

УДК 78.071.1(44):78.082

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(41\).2018.152150](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(41).2018.152150)

ПАВЛЕНКО А. М.

Павленко Андрій Михайлович – аспірант кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-8589-3845>

СОЦІОКУЛЬТУРНА ЗУМОВЛЕНІСТЬ НОВАТОРСТВА ФРАНСУА-ЖОЗЕФА ГОССЕКА У ВЕЛИКІЙ СИМФОНІЇ ДО МАЖОР

Розглянуто особливості композиційної побудови та інтонаційної драматургії Великої симфонії *до мажор* Франсуа-Жозефа Госсека, вплив соціокультурних умов на творчий процес композитора. Нові умови в часи Французької революції вплинули й на жанрову систему музичного мистецтва. Ідеологічна парадигма актуалізувала найпопулярніші жанри масової культури, зокрема пісні і марші, загальні соціокультурні процеси коригували розвиток академічної культури. Прикладом такого впливу є Велика симфонія *до мажор* Ф.-Ж. Госсека, у якій типовий склад симфонічного оркестру замінено військовим. Особливий інструментарій значно вплинув на характер звучання симфонії та на тематизм, який «мілітаризується» і додатково підкреслює маршову природу багатьох елементів симфонії. Замість типового зіставлення героїки й лірики у головній та побічній партіях відповідно та з легким згладжуванням контрасту, завдяки тональній драматургії, композитор намагається розмити цей розподіл, надаючи твору нетипового драматургічного вирішення. У головній і побічній партіях утворюються теми нового порядку, у яких діалектично поєднуються протилежні начала як унікальний зразок інтерпретації сонатно-симфонічного жанру. Ф.-Ж. Госсек вибудовує твір, спираючись на сонатну форму, проте надає йому іншого тематичного наповнення. Незвичне поєднання інтонаційних комплексів, їх взаємодія в партитурі замість утвердження впевненої маршовості й урочистості, характерних для опусів революційної епохи, виявляють ставлення композитора до подій, під час яких створювалась симфонія.

Ключові слова: французька симфонія, симфонічна творчість Ф.-Ж. Госсека, класична симфонія.

Постановка проблеми. У сучасних наукових працях про музичне мистецтво доби Просвітництва аксіоматичним стало визнання в Західній Європі трьох провідних музичних шкіл (італійської, німецької, французької), проте однією з проблем історичної науки залишається нерівнозначне дослідження окремих національних жанрових різновидів. Докладного вивчення потребують питання становлення й розвитку французького зразка симфонічного циклу – процеси, пов'язані передусім із діяльністю фундатора національної версії жанру Франсуа-Жозефа Госсека. Його симфонічна спадщина – «біла пляма» в сучасному музикознавстві, тому вивчення особливостей кожної із симфоній майстра й уведення аналітичної інформації про неї в науковий обіг набуває **актуальності**.

© Павленко А. М., 2018

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Досліджуваний твір не привертав уваги українських музикознавців, що пояснюється недостатнім поширенням нотних видань симфоній Ф.-Ж. Госсєка і рідкісним їх залученням до виконавської практики. Аналіз Великої симфонії *до мажор* здійснив А. Кель у дисертації «Редакція та порівняльний аналіз трьох знакових творів Французької Революції для духового оркестру»¹, він виконав редакцію нотного тексту і розглянув особливості форми й гармонії цього твору, проте не розкрив його інтонаційних джерел та їх взаємодії. Серед інших праць, у яких розглянуто спадщину композитора: А. Радіге «Французькі музиканти епохи Великої французької революції»², монографія С. Рьцарєва «Симфонія у Франції до Берліоза»³, колективна праця московських музикознавців «Музика французької революції XVIII століття. Бетховен»⁴, дисертація Г. Вільямса «Практична редакція шести симфоній, ор. 12 Франсуа-Жозєфа Госсєка»⁵, «Gossec, François-Joseph» Б. Брука, Д. Кемпбелла, М. Кон та М. Фенд, опублікована в енциклопедії «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» 2001 року⁶.

