

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ СИМФОНІЇ
ПІД ВПЛИВОМ НАДЗВИЧАЙНИХ ОБСТАВИН:
НА ПРИКЛАДІ «ПОМИНАЛЬНОЇ СИМФОНІЇ» КАРМЕЛЛИ ЦЕПКОЛЕНКО**

**TRANSFORMATION OF THE SYMPHONY GENRE
UNDER EXTRAORDINARY CIRCUMSTANCES:
THE CASE OF KARMELLA TSEPKOLENKO'S FUNERAL SYMPHONY**

УДК 78.01/.071.1

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345527

Ван Цзианьаспірант кафедри теорії музики
та композиціїОдеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової

e-mail: 309171370@qq.com

Wang ZianPh.D. Student in the Department
of Music Theory and Composition
at the A. V. Nezhdanova
Odesa National Music Academy

orcid.org/0009-0005-9741-2830

Анотація. Статтю присвячено дослідженню процесів розвитку української симфонії. У ХХ столітті у симфонічному жанрі через зміни в музичному мисленні композиторів посилилися трансформаційні процеси із тенденцією до децентралізації в царині стилю, форми, а також відмови від стереотипізації структурних засад. Це відкрило можливості для кардинального переосмислення семантичних акцентів жанру.

Розвиток жанру розгортався у напрямку створення синтетичного дійства: симфонія прагнула розширити свої межі й охоплювати не тільки земний простір, а й космос, всесвіт, що привело до розширення оркестрового складу, введенню до нього великих хорових мас та інших додаткових неоркестрових інструментів. Драма й епос об'єдналися у жанрі симфонії, трагедійно-драматичний тип симфонізму став одною з ознак ХХ сторіччя. З кожною новою мутацією симфонія укріплювалась як жанр, що претендує на відображення художньої картини світу, включно з філософською концепцією людини в ньому. Жанр симфонії осмислює не тільки загальнолюдські проблеми свого часу, а і особистісні.

Розвиток української симфонії йде у двох напрямках: а) як непрограмна симфонія, чи симфонія з прихованою програмністю, де композитори втілюють свій задум, який не має вербального визначення й існує тільки у формі узагальнених естетичних образів; б) як програмна симфонія, що будується на узагальненому або послідовному сюжеті. Однією з форм трансформації жанру симфонії в українській музиці є спроба максимально наснажити симфонічні твори драматизмом. Особливо ця тенденція виражена у творчості К. Цепколенко, «Поминальна симфонія» якої аналізується у статті.

Ключові слова: симфонізм ХХ століття, українська симфонія, трансформація жанру, творчість Кармелли Цепколенко, музична драматургія, історична пам'ять, епос і драма, монотематизм, геноцид вірмен.

Постановка проблеми. Сьогодні відбувається зміна культурної парадигми, у зв'язку з чим жанр симфонії переживає процеси реструктурування, пов'язані з пошуком новаційних форм розвитку. Симфонія як жанр зберігає здатність не лише відображати соціально-філософські проблеми епохи, а й передавати її семантичну багатозначність і динаміку. Вона ви-

ступає носієм глибокого змісту, що резонує з реаліями часу, стає дзеркалом суспільних потрясінь, історичних подій та особистісних переживань.

У сучасних умовах симфонічний жанр зазнає суттєвих змін, які проявляються в оновленні його форми, стилістики та виразових засобів. Сучасна симфонія вибудовує нові художні моделі, що адаптуються до змін у культурному середовищі, збагачуючи традицію новими концепціями розвитку музичного матеріалу, драматургії та форми. Відбувається переосмислення класичних засад симфонізму, що веде до пошуку інноваційних шляхів організації музичної тканини, зокрема через інтеграцію полістилістичних елементів, експериментування з темпоритмом і структурою, а також через активне залучення програмних, філософських і нарративних аспектів.

Таким чином, у сучасному музичному просторі симфонія продовжує еволюціонувати, відображаючи актуальні тенденції та відповідаючи на виклики часу, зберігаючи при цьому свою здатність до глибокої художньої рефлексії та емоційного впливу. Задля розкриття деяких аспектів цієї теми варто звернутися до аналізу відношень — у рамках жанру симфонії — між художнім задумом і втіленням у драматичну форму; між наявністю стандартизованої форми й бажанням автора створити неординарний твір, який за змістом і формою буде відповідати новій реальності та новій чуттєвій сфері, сучасним засобами виразності та новій парадигмі часу. На прикладі симфонічного твору відомої української композиторки К. Цепколенко розкрито вплив художніх принципів симфонізму на драматизацію музичного матеріалу та на створення індивідуальної композиторської форми, адекватної задуму.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Вивчалися матеріали та дослідження, присвячені темі інноваційних впроваджень у симфонічній музиці українських композиторів, зокрема в працях М. Гордійчука [2], О. Гужви [3; 4; 5], Т. Дугіної [6], М. Ємельяненко [7], О. Зінкевич [8, 9], В. Іванченко [10], Л. Кияновської [11], О. Овсяннікової-Трель [12; 13], Г. Савченко [14; 15], О. Щетинського [17].

Метою статті є дослідження особливостей трансформації жанру симфонії в контексті драматургічних і стильових процесів сучасної музики. Особлива увага приділяється розвитку новітніх тенденцій у симфонічному жанрі, що формуються під впливом змін культурної парадигми в сучасній українській музиці.

