетитивних технік та інших технічних прийомів, які історично виникли в руслі філософії та концепції мінімалізму з на дивно простим, зворушливо-ліричним викладом, насиченим психологізмом і, звичайно ж, драматургічною дією, що протилежна філософії мінімалізму як стилю.

Нескінченна прозорість партитури першої частини «Сонати у трьох листах» підкреслює значимість репетитивних коротких мелодійних конструкцій. Мінімальними змінами цих дрібних побудов композитор привертає увагу слухача, організовуючи тонкі психологічні рухи.

Друга частина активізує різні варіанти репетитивності – від коротких секундових мотивів, що перекликаються в живому діалозі у скрипки та клавіра до просторих формул-мотивів, що повторюються без змін, переплітаються у рояля зі скрипкою різними мелодійними структурами. І вже у третій частині *Allegro agitato* з'являються широкі гармонічні кластери, які змінюються лише динамічно, разом із представленими прийомами музичної мови перших двох частин.

Відомо, що репетитивна техніка народилася з мінімалістичного мислення, що «класичні», еталонні зразки репетитивного методу – твори, пов'язані з концепцією мінімалізму, який «виникає на перехресті технократичних засад авангарду та релігійно орієнтованого поставангарду в кінці ХХ сторіччя». (Андросова, 2005: 3) Але, репетитивна техніка, як один із засобів втілення цієї концепції в музиці, може існувати також незалежно від неї, маючи іншу естетичну основу.

В даному випадку репетитивна техніка, алеаторичні прийоми, гармонічні кластери та інші прийоми композиторської мови Яна Фрейдліна виступають як виразний засіб у неоромантичній образності «Сонати у трьох листах», яка демонструє традиційні драматургічні структури у розвитку.

У тематизмі сонати простежуємо кілька мотивних комплексів – основний комплекс утворюється навколо першої теми скрипки. Вона концентрує основну інтервальну ідею, укладену в зменшену квінту – мотив із п'яти нот, першою та останньою нотою якої утворює малу секунду, що семантично сприймається як зітхання.

Ця ж мала секунда луною повторена у Рояля – зітханням-мотивом із двох нот – двоголосно в сексту. На ній будується другий тематичний комплекс – в ньому секунди, що спускаються, змінюються висхідними, а терцеві співвідношення – секстовими, що рухаються по хроматизмам. Їхня стабільність і, особливо, розвиток також простежується в крайніх частинах Сонати.

Глибока органічність лірико-драматичного діалогу простежується в *Allegretto con moto* – у другій, на кшталт "злого скерцо" частині Сонати, яка починається знову ж таки реплікою скрипки, але вже з секундового (вгору) мотиву Рояля з першої частини. Весь музичний матеріал *Allegretto con moto* спочатку будується на схвилюваних перегуках коротких мотивів здвоєних малих секунд або їх обернень – великих септим, які підкреслюють інтонаційну експресивність викладу. Згодом настає епізод *ad libitum* в якому до музичного викладення приєднуються елементи алеаторики – вільного повторення сформованих за тими ж співвідношеннями секунди-септими мотивів спочатку у фортепіано, потім у скрипки, що призводять до короткої кульмінації та згасання. Розчиняючись в піаніссімо епізод *ad libitum* несподівано призводить до зовсім нової музики – тридольного вальсу-ремінісценції. У ньому все нове – і тридольність, і нові, несхожі мотиви, прості, сентиментально-зворушливі з типовим, дуже ніжним акомпанементом. Різноманітність триольних мотивів підкреслює невидливість і зворушливість побудови.

Третя частина – фінал, як згадано вище, збирає представлені прийоми музичної мови першої та другої частин, як попередньої фази розвитку, приєднуючи багату систему гармонійних кластерів у великій динамічній рухливості, що повідомляє ще більшу напруженість *Allegro agitato*. Фінал збирає не лише прийоми, а й тематизм – секундові ходи та їх обернення у Рояля, мелодійні злами скрипки на збільшених та зменшених інтервалах у скрип-

ковій партії. Цей тематизм розвивається ритмічним дробленням, октавними ходами у скрипки, ломаними октавами та хроматичними подвоєннями у рояля, активізуючи та ущільнюючи всю систему виразних засобів.

У Фіналі також здійснюються змістовні акцентуації всього циклу в декількох епізодах-відступах, що зупиняють живий діалог – *ad libitum, meno mosso*, наповнене алеаторичними побудовами *sostenuto rubato*, і, нарешті, *Poskriptum* в темпі *Lento*. Фрагментарність форми, проте об'єднана зцементована монотематизмом та повторюваністю окремих структурних епізодів, зокрема першої частини, відображає непросту логіку драматичної любовної історії. Звукова картина циклу глибоко зворушує пронизливістю та відкритістю, безпосередністю викладу. Дія ліричної зворушливої історії розгортається стрімко, переривається ремінісценціями і відступами, що повідомляє музиці риси кінематографічності.