Мета статті – виявити особливості композиційної побудови та інтонаційної драматургії Великої симфонії *до мажор* Ф.-Ж. Госсєка, визначити унікальність творчого методу композитора, розкрити вплив соціокультурних умов на творчий процес, охарактеризувати жанрові зміни в музиці у період революції та їх вплив на розуміння композитором жанру симфонії, виявити композиційні особливості Великої симфонії *до мажор*, проаналізувати інтонаційні комплекси, їх використання у драматургії твору.

Велика симфонія *до мажор* написана в один із кульмінаційних моментів Французької революції. Політичні події вплинули на музичне мистецтво, яке мало прославити її ідеї. Особливої популярності набували масові жанри, зокрема революційні пісні, вокально-хорові композиції, великі сценічні твори, які могли розіграватись просто неба. Ф.-Ж. Госсєк одним із перших почав створювати революційні вокальні твори. Його чотирирічний доробок (1790–1794) – майже 50 пісень і два сценічних твори, поставлені в Опері – «L'offrande à la liberté» («Приносини свободі», 1792) та «Le triomphe de la République, ou Le camp de Grandpré» («Тріумф республіки, або Табір при Гранпре», 1793).

Крім вокально-хорового мистецтва, у цей період набули поширення військові духові оркестри. Провідним жанром в інструментальній музиці, відповідно до настроїв у суспільстві, стають марші. Л. Кирилліна зазначає: «Зазвичай вважається, що апогей захоплення вуличною музикою, зокрема маршовою, припадав на часи революції та наполеонівських війн у Франції»⁷. Ф.-Ж. Госсєк також створює марші для військового оркестру»⁸. Водночас досвід минулих десятиліть зосереджений переважно у масштабних

¹ Kehl A. G. Critical Editions and Comparative Analysis of Three Representative Wind Band Works from the French Revolution. Doctoral dissertation. University of South Carolina. Columbia, 2014. 157 p.

² Радіге А. Французские музыканты эпохи великой французской революции. Москва : Госмузгиз, 1934. 224 с.

³ Рьцарев С. А. Симфония во Франции до Берлиоза. Москва : Музыка, 1977. 104 с.

⁴ Музыка французской революции. Бетховен. Москва, 1967. 443 с.

⁵ Williams G. R. A practical edition of six symphonies, opus 12 by François-Joseph Gossec. Doctor of Musical Arts thesis. Eastman School of Music of the University of Rochester : 1961. 123 p.

⁶ Brook B., Campbell D., Cohn M. Fend M. François-Joseph Gossec // The new Grove dictionary of music and musicians : in 22 vol. Vol. 10 : Glinka to Harp. New York : Grove, 2001. P. 96–99.

⁷ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века : в 3 ч. Ч. 2 : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Москва : Композитор, 2007. С. 84.

⁸ Marche lugubre, 1790; Marche religieuse, 1793; Marche, C, 1794; Marche funèbre, E (1794), on death of Hoche; Marche religieuse, E, 1794; Marche victorieuse, F, 1794; аранжування «Marche des marseillois».

жанрах, зокрема у двох симфоніях («Військовій», 1793–1794 і Великій симфонії до мажор, 1794).

Велика симфонія до мажор має особливе значення у симфонічній творчості французького майстра, оскільки є передостанньою партитурою в цьому жанрі. Тільки через 15 років – 1809 року він напише наступну і водночас останню симфонію. Оркестровий склад Великої симфонії до мажор більше характерний для вуличної маршової музики, ніж для типового зразка жанру симфонії, що зумовлено соціокультурними запитами часу. Композитор залучив виключно духові інструменти і литаври, серед дерев'яних духових – по два кларнети, гобої, флейти, а також фагот, який звучить переважно в унісон із серпентом¹. Окрема група інструментів – дві труби, дві валторни, три тромбони, букцина і *tuba curva*² (два останні, за твердженням А. Кея, рідкісні для революційного репертуару).