Виклад основного матеріалу. Симфонія є одним із наймасштабніших жанрів оркестрового мистецтва, що відображає глибину, логічну організованість та багатогранність музичного мислення. Саме в цьому жанрі інтегруються різноманітні типологічні та стильові процеси, що дозволяють композиторам виражати широкий спектр емоцій та ідей, — від ніжної, сентиментальної лірики до величної трагедії та драматизму. Як вказує О. Гужва, «симфонія та симфонізм завжди знаходяться у постійному оновленні, вони завжди відкриті для діалогу з різними художніми моделями, стилями, різними мовними пластами» [3, с. 44].

Сучасні тенденції розвитку симфонічної музики характеризуються відмовою від установлених стереотипів у структурній організації жанру, що відкриває нові можливості для осмислення його семантичного наповнення. Зокрема, Симфонія № 3 К. Цепколенко («Помінальна симфонія», 1988) має епічний характер, оскільки ґрунтується на двох ключових подіях історії вірменського народу — геноциді 1915 року та Сардарпатській битві 1918 року.

Використання історичних подій як концептуальної основи твору сприяє формуванню епічного нарративу, в якому драматичне й епічне начала взаємопроникають і доповнюють одне одного. Минулі події набувають глибокого художнього переосмислення та особливої значущості, стаючи частиною епосу. Таким чином, геноцид вірмен та Сардарпатська битва визначають драматургічний розвиток симфонії, наповнюючи її глибоким історико-філософським змістом. Виходячи із цього, сучасний слухач може провести паралелі між подіями минулого та сьогоденням, екстраполювати історичний досвід на сучасну реальність, зокрема на

війну, яка триває в Україні. Трагедії, що лягли в основу «Поминальної симфонії» К. Цепколенко, перегукуються з нинішньою боротьбою українського народу за свободу та незалежність. Як і вірменський народ, українці стикаються з викликами, що випробовують їхню стійкість, національну ідентичність і прагнення до самовизначення. Таким чином, музика стає не лише засобом художнього осмислення минулого, а й актуальним способом рефлексії над сучасними подіями, що визначають долю цілого народу.

Епічні події завжди привертали увагу митців різних сфер творчості, стаючи основою для побудови цілісних художніх образів. Чи не найчастіше трагічні історичні події надихають композиторів, відкриваючи нові можливості для їхньої музичної інтерпретації. У сучасній українській симфонічній музиці такі теми набувають особливого значення, адже вони дозволяють переосмислити минуле через призму мистецтва та знайти його відображення в сучасних реаліях. Н. Воронова та О. Прокопенко підкреслюють, що «...симфонія у ХХ, на початку ХХІ століття лишаючись музичним жанром, набуває соціокультурного значення в контексті мета-жанру. Адже її засобами створюється особлива інтонаційна система мистецтва, в музичній формі якої постають одвічні питання сенсу життя, змісту історії» [1, с. 156].

Тематичний вибір К. Цепколенко для «Поминальної симфонії» є принципово новим явищем для академічної композиторської творчості, зокрема в контексті української симфонічної музики. Осмислення подій геноциду вірменського народу та Сардарapatської битви через симфонічну драматургію відкриває новий вимір епічного жанру, поєднуючи історичну документальність із глибоким емоційним та філософським змістом. Ця новаторська концепція розширює межі української музичної традиції, надаючи їй глобального звучання та актуальності.

Кінематографісти одними з перших відгукнулись на трагічні події, й кіно стало засобом художньої інтерпретації подій геноциду вірменського народу початку ХХ століття. Першим фільмом, який висвітлив цю трагедію, стала стрічка «Ravished Armenia» (1919), що відтворювала жахиття масових переслідувань і знищення вірменського населення. У подальшому значним внеском у кінематографічне осмислення цієї теми став фільм Атома Егояна «Ара-рат» (2002), який поєднує історичну реконструкцію з особистими драмами персонажів, створюючи багатопланову оповідь про травматичний досвід народу. Ще однією важливою кінематографічною подією стало екранізування роману Антонії Арслан «Гніздо жайворонка» (2007). Цей літературний твір, заснований на реальних подіях, слугував основою для художньо-го фільму, який створили італійські режисери Вітторіо і Паоло Тавіані. Кіноверсія зберігає емоційну силу першоджерела, розповідаючи про трагедію вірменського народу через призму сімейної історії та боротьби за виживання. Таким чином, кінематограф, як і музика, став важливим засобом художнього осмислення та збереження пам'яті про ті події, відкрив нові перспективи для їхнього розуміння сучасним поколінням.

Важливо детальніше розглянути історичні події, що стали програмною основою «Поминальної симфонії» К. Цепколенко, адже вони є ключовими для розуміння її художнього змісту та драматургії. Геноцид вірмен (1915–1916) — один із найстрашніших злочинів ХХ століття, масове знищення християнського вірменського населення Османської імперії. З весни 1915-го по осінь 1916 року османська влада здійснила систематичне фізичне винищення понад 1 мільйона мирних вірмен, застосовуючи масові розстріли, насильницькі депортації, що супроводжувалися голодом, спрагою, хворобами та нелюдськими умовами існування. Про масштаб цих злочинів свідчать навіть листи турецьких солдатів, у яких вони описували акти жорстокого винищення: «Понад 60 000 вірмен було вбито. У Трабзоні, Ерзерумі, Ерзінджані, Хасанкале та багатьох інших містах християн нищили, як виноград на вино. Ми знищили 1200 вірмен. Поранено 511. Якщо вас цікавить, то жоден турецький солдат чи башибузук навіть не отримав подряпини». Вбивства супроводжувалися грабежами та ма-

родерством. Окрім фізичного знищення, вірменські діти зазнали примусової асиміляції — десятки тисяч були відібрані від батьків і насильно навернені в іслам. Цей злочин, що мав характер етнічних чисток, є однією з найболючіших сторінок історії не лише вірменського народу, а й усього людства. Перебіг вірменського геноциду жахливо нагадує те, що чинить сучасна російська армія в Україні, — масові злочини проти мирного населення, пограбування та руйнування культурної спадщини, викрадення українських дітей.