Історія Кохання «Сонати у трьох листах» звернена до вічної теми, яка нескінченно варіюється, але вічно існує і живить як Романтизм так і неоромантизм, драматургічно представлена в глибоко проникливо-ліричному та драматичному способі викладу, що дозволяє віднести метод автора до неоромантизму.

Соната № 2 для скрипки та фортепіано Олени Томльонової, учениці Яна Фредліна 70-х років – ранній, але дуже відомий твір автора демонструє актуальні для її творчості ідеї та образи. Парадоксальність образного світу Томльонової в тому, що її камерна музика в деякій мірі будується на темах властивих оркестровим полотнам, на актуальній для її творчості ідеї, що йде від Бетховена – від темряви до світла (Зима, 2014: 157). У Олени Томльонової ця ідея – від хаосу і розгубленості до гармонії і краси – амбівалентно розгортається в багатьох її творах. Тут в один ряд вишиковуються Квінтет для струнних з тубою "Deo valentum", «Піднесення» для Рояля та ударних, а також її Фортепіанний квінтет, який і був написаний спочатку як Поема для оркестру, потім перероблений у струнний квартет і, нарешті, набув свого остаточного вигляду, який, за визнанням автора, найбільш адекватно зміг відобразити художній звуковий світ цього твору.

У всіх вищезазначених творах, крім спільності яскравої, колористої, «барокової» мови та великої кількості авангардних технічних прийомів спостерігаємо щось суттєве, що поєднує: «...сповідальність згадки про різне, зокрема ліричного сподівання душі. Театр життя і ритуалізований світ авторської душі постають етапами пошуку світла

і тепла, стираючи прозору межу об'єктивного та суб'єктивного, явленого та мислимого» (Зима, 2014: 157).

У образності Сонати № 2 для скрипки і фортепіано ще гостріше проступає вже згадане зіставлення Хаосу п'їтьми і Незахищеності страждаючої Душі як романтична антитеза, і її Фінал, на відміну від просвітлення, що проходить у фіналах наступних камерних творів, закінчується гігантською картиною Хаосу, що відсилає нас до симфонічних картин романтиків, підкреслюючи симфонічне мислення композитора.

О. Томльонова – автор 5-ти симфоній, 7-ми частинної меси для змішаного хору та оркестру. У своїй симфонічній творчості, яку сама композиторка вважає своїм основним і улюбленим жанром, Олена Томльонова «... відкриває нові можливості інтерпретації основних буттєвих антиномій як мікрокосму людського духу», що досліджує Марина Русяєва у статті «Вічна тема» у симфонічній творчості Олени Томльонової: досвід побудови філософсько-музичної космології» (Русяєва, 2018: 188).

Перша частина Сонати *Andantino* відкривається невеликим вступом – широким сонористическим сплеском у рояля, на тлі якого виникає скрипковий мотив, (назвемо її темою-епіграфом) який вражаюче перегукується з початком «Сонати в трьох листах» Я.Фрейдліна – обидва мотиви, укладені в квінту, крайні звуки якої утворюють секунду. У Фрейдліна – сумна низхідна секунда – у Томльонової – велика висхідна. І квінти, крайніми точками, що обмежують аналізовані мотиви, відповідно у Фрейдліна – приречена зменшена квінта, у Томльонової – запитуюча збільшена. У тематизмі *Andantino*, написаного в сонатній формі, простежуються дві контрастні сфери: перша тема – зла скерцозна, рухлива, невлівимо слизька символізує зовнішній, незатишний для автора світ, друга тема, фактурно прозора, викладена набагато більш тривалими звуками, дуже зворушлива у своїй світлій беззахисності.

Але саме наприкінці ліричного епізоду у скрипки знову виникає, як якась віха викладу, повторена тема-епіграф. Вона виникне і втретє, але вже у рояля, в діапазоні переальтерованої збільшеної квінти в малу сексту на межі вищевикладених образних сфер у фіналі, як яесь переосмислення заявленого питання.

Розробка, жвава і драматизована, ознаменована появою нових виразних прийомів розширених технік у рояля, таких як звернення прямо до струн – притискання їх долонею лівої руки, тоді як піаніст стоячи грає правою в басовому діапа-

зоні (наступ злих сил), гра виключно на струнах, рясні кластерні позатональні включення по ступеням хроматичної гами. Зазначені прийоми театралізують дію, надають йому сценарну динаміку, кінематографічність, настільки доречно у показі «шабашу чужого композиторові світу».