Найчастіше тематичний матеріал міститься в партіях групи дерев'яних інструментів. Це пояснюється як їх більш розвиненими технічними можливостями порівняно з більшістю мідних, так і тембровою семантикою, закріпленою в типовій версії симфонії. Часом мелодичні партії проводять фагот і серпент, що вказує на динаміку позиціонування фагота від тембрального інструмента, який дублює басову партію віолончелі та *basso continuo*, до більш мелодичного і самостійного – завдяки зростанню виконавської майстерності. Ця тенденція, одночасно з поступовим ускладненням партій фагота, простежується в усій творчості Ф.-Ж. Госсєка.

Велика симфонія до мажор одночастинна, що, ймовірно, пов'язано з актуальними соціокультурними завданнями та умовами виконання³. Вона будується на основі сонатної форми, яка до того часу остаточно сформувалася в європейській практиці, а у творчості Ф.-Ж. Госсєка набула оригінальної авторської інтерпретації. Тематизм симфонії поділяється на три образні сфери. Перша – типова для сонатного алегро: активна, дієва героїка, яка часто спирається на комплекс інтонаційних засобів маршу. У цій сфері композитор часто використовує висхідні тірати, маршові пунктири, акценти на сильних долях, упевнені висхідні фанфарні ходи звуками тонічного тризвуку, висхідний гамоподібний рух, *tutti*. Теми, які тяжіють до героїчної сфери, найчастіше проводять мідні духові інструменти або підкреслюють перші долі тактів. Ще одна ознака, якою акцентується маршовість симфонії, – її чотиридольність. Друга сфера – лірична. Комплекс засобів виразності її тем або фраз вирізняється тембром дерев'яних духових (проведення повною групою чи кількома інструментами), тихою динамікою, м'якою синкопованістю, яка зміщує акценти із сильної долі вперед на

¹ «Французькі композитори кінця XVIII століття, зокрема Госсєк і Керубіні, вводили вдосконалений серпент у свої партитури як бас групи духових» (Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века : в 3 ч. Ч. 3 : Поэтика и стилистика. Москва : Композитор, 2007. С. 296). Далі вона вказує, що серпент використовувався саме для творів воєнного оркестру.

² «В епоху Французької революції асоціації з античними героїчними образами так захопили уяву музикантів, що за описами було створено давній духовий інструмент римлян – *Tuba curva*, або букцина. Починаючи з 1791 року, букцину використовували у виконанні музики під час масових церемоній просто неба, але потім її було забуто» (Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века : в 3 ч. Ч. 3 : Поэтика и стилистика. Москва : Композитор, 2007. С. 298). Зауважимо, що хоч Л. Кириллина і вважає *Tuba curva* і букцину синонімами, партитури Ф.-Ж. Госсєка переконують, що це два різні інструменти.

³ Хоча дослідник Річард Гольдман припускає, що цей твір планувався як перша частина тричастинної симфонії, за аналогією до Військової симфонії, написаної в цей же час.

восьму ноту, низхідним рухом та інтонаціями зітхання, чим порушується маршова ритміка як протистояння їй. Третя сфера, менш помітна – танцювальна. Образність такого типу має специфічну ритміку, галантні звороти й мелодіку, орнаментовану форшлагами. Цей матеріал наближений до ліричного тематизму і відтіняє його в деяких фрагментах симфонії. Загалом ці сфери типові для сонатно-симфонічних циклів, проте особливість Великої симфонії *до мажор* полягає в переосмисленні ролі кожної та в характері їх взаємодії, завдяки чому композитор вибудовує зразок образної драматургії, унікальний навіть для його симфонічного доробку.

Одностинний твір, написаний у сонатній формі, містить двотемну експозицію без повтору, розробку й репризу. Вступу, який часом траплявся в симфоніях Ф.-Ж. Госсєка, у цій партитурі немає, тому **експозиція** одразу розпочинається головною партією. У її темі контрастно зіставлені дієва й лірична сфери, композитор вдавався до цього й раніше – у Симфонії ор. 8 № 2 (прикладом є також тема головної партії Симфонії № 41 В. А. Моцарта). У Великій симфонії співвідношення цих сфер суттєво інакше.