У роки Першої світової війни, до початку 1917 року, російська армія зайняла значну частину Західної Вірменії, звільнивши найбільші міста — Ерзурум, Ван, Трапезунд, Ерзінджан, Муш і Бітліс. Військова кампанія дозволила витіснити Османську імперію з цих територій, забезпечивши певний захист для місцевого вірменського населення. Однак ситуація різко змінилася після подій Лютневої та Жовтневої революцій 1917 року в Росії, які спричинили розвал армії. До кінця 1917 року Кавказький фронт був повністю оголений, і цією обставиною скористалася Османська імперія. Під брехливими приводами про необхідність «захисту турецького та курдського населення від вірмен» османські війська рушили в наступ, повторно загрожуючи життю вірменського народу.

За умовами Брестського миру (березень 1918 року) більшовицький уряд погодився відмовитися від територій Західної Вірменії, вивести російські війська та демобілізувати вірменські військові підрозділи. Туреччина скористалася цим, порушила угоду і розпочала наступ, влаштовуючи нову хвилю масових вбивств мирного вірменського населення. Над Вірменією знову нависла смертельна загроза повного винищення.

Ця історія має разучі паралелі із сучасною ситуацією в Україні. Як тоді Туреччина використовувала надумані аргументи для виправдання своєї агресії проти Вірменії, так і сьогодні Росія під приводом «захисту російськомовного населення» розпочала військову агресію проти України у 2014 році. Такі історичні аналогії показують, що геополітичні амбіції агресорів повторюються, а фальшиві виправдання використовуються для виправдання військових злочинів і геноциду.

Сардарapatська битва 21–28 травня 1918 року стала ключовою подією Першої світової війни для вірменського народу. Турецькі війська, вторгнувшись у Східну Вірменію, мали на меті завершити політику геноциду. Однак вірменські регулярні війська та ополчення змогли зупинити турецький наступ, розгромивши ворожу армію поблизу залізничної станції Сардарapat. У боях брали участь чоловіки, жінки, літні люди та навіть діти. Народ повстав як єдине ціле, аби зупинити турецькі війська та врятувати свою батьківщину. Якби вірмени програли ту битву, слово «Вірменія» залишилося б лише в історичних довідниках. Звитяга вірменського народу не лише врятувала населення північної частини Араратської долини від неминучого знищення, а й дозволила зберегти значну частину Східної Вірменії від захоплення турецькими військами. Перемога мала доленосне значення: 28 травня 1918 року було проголошено незалежну Республіку Вірменію, що стало актом відродження вірменської державності після століть відсутності суверенітету.

На честь 50-ї річниці Сардарapatської битви у травні 1968 року був урочисто відкритий архітектурний меморіальний комплекс «Сардарapat». Його автором став видатний архітектор Рафаел Ізраелян. Ансамбль споруджений із червоного туфу, що символізує кров, проливу вірменським народом у боротьбі за свободу. Він має виразну композицію, головними елементами якої є висока дзвіниця-усипальня, яка уособлює духовне воскресіння нації після трагедії геноциду, та масивні скульптури крилатих биків, що символізують незламну силу та стійкість вірменського народу.

З бесід із К. Цепколенко автор статті дізнався, що у 1982 році вона разом із делегацією одеських композиторів і виконавців відвідала Вірменію, де пройшли концерти української музики в Єревані, Сардарapatі та Діліжані. Особливо сильне враження на неї справив Сар-

дарapat, який став символом перемоги над ворогом. Це стало для композиторки поштовхом для подальшого художнього осмислення історичних подій у своїй творчості. Величний меморіал зворушив її чуттєву сферу, пробудивши глибоке співпереживання та роздуми над трагедією вірменського народу та його героїчним опором.

Ці переживання композиторки згодом знайшли музичне відображення у «Поминальній симфонії», яка стала художнім втіленням болю, пам'яті та непохитної волі до життя. Через симфонічне мистецтво К. Цепколенко передала біль трагедії та велич історичного подвигу вірмен. «Поминальна симфонія» є однією з форм художнього осмислення трагічних і водночас значущих історичних подій. Композиторка створила глибоко особистий музичний наратив, який є не лише відображенням загальнолюдської трагедії, а й даниною пам'яті її вірменським родичам по материнській лінії, безвинно загиблим під час геноциду 1915 року.