У дзеркальній репрізі весь тематичний матеріал повторений у зворотному порядку майже без змін (найніжніша побічна тема викладена в умовному *c-dur* і на межі побічної та основної головної теми востаннє, але вже у рояля у високому регістрі прощально-примирливо звучить тема-епіграф, ніби розчиняючись у небесах, примиряючись, приймаючи цей світ у його складнощі та протиріччях.

Невелика за розмірами друга частина *Andantino* служить природним драматургічним передпочинком в основному розвитку сонати. Вона вирішена переважно в сонористичній манері, що дає можливість композитору занурити героя розповіді у світ мрій та томління. *Andantino* відкривається скрипковим соло, що демонструє прийоми розширювальних технік – акордові рикошети, як химерні просторові шерехи, фантастичні звуки прийомом «за підставкою», томливими секундовими перебираннями з переходом в септими, що звичайно ж перегукується з мелодикою «Сонати у трьох листах» Яна Фрейдліна. Ці ж секундові мотиви, що стоять на місці, підхоплюються роялем і, в діалозі зі скрипкою, призводять до кульмінації, яка змінюється дуже тихим сонористичним епізодом, де автор у своїх ремарках рекомендує вільну педаль і темп, надаючи виконавцям можливість знайти в грі барвистих плям і напівтіней свою правду прикордонних психологічних уявлень.

Останні такти *Andantino* рясніють паузами – попаданням у «Позачасне». У партії рояля на незагасаючій педалі, як космічний вітер у примарних арфах, звучать глісандо по струнах верхнього та середнього регістрів. В останніх чотирьох тактах композиторка повертає слухача до початкових секунд на фоні кластеру *as, bes, des/d, es* стверджуючи меланхолійний тонус усієї частини.

До третьої частини Сонати *Allegro con brio* поданий епіграф з Данте Аліг'єрі – «А бес Харон сзывает стаю грешных, вращая взор, как уголья в золе, и гонит их, и бьет веслом неспешных...» (Данте, третье коло Ада), що не залишає сумнівів у трактуванні перших тактів вкрай збудженої музики як божевільного вихору потойбічних стихій. На тлі лякаючого акорда (*forte*) – широкого кластера по хроматичній гамі в басу рояля, дубльованим штрихом звучить висхідний мотив скрипки, що кружляє, захоплюється шаленим

польотом. Панораму фантастичної картини доповнюють колажні вставки – уривки, що мчать у просторі музичних образів, серед яких прелюдія *c-moll* з першого тому ХТК І.С.Баха. Фантастичний бурхливий потік Фіналу переривають два відступи – дві темпові зупинки, що занурюють слухача у Позачасове. Особливо показовий другий епізод *Meno mosso*, який на кульмінації вихркових нагромаджень зупиняє час явищем зворушливої гармонії *as-dur* – арпеджіо у Рояля та мелодією скрипки, що відсилає слухача до вічних образів *Ave Maria*. Саме ці два відступи від зображення активної дії повідомляють фантастичному дійству Фіналу об'ємність, можливість охопити панораму космологічної картини в її міфологічній подачі.

Останні сторінки повертають слухача до початку Фіналу – картини фантастичного вихору. У кружлянні образів знову миготить, але вже більш окреслено тема Прелюдії *c-moll* з ХТК І.С. Баха, цей колаж, як попередній, у першому розділі, сприймається дуже органічно, тому що моторний мотив Прелюдії своїм нерозчленованим, безупинним рухом, характерним для прелюдійних поліфонічних форм, підтримує загальне драматичне наростання. В останніх тактах фіналу композиторка припасла ще один незвичайний прийом, який підсвічує фантастичність звукової картини.

На грандіозному кульмінаційному вибусі – глісандо по струнах рояля – дуже повільно стихає величезна маса звуків, на її фоні в просторі розпадаються потріскування скрипки – *col legno, ricochet*, а також дуже повільно знімається педаль. Це повільне, запропоноване композитором, зняття педалі на великих роялях утворює рідкісний ефект – новий обертоновий вибух, що сприймається в очікуванні порожнечі як «рик з пекла». Ця несподівана подія доповнює і завершує грандіозну картину, органічно вписується в незвичайність представленної Дії.

Соната для скрипки та фортепіано №2 Олени Томльонової була одразу відзначена музичною публікою та композиторським світом України. Саме з її представленням музичній громадськості композиторка Олена Томльонова в 1997 році була удостоєна звання «Композитор року».