У першій фразі теми головної партії звучить двотактовий мотив, двічі повторений повним оркестром від звуків різної висоти. Усіма засобами музичної виразності підкреслюється її фанфарність, закличність. Акцентування перших долей, звучання литавр, специфічний інструментарій військового оркестру, пунктирний ритм вказують на жанр маршу й ідентифікуються з елементами героїчної топіки. Перший такт мотиву – ціла нота, у якій частина інструментів виконує *tutti* звук *до* від малої до другої октави, лише другий гобой і другий кларнет, перший тромбон підкреслюють терцієвий звук *мі*. У другому такті цей акорд повторюється двома половинними тривалостями у мідних духових, а в дерев'яних з'являється висхідна терція, спершу як четвертна, а остання шістнадцята в такті утворює додатковий акцент на наступну ноту, яка з'явиться у третьому такті на сильній долі. Уперше цей двотактовий мотив звучить від тоніки, удруге – тоном вище, від другого ступеня.

Друга фраза тривалістю шість тактів повторюється двічі. Якщо перша проводилась *tutti*, то з другої відбувається розподіл фактури на тему і супровід. Спершу у фагота й серпента (такти 5–6) з'являється новий тематичний мотив, він звучить у більш низькому регістрі порівняно з першими тактами, тому дещо «маскується» за фразою, яка проводиться у дерев'яних духових. Розпочинається мотив висхідним октавним стрибком, що надає йому сильного дієвого імпульсу. Натомість останній поволі згасає – спершу внаслідок поступового низхідного руху, а далі – інтонації зітхання. Водночас у верхньому регістрі у кларнетів, гобоїв, флейт звучить октавний унісон, проте він ритмічно зсунутий на одну восьму. Завдяки цьому утворюється синкопа, яка надає фразі схвильованого характеру і формує помітний контраст із першою фразою головної теми. Після цього інструменти міняються ролями – фагот і серпент виконують функцію супроводу, побудованого на домінантовому органному пункті, а мелодія, що ґрунтується на гамоподібному низхідному русі, половинними переходить до кларнетів. Протягом чотирьох тактів відбувається зниження на октаву, водночас зі зменшенням гучності від *fortissimo* до *pianissimo*. У партії другого кларнета половинні припадають на сильні долі, у партії першого зберігається тенденція до синкопованості: половинні – у другій і четвертій долях такту, завдяки чому досягається ефект своєрідного затримання. Цей прийом досить характерний для авторської мови Ф.-Ж. Госсєка.

Після повторення цієї фрази з'являється її доповнення (такти 17–21). На *pianissimo* октавним унісоном кларнетів, гобоїв і фаготів із серпентом проводиться низхідна фраза від *до другої октави* до звука *до першої октави*. Повернення чіткого ритму без синкоп, із хроматичними секундовими інтонаціями сприяє збереженню ліричного колориту. Лише в у короткому кадансуючому епізоді (останній такт), відбувається повернення до героїчної топіки. У фразі, виконуваний в унісон кларнетами, гобоями, фаготом і серпентом, стисло проводиться фанфарна формула, що складається з висхідної кварта, наступної низхідної октави і завершального висхідного стрибка (від кварта й сексти до ундецими) в різних інструментів, який веде до тонічного акорду в наступному такті. Так утворюється несиметричний період $4 + (6+6) + 5$. Якщо спочатку (перші чотири такти) репрезентовано типовий активний дієвий образ, то далі (наступні 17 тактів) він зазнає ліризації завдяки комплексу відповідної топіки: інтонацій зітхання, синкоп, низхідного руху. Таким чином, уже перша тема не є однорідною (як у більшості ранніх симфоній) і містить внутрішню суперечність, явний дисбаланс із переважанням ліричної образності.