Симфонія має велике історико-культурне значення: вона була написана у ювілейний 1988 рік — до 70-річчя Сардарapatської битви, а її прем'єра відбулася 24 квітня, у День пам'яті жертв геноциду вірмен, що підкреслює її меморіальний характер. Епічний подієвий ряд, що лежить в основі симфонії, формує її структурну та музично-тематичну організацію. Композиторка використовує неквапливий розвиток, що передбачає плавні переходи між подієвими ситуаціями, часті повтори та поступове нарощування драматизму. Така побудова надає музиці особливу наочність і виразність, підсилюючи її емоційний вплив на слухача. Таким чином, «Поминальна симфонія» є не лише твором мистецтва, а й музичним пам'ятником, що крізь призму особистої та колективної пам'яті відображає біль і водночас силу людського духу перед обличчям історичних трагедій.

За законами художньої творчості безпосередні події рідко відображаються у мистецтві у чистому вигляді. Художнє осмислення вимагає часу: враження мають «відлежатися», відірватися від суто емоційного переживання, трансформуватися в естетичний феномен і лише тоді стати матеріалом для твору.

Саме так сталося з «Поминальною симфонією». Лише через шість років після відвідування Вірменії К. Цепколенко розпочала роботу над твором. Враження від знайомства з історією Сардарapatської битви, яке глибоко закарбувалося у свідомості, поступово кристалізувалося у музичний сценарій симфонії. Однак композиторка зазначала, що не створювала сценарій навмисно, — музика ніби сама вкладалася у логічну та емоційну форму, відображаючи її переживання. К. Цепколенко вірменський геноцид, як уже було зазначено, сприймала як особисту трагедію. Її мати була вірменкою, а дід — родом з Ерзерума, одного з міст, які стали центром масових убивств вірменського населення. Ще задовго до геноциду дідусь композиторки разом із дружиною виїхав на навчання до Росії, що фактично врятувало їм життя. Інші родичі не встигли покинути Ерзерум і загинули під час різанини.

У «Поминальній симфонії» К. Цепколенко зуміла передати два основні складники історичної пам'яті: трагічну скорботу за знищеними родичами та загиблими співвітчизниками й величний дух боротьби й перемоги, що врятував вірменський народ від остаточного знищення. Таким чином, її симфонія стала художнім меморіалом, у якому звучить відгомін історії, біль утрат і сила духу переможців.

«Поминальна симфонія» була написана у 1988 році — лише за один місяць, коли К. Цепколенко перебувала у будинку творчості в місті Іваново. За радянських часів путівки до будинків творчості надавалися членам Союзу композиторів СРСР для роботи над новими творами. Такі будинки розташовувалися в мальовничих місцях, у лісах або горах, і пропонували ідеальні умови для творчої роботи: кожний композитор оселявся в окремому будиночку з роялем. Часто композитори збиралися разом, демонстрували й обговорювали свої твори. К. Цепколенко представила партитуру симфонії на засіданні молодіжної секції композиторів СРСР, яку очолював А. Чайковський. Уже тоді її колеги зазначали, що мова твору є складною та новаторською.

Після завершення роботи над симфонією композитор міг замовити переписку голів — важливий етап у підготовці до виконання. У Союзі композиторів існувала система професійних переписувачів, які вручну, каліграфічним почерком, переписували кожен оркестровий голос. Лише після цієї ретельної роботи симфонія була готова до першого виконання.

Світова прем'єра «Поминальної симфонії» відбулася у Дніпропетровську (тепер Дніпро) 24 квітня 1988 року в рамках Фестивалю симфонічних прем'єр (нині — «Прем'єри сезону»). Виконання здійснив Запорізький симфонічний оркестр, диригентом виступив В. Кульбака. Після прем'єрного виконання симфонія була настільки високо оцінена, що закупівельна комісія Союзу композиторів СРСР придбала її для збереження та подальшого виконання. Таким чином, «Поминальна симфонія» не лише стала даниною пам'яті жертвам вірменського геноциду, а й увійшла в історію української академічної музики як визначний твір, що отримав визнання професіоналів та слухачів.

Як зазначає С. Щелканова, «заданий класичною симфонією рівень ідеальної логіки, бездоганності й прозорості як на рівні структури, так і на рівні змісту (що цілком відповідало духу поетики класицизму, детермінованої загальним прагненням до впорядкування, структуривання та регламентації будь-яких буттєвих виявів) в умовах композиторської симфонічної практики другої половини ХХ століття зазнав значної рефлексії та когнітивного самоі перевідтворення» [16, с. 26]. Феномен ранньої симфонічної творчості К. Цепколенко якраз свідчить про пошук нових шляхів відтворення історичної реальності.

«Поминальна симфонія» за своєю формою представляє сонатне алегро, де вступ і кода виконують функцію обрамлення всього твору, забезпечуючи цілісність композиції. У симфонії простежуються риси тричастинної форми. Вона також містить елементи рондо, що створює певну повторність у структурі. Розширення меж розробки ускладнює композиційний план.

Симфонія складається з трьох розділів: перший і другий розділи ведуть до проміжних кульмінацій. Реприза є основною кульмінацією, побудованою на потужному звуковому потоці. Тематичний матеріал має строгую структурну послідовність, що відображає подієву канву твору. Кожна з тем відкрито або приховано апелює до історичних подій, що стали основою симфонії. Підтекст функціонує як прихована символічно-сміслова підструктура, що надає твору глибшого значення.

Вступ побудований на двох контрастних темах. Перша тема має динамічний характер, несе активне драматичне навантаження. Вона об'єднує чотири різнохарактерні елементи, які мають активний, динамічний характер, асоціюючись з перипетіями військових дій. Друга тема формує епічну атмосферу, сприяючи створенню образу історичного оповідання. Вона відзначається широким диханням та плавним, розгорнутим рухом, виконується кларнетом-соло, що надає темі відтінку об'єктивного оповідання про минулі події. Супровід арпеджованих пасажів арфи та фортепіано імітує звучання бандури, що створює асоціації з народним епосом. Обидві теми слугують інтонаційною основою для формування подальшого тематичного матеріалу.