Висновки. Зіставляючи дві проаналізовані скрипкові сонати – «Сонату у трьох листах» Яна Фрейдліна та Сонату №2 для скрипки та фортепіано Олени Томльонової слід відзначити безумовну спільність музичної мови, її технічних прийомів, що закономірно для вчителя та учениці, в творчості яких вбачається емоційна, інтелектуальна, світоглядна близькість. Але зазначена спільність так само бачиться і закономірністю в кон-

тексті музичної дійсності, що продукує так звані інтонації епохи, які впізнаються історично в композиторській стилістиці певних часових відрізків, а також у межах деякої своєрідності її регіональних варіантів.

До спільності музичної мови можемо віднести схожу мелодійну графіку з превалюванням секундових інтервалів, секундових мотивних побудов зі своїм оберненням в септими. В обох сонатах ця мелодійна графіка явно побудована на різноманітних мовних інтонаціях, інтонаціях, утворених на сусідстві вузьких та широких інтервалів, що відбивають напружений, схвильований тонус висловлювання.

В обох сонатах у музичну мову органічно вплетені техніки репетитивності, кластери, сонористичність, мінімалізм як техніка, а не філософія та стиль, та ін. Звичайно, у Сонаті Томльонової, яка створена на десять років пізніше, присутні, окрім згаданих більш сміливі актуальні прийоми: у скрипки – гра по струнах за декою, стукіт кісточками пальців по корпусу, у рояля – розширені техніки, підготовлений рояль, *pizzicato* по струнах рояля, авторські прийоми гри (колотушкою по струнах), яскрава театралізація у виконанні – гра піаніста стоячи, для одночасного торкання струн та клавіш та ін.

Що стосується драматургічного розгортання – воно залишається в рамках традиційності, демонструє нові варіанти у зіставленні «образних сфер», індивідуалізовані форми розвитку, далекі від а-процесуальності, як наскрізна з емоційно-психологічним «крещендо» в «Сонаті у трьох листах» або вельми багатопланова з елементами космогонії картина, як у Олени Томльонової.

Ця друга соната багатопланова в образних зіставленнях – перше коло образів окреслено в сонатній формі з дзеркальною репрізою першої частини, наступне – у співставленні меланхолійної сонористики мрій другої частини і грандіозної, у свою чергу, багатопланової картини фіналу, але виникає третє зовнішнє віртуальне коло в охопленні цілісного, що виходить на філософсько-космогонічні питання, відкриті, звернені до Нескінченності.

Зазначені відмінності визначаються не тільки часово-історичною різницею створення творів, а й композиторським амплуа: Ян Фрейдлін – композитор з яскраво вираженим камерним жанровим нахилом, Олена Томльонова, його учениця, – композиторка-симфоніст, що привносить у свої камерні опуси образи, прийоми та філософію оркестрового мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андросова Д. Мінімалізм у музиці: напрямок і принцип мислення: автореф. дис. канд. мист.: 17.00.03 / КНМА України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 17 с.
2. Зима Л. Жанр фортепианного квінтета как историко-стилевой феномен: типологический аспект. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 187 с.
3. Розенберг Р. Одесская композиторская школа: К 100-летию основания и 75-летию Одесской организации НСКУ. Монографія. Одеса: Астропринт, 2013. 328 с.
4. Русяева М. «Вічна тема» у симфонічній творчості Олени Томльонової: досвід будівництва філософсько-музичної космології. *Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*. Одеса, 2018. Вип. 2 (30). С. 186-191

REFERENCES

1. Androsova D. Minimalizm u muzytsi: napriamok i pryntsyp myslennia. [Minimalism in music: directly and the principle of misinformation]. Avtoref. dys. kand. myst.: 17.00.03 / KNMA Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv: 2005. 17 p. [in Ukrainian].
2. Zima L. Zhanr fortepiannogo kvinteta kak istoriko-stilevoy fenomen: tipologicheskiy aspekt. [The genre of piano quintet as history-style phenomenon: aspect of typicalness.] dys. ... kand. myst.: 17.00.03 / ONMA im. A. V. Nezhdanovoi. Odesa. 2014. 187 p. [in Russian].
3. Rozenberg R. Odesskaya kompozitorskaya shkola: K 100-letiyu osnovaniya i 75-letiyu Odesskoy organizatsii NSKU. [Odessa School of Composition: To the 100th anniversary of the foundation and the 75th anniversary of the Odessa Organization of the NUCU]. Monografya. Odesa: Astroprynt. 2013. 328 p. [in Russian].
4. Rusiaieva M. «Vichna tema» u symfonichnii tvorchosti Oleny Tomlonovoi: dosvid buduvannia filososfsko-muzychnoi kosmolohii. [The eternal theme in the symphonic work of Elena Tomlenova: the experience of building philosophical and musical cosmology.] *Δόξα. Zbirnyk naukovykh prats z filosofii ta filolohii*. Vol. 2(30). Odesa, 2018. pp. 186-191. [in Ukrainian].