Новий період (від такту 22) є сполучною ланкою між головною і побічною партіями. Спершу точно повторюються чотири початкові такти симфонії, завершуючись однотоковим висхідним мотивом у діапазоні квінти, що підкреслюється пунктиром у перших двох нотах *до-ре*. Наступний фрагмент експонує нову тематичну зону, у якій поєднуються три мотиви. Перший мотив у партії другого кларнета і другого гобоя – висхідна чотиризвучна тірата (нагадує «пришвидшену» версію мотиву 26-го такту), яка продовжується низхідним ходом четвертними в обсязі сексти. Подібні мотиви зі стрімкими підйомами і плавними спусканнями характерні для героїчних тем, що додатково підкреслюється появою домінантової сфери. Водночас у партії мідних, фагота і серпента відбувається підйом звуками гама *до мажор* у межах септими, а сильні долі цієї фрази спираються на звуки *до мажорного домінантсептакорду*. Третій мотив з'являється у партіях першого кларнета і першого гобоя. При повторенні одного звука (домінанти *до мажору*), ідентифікувати його самостійну функцію і виділити з голосів супроводу дає змогу синкопована ритмоформула та подібність до мотиву у 5–6 тактах.

Цей фрагмент повторюється двічі, спираючись на домінанту *до мажору*, натомість його третє проведення гармонізується домінантою до субдомінанти *до мажору*, у якому, крім гармонічних змін, відбувається й переоркестрування – кларнети і гобої міняються у проведенні третього й першого мотивів. Видозмінений фрагмент повторюється двічі, щоразу тоном нижче, завершуючись тонічним сектакордом. Після цього зазнають змін мотиви – з'являється інтонація зітхання наприкінці. Якщо у продовженні тірата стає навіть п'ятизвучною, то після другого проведення вона взагалі зникає, дещо пом'якшуючи цим фразу.

Нарешті, період-зв'язка завершується (такти 38–44). Фаготи і серпент виконують нову тему, яка рухається вниз-вгору, а у решти інструментів звучить супровід, у якому мідні акцентують сильні долі такту на домінантовій гармонії, а кларнети, гобої, флейти – слабкі долі, у яких помітне плавне коливання між терцією, квінтою і септимою домінанти. Дерев'яні духові звучать і на сильній, і на слабкій долях, утворюючи стрибки – у деяких інструментів від квінти до септими, в інших – до ундецими. Цей фрагмент завершується утвердженням домінанти *до мажору* на сильній долі, яка чергується з тонічним тризвуком на слабкій, він повторюється двічі пунктирним ритмом.

Побічна тема, яка традиційно мала би бути ліричною, розпочинається низхідним рухом звуками тризвуку тоніки у домінантовій тональності: спершу у кларнетів, гобоїв, флейт, а в наступному такті – як канон у тромбонів і фаготів *fortissimo*. Водночас продовження цієї фрази – висхідна, галантна інтонаційність на унісоні. Уже після цього з'являється характерний для Ф.-Ж. Госсєка тематизм побічних партій. На органному пункті домінанти нової тональності у гобоїв звучить тиха тема: спершу плавний рух половинними й цілими, а далі – легкий мотив із форшлагами й характерним «реверансом» наприкінці, надаючи темі танцювальності. Після цього з висхідною тіратою у кларнета тема повторюється, але цього разу – ліричне продовження інше: додаються флейти, воно розширюється помірним рухом четвертями із секундовими низхідними інтонаціями, та все ж закінчується близьким до першого проведення танцювальним мотивом, але без «реверансу». Отже, на початку побічної теми, поряд з активними низхідними унісонами, з'являються інтонації, характерні для танцювальних галантних жанрів як ще один варіант ліричної образності.