Монотематизм є ключовим принципом формоутворення симфонії. Елементи першої теми вступу пронизують увесь музичний матеріал, забезпечуючи єдність форми. Використання цих елементів у розвитку сприяє створенню динамічних хвиль драматизму, які проходять через весь твір. Таким чином, завдяки контрасту тематичного матеріалу вступу та монотематизму, композиторка досягає структурної цілісності симфонії, водночас передаючи її глибокий історичний і трагедійний зміст.

3-й елемент першої теми у симфонії набуває поступової трансформації. Спочатку 3-й елемент — це різкий удар віолончелей (*agso*) з форшлагом. Після вступу він розвивається в канонічному проведенні скрипок (т. 8, ц. 1–4). Далі він переходить до партії контрабасів, де приглушено-різко перериває експозиційний виклад побічної партії (5 т., ц. 27). У подальшо-

му розвитку 3-й елемент викладається канонічно, контрапунктуючи із двома контрастними темами головної партії. У розробці симфонії поєднання 2-го і 1-го елементів вступної теми стає основою тематичного матеріалу (ц. 28).

Один з елементів другої теми, що спочатку має характер елегії, поступово набуває рис теми Року. У такому вигляді він акцентує значущі моменти епічного оповідання (цц. 30–34). Це логічно вписується у подієвий зміст симфонії, адже мотив Року традиційно відіграє первинну роль у епічних творах.

У коді (цц. 88–91) 3-й елемент першої теми вступу стає основою для фінального розділу. Це підтримує структурну цілісність твору і підкреслює його монотематичний характер. Таким чином, перетворення елегійного елемента у тему Року, а також концентрація тематичного матеріалу навколо 3-го елемента першої теми вступу підсилюють драматизм та епічну масштабність «Поминальної симфонії».

4-й елемент першої теми вступу виконує супровідну роль лейтмотиву передчуття битви (ц. 7). Включається у розвиток другої теми головної партії (цц. 14–15). Стає головним елементом третього розділу розробки, що звучить у чотирьох скрипок і фортепіано при підтримці педального звуку валторн (ц. 50).

Епічна тема вступу та її поступова трансформація проходить у партіях віолончелей і контрабасів та стає 1-м елементом першої теми головної партії (ц. 4). У вигляді висхідного ходу двох чистих квінт цей елемент формує основу мелодії лірично-жіночої теми побічної партії, яка символізує біль і страждання вірменського народу. Низхідні секундні інтонації у партіях гобоя та валторни підкреслюють трагічність теми (цц. 19–21).

Побічна партія втілює епічне оповідання про важливі історичні події, представляє образ віртуального кобзаря, який не просто оповідає, а емоційно співпереживає тим подіям. Через це у симфонію проникає лірична константа, що надає твору глибшого емоційного наповнення. Побічна партія розгортається у поліфонічному розвитку: тема звучить на тлі тремоло перших скрипок, канонічно проводиться у партіях других скрипок і віолончелей (ц. 23). Напруга поступово зростає і досягає кульмінації, де побічна партія набуває характеру похоронного плачу (ц. 26). Таким чином, поєднання епічної масштабності з особистісним переживанням у побічній партії підкреслює двовимірність драматичного змісту симфонії. У композиційній структурі симфонії важливу роль відіграють теми, що не пов'язані інтонаційно з основним тематизмом твору. Вони доповнюють драматичний зміст і сприяють розкриттю подієвого контексту:

1. Саркастично-скерцозна друга тема головної партії. Виконується соло кларнета, що додає танцювальну легкість. Супроводжується енергійно-монотонним ритмом фортепіано і струнних, створюючи ритмічний контраст. Уособлює іронічний, навіть саркастичний відтінок, що може символізувати абсурдність і жорстокість історичних подій. Використання саркастично-скерцозної теми, теми дзвонового дзвону та їх трансформацій дозволяє композитору: розширити художній простір твору, поєднуючи епічність, трагічність та іронію; посилити емоційний вплив симфонії через контраст між монументальним трагізмом і мимовільною іронією; надати музичному матеріалу додатковий рівень смислової глибини, де музичні теми виступають не лише як структурні елементи, а й як символічні маркери подієвого розвитку.

2. Акордова тема дзвонового дзвону (фортепіано). Інтерпретує дзвони, що звучать як пам'ять про загиблих. У другому розділі розробки ця тема контрапунктує з 4-м елементом першої теми вступу (ц. 36). Використання малої звучності (pp) створює ефект віддаленого дзвону, що асоціюється з дзвіницею-усипальнею ансамблю «Сардарapat». Поступова тема дзвону динамізується: ритм дробиться і частішає, звучність наростає до ff, включається ка-

нонічне проведення 3-го елемента першої теми вступу (від контрабасів до I скрипок, цц. 41–43). У кульмінації тема трансформується у набат (ц. 44).

3. Тема дзвонового дзвону у репризі (ц. 66), поступово наростає до звукоуйнівного *fff* і в кульмінації проходить на фоні потужного вибуху оркестру (*fff*) з різкими ударними акордами, що поступово зменшуються: *mf* – *mp* – *pp* (2 т., цц. 74–75).

4. Останнє звучання теми дзвонового дзвону відбувається перед кодою (ц. 76) на *pp*. На її фоні чутно відгомони першої теми головної партії (ц. 78), що створює ефект поступового згасання і завершення музичного оповідання.

Багатство тематичного матеріалу симфонії доповнюється лейтмотивами, які виконують важливу структурну та смислову функцію. Вони не лише зміцнюють цілісність музичного нарративу, але й підсилюють драматичний та емоційний зміст твору.

1. Лейтмотив «кличу» представлений у вигляді коротких різких вигуків оркестру. Він входить до 2-го елемента першої теми головної партії. Символізує заклик, імпульс до дії, різке пробудження перед подією. Цей лейтмотив відіграє значну роль у симфонії:

а) завершує канонічне викладення першої теми головної партії у її третьому проведенні (цц. 8–10);

б) контрапунктує з 4-м елементом першої теми вступу у загальному русі репризи (ц. 61);

в) досягає кульмінації у валторнах і вібрафоні разом із 3-м елементом першої теми вступу (ц. 63);

г) бере участь у формуванні Коди (ц. 97);

д) завершує симфонію, контрапунктуючи з 3-м елементом першої теми вступу.

2. Лейтмотив «передчуття битви» виконує гобой у супроводі 4-го елемента першої теми вступу у флейтах. Символізує тривожне передчуття, зростаюче напруження перед боєм. Цей лейтмотив також відіграє значну роль у симфонії, він присутній в експозиційному викладі другої теми головної партії (ц. 13), відкриває третій розділ розробки, виконуючись у двох гобоях і вібрафоні (ц. 45), знаменує початок репризи, проходячи у дзеркальному зверненні у валторнах і перших скрипках (ц. 55). Лейтмотиви у «Поминальній симфонії» відіграють ключову драматургічну роль, зокрема: створюють єдність музичної форми, зв'язуючи різні частини твору; надають симфонії наскрізну образність, відображаючи історичні, емоційні та символічні аспекти твору; підсилюють драматичний ефект, формуючи напругу, контраст та динаміку розгортання. Різноманітні теми та лейтмотиви формують цілісну музичну оповідь, що відображає історичні події. Подієва канва твору не лише представлена відкрито, а й приховано вбудована у структуру симфонії через інтонаційні зв'язки тематичного матеріалу. Структура, композиція та тематичний розвиток «Поминальної симфонії» сприяють її емоційному впливу на слухача, підсилюючи трагізм та героїчний пафос твору.

Таким чином, епічні події, а саме геноцид вірменського народу і Сардарпатська битва, стали інтерпретаційною основою у створенні музичної драматургії «Поминальної симфонії» К. Цепколенка. «Поминальна симфонія» — це музичний пам'ятник, що через засоби симфонічної виразності відображає трагізм і героїзм важливих історичних подій.

Висновки. У «Поминальній симфонії» драма та епос поєдналися, утворюючи цілісну жанрову концепцію, де трагедійно-драматичний тип симфонізму став визначальною рисою творчості К. Цепколенка. Композиторка органічно втілює в музиці історичні події, формуючи унікальну драматургію. Дослідження впливу реальних історичних подій на композиційну структуру симфонії дозволило виокремити кілька основних трансформаційних принципів, які стали ключовими у процесі створення цього твору. Зокрема:

– *принцип лінійного розвитку звукової матерії* — музична тканина формується у процесі безперервного розгортання тематичного матеріалу, що віддзеркалює драматичний розвиток подій;

- *принцип нашарування лінійних структур* — окремі музичні лінії накладаються одна на одну, створюючи ефект багатошаровості, що посилює емоційну виразність твору;
- *принцип наскрізного тематичного розвитку* — основні теми симфонії піддаються варіаційним і контрапунктичним змінам, формуючи органічний драматичний рух;
- *принцип формоутворення на основі подієвого розвитку* — композиційна структура безпосередньо відображає хід історичних подій, що зумовлює трансформацію тематичного матеріалу відповідно до перипетій сюжету.

Структурні та модальні побудови симфонії є динамічними: вони змінюються та розвиваються відповідно до подій, що відображаються в музиці. При цьому тематичний матеріал поступово трансформується, збагачуючись новими емоційними та семантичними відтінками. Лінійний розвиток організовується відповідно до заданих образних ролей у музичному сценарії твору, незалежно від того, чи він чітко прописаний, чи існує лише у творчій уяві композитора. Таким чином, лінійність стає засобом матеріалізації драматичних образів, забезпечуючи їхню послідовну еволюцію у межах симфонії.

Діалогічна взаємодія музичних тем створює багатошарову текстуру, де драматичне напруження посилюється через нашарування емоційно-вольових контрастів. Це сприяє формуванню виразної художньої картини, яка поєднує в собі різноманітні образи в єдине цілісне полотно.

Трансформаційні процеси в межах симфонічного жанру у творчості К. Цепколенко безпосередньо пов'язані зі змінами музичного мислення композиторки, спричиненими глибоким осмисленням історичних подій. Вона демонструє тенденцію до децентралізації у сфері стилю та форми, відмовляючись від традиційних стереотипів симфонічної драматургії. Це відкриває нові можливості для концептуального переосмислення семантики симфонії, надаючи їй особливого художнього змісту.