Рух октавними унісонами у кларнетів, гобоїв, фагота й серпента (такт 66) нагадує хвилі – за рухом вгору-вниз і за динамікою, яка поступово зростає і спадає. Своїми початковими звуками – верхніми й завершенням – вони спираються на гармонію домінанти тональності *соль мажор*. Після кількох повторень гамоподібний рух припиняється на півтоновому коливанні у кларнетів соло, кілька разів повторюючись, завмираючи на паузі, яку заповнюють фагот і серпент вихідним мотивом у межах терції. Цей фрагмент нагадує попередні «хвилі», але дещо розширені завдяки «завмиранню» посередині.

У завершальній партії використовується тематичний матеріал, близький до попереднього, що відповідає традиції Ф.-Ж. Госсєка утворювати побічно-завершальні розділи з багатьма тематичними секціями. Починаючи з 80 такту, повертається активна сфера – *fortissimo*, практично, весь оркестр, акценти на сильних долях, підкреслені пунктирами, тема, спрямована вгору, повторюється двічі. У другому фрагменті цього речення знову вводяться синкоповані четверті у дерев'яних духових, після яких відбувається рух звуками тризвуку вниз, і ця фраза повторюється двічі. Такими засобами композитор ліризує дієву сферу. Далі (з такту 89), вводиться матеріал сполучної ланки експозиції із синкопованим звучанням у кларнета, проте цього разу висхідний і низхідний рух переоркестровується (інструменти міняються місцями) і закінчуються кадансом. Друге проведення цього фрагмента має розширену зону кадансу. У ній використовується прийом протистояння інструментальних груп, у якому мідні духові й фагот із серпентом відіграють роль басової основи на сильній долі, а кларнети, гобої, флейти – виконують мелодію, організовану за принципом чергування пауз на сильних долях і четвертей на слабких, що в кінці експозиції постає типовим утвердженням домінантової тональності й активної сфери.

Розробка розпочинається *tutti* на тонічному звуці *соль мажору* тривалістю в один такт. Він звучить в усіх інструментів, крім серпента і литавр, у яких використано ритмічний рисунок на тому ж звуці. Цим чітко відділяється експозиція від розробки, яка розпочинається тихими гамоподібними пасажами кларнетів і другого гобоя, тоді як у першого гобоя половинними проводяться висхідні секундові інтонації. Цей фрагмент повторюється ще раз, але унісонну ноту виконують лише мідні, а звучання дерев'яних духових дещо послаблює її шляхом проведення висхідної гами. Відзначимо особливу гармонічну вишуканість цього періоду завдяки чергуванню гамоподібних мотивів *соль мажору* та *до мажору* від ноти *соль*, що можна зрештою інтерпретувати

як чергування натурального мажору з міксолідійським ладом. Півтонові інтонації також надають терпкості, коли одночасно у різних інструментів можуть звучати малі секунди. Після цього композитор ніби планує провести цю тему втретє, розпочинаючи висхідний рух восьмими, але цього разу зупиняється цілою нотою на раптовому *riano*, після чого хвилеподібні пасажі звучать лише у другого кларнета й гобоя, а у першого кларнета, першого гобоя і флейт розпочинається висхідний хроматичний рух – цілими, половинними, наприкінці чвертями з поступовим збільшенням динаміки на противагу серпенту, який спускається звуками гама *соль мажору* на октаву. Роль цього епізоду також модулююча – відбувається перехід із *соль мажору* в гармонічний *ля мінор*.

Лірична сфера, підкреслена своєрідною гармонією, тихою звучністю, домінуванням звучання дерев'яних духових, плавними, хвилеподібними пасажами, близькими до пасажів у побічній партії. Вона переходить у найдраматичніший фрагмент симфонії, який є кульмінацією розробки, розпочинається *fortissimo* (такт 121). Партія фагота й серпента спирається на тонічний органний пункт. У другому кларнеті й гобої використовуються четверті, зсунуті відносно сильної долі на одну восьму. Такий зсув був характерним для другого мотиву головної партії. Цього разу мотив завершується двома половинними – перша півтоном вище від попередньої ноти, а друга – спускається на секунду вниз. У партії першого кларнета і гобоя у верхньому регістрі проводиться головний закличний мотив, спершу з акцентом на першій долі, коротким спусканням, а потім із поверненням до початкової ноти. Тема проводиться двічі, і вдруге не зупиняється на тоніці, а рухається далі вгору, до двох наступних проведень, цього разу в *ре мінорі*, інтерпретуючи тоніку *ля мінору* як домінуючу.