Література

1. Воронова Н. С., Прокопенко О. В. Філософія симфонізму української музики. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2015. Вип. 5–6. С. 156–162. URL : https://www.researchgate.net/publication/338999129_Filosofia_simfonizmu_ukrainskoi_muziki (дата звернення 22.01.2025)/
2. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ : Музична Україна, 1969. 304 с.
3. Гужва О. П. Симфонізм як феномен духовної культури. *Вісник ХДАДМ*. 2008. № 1. С. 44–51. URL : <https://hudprom.org.ua/archive/Herald-2008/2008-N1/08gappsc.pdf> (дата звернення 11.01.2025).
4. Гужва О. П. Українська симфонія у часі–просторі культури. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2007. № 4. С. 19–35. URL : <https://hudprom.org.ua/archive/Herald-2007/2007-N4/07gopsoc.pdf> (дата звернення 22.01.2025).
5. Гужва О. Симфонія на зламі епох: між усталеним та новим, або Разом з Асаф'євим. *Аспекти історичного музикознавства II*. 2008. Вип. 22. С. 50–59. URL : <https://intermusic.kh.ua/vypusk22.pdf> (дата звернення 20.01.2025).
6. Дугіна Т. Деякі особливості гармонічної мови Є. Станковича в «Симфонії пасторалей» (до питання про синтез звуковисотних технік). *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 173–181.
7. Ємельяненко М. С. Циклічна симфонія в композиторській творчості ХХ століття: від жанрової перехідності до інтерстильових властивостей: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. 2012. 18 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0412U004308> (дата звернення: 24.01.2025).

8. Зінкевич О. С. Українська симфонія 1970–1980-х років. Генетико-типологічний аспект. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського; Ніжин : М. М. Лисенко, 2023. 224 с.
9. Зінкевич О. Український авангард: загальна картина. *Mundus Musicae. Тексти и контексти* / О. Зінкевич. Київ : ТОВ «Задруга». 2007. С. 327–331.
10. Іванченко В. Програмність як творчий музичний процес в українській симфонії (досвід аналізу). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20: Музичний твір: проблема розуміння. С. 85–94.
11. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Музичне мистецтво і культура* : Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2010. Вип. 11. С. 202–213.
12. Овсяннікова-Трель О. А. Ліричний модус жанрової семантики в концепції «слабкого стилю» В. Сильвестрова. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2021. Вип. 27–28. С. 172–179. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238845>
13. Овсяннікова-Трель О. А. Вербальні тексти композиторів як передумова музикознавчого дослідження стильового феномену «нової простоти». *Культура України*. Харків : ХДАК, 2021. Вип. 71. С. 94–99. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.071.12>
14. Савченко Г. Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії in C та Симфонії в трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. № 16. С. 242–258.
15. Савченко Г. Деякі особливості оркестрового письма А. Берга у світлі культурно-парадигмальних змін першої половини ХХ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2020. № 19. С. 95–103. DOI: <https://doi.org/10.33287/222037>
16. Щелканова С. О. Поетика ранніх симфоній Валентина Сильвестрова : дис. ... доктор філософії / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. 250 с. URL : <https://repo.num.kharkiv.ua/items/fa31fae6-23ae-45fd-a1d1-79e4e56bee29> (дата звернення 15.01.2025).
17. Щетинський О. Лінії. Перехрестя. Акценти. Композитор Леонід Грабовський. Київ : Акта, 2017. 780 с.

References

1. Voronova, N. S., & Prokopenko, O. V. (2015). *Filosofia symfonizmu ukraïnskoi muzyky* [Philosophy of Symphonism in Ukrainian Music]. *Multiversum. Filosofskiyi almanakh*, 5–6, 156–162. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/338999129_Filosofia_simfonizmu_ukraïnskoi_muziki [in Ukrainian].
2. Hordiichuk, M. (1969). *Ukrainska radianska symfonichna muzyka* [Ukrainian Soviet Symphonic Music]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
3. Huzhva, O. P. (2008). *Symfonizm yak fenomen dukhovnoi kultury* [Symphonism as a Phenomenon of Spiritual Culture]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 1, 44–51. Retrieved from <https://hudprom.org.ua/archive/Herald-2008/2008-N1/08gappsc.pdf> [in Ukrainian].
4. Huzhva, O. P. (2007). *Ukrainska symfoniia u chasi–prostori kultury* [Ukrainian Symphony in the Time–Space of Culture]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 4, 19–35. Retrieved from <https://hudprom.org.ua/archive/Herald-2007/2007-N4/07gopsoc.pdf> [in Ukrainian].

5. Huzhva, O. (2008). Symfoniia na zlami epokh: mizh ustalenyim ta novym, abo Razom z Asafievym [Symphony at the Turning Point of Epochs: Between the Established and the New, or Together with Asafiev]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, 22, 50–59. Retrieved from <https://intermusic.kh.ua/vypusk22.pdf> [in Ukrainian].
6. Duhina, T. (1998). Deiaki osoblyvosti harmoniinoi movy Ye. Stankovycha v “Symfonii pastoragey” (do pytannia syntezy zvukovyvysotnykh tekhnik) [Some Features of Y. Stankovych’s Harmonic Language in the “Symphony of Pastorals”]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 28, 173–181 [in Ukrainian].
7. Yemelianenko, M. S. (2012). *Tsyklichna symfoniia v kompozytorskii tvorchosti XX stolittia: vid zhanrovoi perekhidnosti do interstylovykh vlastyvostei* [Cyclic Symphony in Twentieth-Century Compositional Practice]. (Extended abstract of PhD dissertation). Retrieved from <https://uacademic.info/ua/document/0412U004308> [in Ukrainian].
8. Zinkevych, O. S. (2023). *Ukrainska symfoniia 1970–1980-ky rokiv: henetyko-typolohichnyi aspekt* [Ukrainian Symphony of the 1970s–1980s: Genetic and Typological Aspect]. Kyiv; Nizhyn: NMAU imeni P. I. Chaikovskoho; M. M. Lysenko [in Ukrainian].
9. Zinkevych, O. (2007). Ukrainyskyi avanhard: zahalna kartyna [Ukrainian Avant-Garde: General Overview]. In *Mundus Musicae. Teksty i konteksty* (pp. 327–331). Kyiv: TOV “Zadruga” [in Ukrainian].
10. Ivanchenko, V. (2002). Prohramnist yak tvorchyi muzychnyi protses v ukrainskii symfonii [Programmaticity as a Creative Musical Process in the Ukrainian Symphony]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho*, 20, 85–94 [in Ukrainian].
11. Kyianovska, L. (2010). Natsionalnyi obraz svitu v ukrainskii profesiinii muzytsi [National World Image in Ukrainian Professional Music]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 11, 202–213 [in Ukrainian].
12. Ovsianikova-Trel, O. A. (2021). Lirychnyi modus zhanrovoi semantyky v kontseptsii “slabkoho stylu” V. Sylvestrova [The Lyrical Mode of Genre Semantics in Valentyn Sylvestrov’s Concept of “Weak Style”]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 27–28, 172–179. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238845> [in Ukrainian].
13. Ovsianikova-Trel, O. A. (2021). Verbalni teksty kompozytoriv yak peredumova muzykoznavchoho doslidzhennia stylovoho fenomenu “novoi prostoty” [Composers’ Verbal Texts as a Prerequisite for Studying the Stylistic Phenomenon of “New Simplicity”]. *Kultura Ukrainy*, 71, 94–99. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.071.12> [in Ukrainian].
14. Savchenko, H. (2019). Bahatofihurnist orkestrovoho pysma yak pryntsyp orhanizatsii chasu i prostoru v orkestrovykh tvorakh I. F. Stravinskoho [Multi-Figural Orchestral Texture as a Principle of Time–Space Organization in Works by I. Stravinsky]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, 16, 242–258 [in Ukrainian].
15. Savchenko, H. (2020). Deiaki osoblyvosti orkestrovoho pysma A. Berha u svitli kulturno-paradyhmalnykh zmin pershoi polovyny XX stolittia [Some Features of A. Berg’s Orchestral Writing]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 19, 95–103. DOI: <https://doi.org/10.33287/222037> [in Ukrainian].
16. Shchelkanova, S. O. (2022). *Poetyka rannikh symfonii Valentyna Sylvestrova* [Poetics of Valentyn Sylvestrov’s Early Symphonies]. (PhD dissertation). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Retrieved from <https://repo.num.kharkiv.ua/items/fa31fae6-23ae-45fd-a1d1-79e4e56bee29> [in Ukrainian].
17. Shchetynskyi, O. (2017). *Linii. Perekhrestia. Aktsenty. Kompozytor Leonid Hrabovskiy* [Lines. Crossings. Accents. Composer Leonid Hrabovsky]. Kyiv: Akta [in Ukrainian].

Wang Zian

**TRANSFORMATION OF THE SYMPHONY GENRE
UNDER EXTRAORDINARY CIRCUMSTANCES:
THE CASE OF KARMELLA TSEPKOLENKO'S FUNERAL SYMPHONY**

Abstract. The article pays particular attention to the development of the Ukrainian symphony. In the twentieth century, transformative processes within the symphonic genre intensified, driven by changes in composers' musical thinking and a general tendency toward decentralization in matters of style and form, as well as the rejection of stereotyped structural principles. This opened up previously unexplored possibilities for a radical re-thinking of the genre's semantic foundations.

The evolution of the symphony moved toward the creation of a synthetic spectacle composed of sounds, colors, and even scents; the symphony sought to expand its boundaries to encompass not only the earthly realm but also the Cosmos and the Universe. This led to the enlargement of orchestral forces, the inclusion of massive choral ensembles, and the addition of non-orchestral instruments. Drama and epic merged within the symphonic form, while the tragic-dramatic type of symphonism became one of the defining features of the twentieth century.

With each new mutation, the symphony strengthened its position as a genre aspiring to reflect an artistic vision of the World, including a philosophical conception of the Human within it. The genre of the symphony addresses not only the most acute issues of its time but also the psychological processes of the individual.

The development of the Ukrainian symphony follows two main directions: (a) as a non-programmatic symphony, or a symphony with implicit programmatic content, in which composers embody their ideas without verbal definition, expressed solely through generalized aesthetic imagery; and (b) as a programmatic symphony, built upon a generalized or sequential narrative.

One of the key forms of transformation of the symphonic genre in Ukrainian music is the tendency to intensify the dramatic dimension of symphonic works. This tendency is particularly evident in the work of Karmella Tsepkenko, whose Funeral Symphony is analyzed in the article.

Keywords: Twentieth-century symphonism, Ukrainian symphony, genre transformation, the work of Karmella Tsepkenko, musical dramaturgy, historical memory, epic and drama, monothematism, Armenian Genocide.