Після такого драматичного фрагмента композитор інтерпретує тонічний звук *ре мінору* як основний тон подвійної домінанти в тональності *до мажор*. На фоні органного пункту, який тривав весь цей час, у партії дерев'яних духових відбувається спускання звуками гармонічного *соль мінору* четвертними нотами (такт 130). У наступних двох тактах рух уповільнюється, тепер спускання на тон вниз відбувається тільки на першу і третю долі такту, підкреслені пунктиром, який, з одного боку, вказує на поступове згасання гучності і динаміки, а з іншого – непомітно повертає маршовість. Гармонічний *соль мінор* переходить у *соль мажор* та інтерпретується як домінанта *до мажору*. Далі проводиться ця ж тема, проте переоркестрована: тепер вона звучить у більш м'яких гобоїв і флейт у терцію. Додатковими важливими атрибутами наступного розвитку є тиха динаміка і тональність *до мажор*, яка звучить дуже світло і піднесено після драматизму матеріалу в *ля мінорі*, *ре мінорі* та *соль мінорі*. Якщо цю тему інтерпретувати як маршову, то більше як урочисту, порівняно з рештою маршоподібних тем симфонії.

У цьому творі виявляється і така ознака письма Ф.-Ж. Госсєка, як драматичне секвенційне проведення теми чи фрази ближче до кінця розробки, спершу із зупинкою у тональності другого ступеня щодо основної тональності симфонії, а потім відбувається спускання на тон, завдяки чому часто досягається «просвітлення» тематики внаслідок появи мажорної тональності. Після другого проведення є фрагмент, дуже подібний до ліричного елемента головної теми – низхідний рух у дерев'яних духових із зсувом на четверть, що дає змогу уникнути акцентування на сильну долю.

Предиктом до репризи є яскрава танцювальна тема у кларнета соло, підкреслена легкими форшлагами. Як супровід звучать оркестрові педалі валторн і серпента, альбертієві басы у кларнета і фагота. Чергуються акорди домінанти й кадансового тризвуку

до мажору. Після двох проведенень цієї теми мелодія двох кларнетів у терцію спускається вісімками, буквально розчиняючись: один кларнет із рештою інструментів спирається на звуки тризвуку, а другий – підхоплює у фаготів «альбертієві баси».

Розробка, яка поступово згасає динамічно, нарешті завершується порожнім тактом, після якого розпочинається реприза. **Реприза** скорочена – композитор відмовляється від першого періоду, одразу проводячи маршову тему з її переходом до сполучної партії. Завдяки цьому після драматичної кульмінації розробки лірична сфера, яка впливала й «пом'якшувала» маршову агресивність головної партії, практично зникає і вперше у репризі постає лише у побічній партії. Побічна партія, що характерно для сонатної форми, звучить у тональності головної партії, і в ній тематично повторюється експозиція (до 211 такту), у якій на *pianissimo* в дерев'яних духових вступає нова тема. Вона спершу половинними, далі чвертями й восьмими поступово піднімається вгору зі збільшенням динаміки. Згодом композитор вводить синкопи, уникаючи акцентів на сильних долях у мелодичній лінії. Досягаючи кульмінації цього фрагменту, у кларнетів і гобоїв три такти звучать чверті, зсунуті на восьму відносно сильної долі, після чого відбувається низхідний рух звуками тонічного тризвуку, а потім типові два висхідні стрибки від другого ступеня на септиму й сексту, підкреслюючи каданс. Гармонія фрагменту додатково вказує на завершальний етап – звучить схема $T - K^6_4 - D$.

Після повторного проведення цього фрагмента на чотири такти повертається тема головної партії, далі звучить кадансовий зворот, спершу як чверті паузами, а потім ще двічі чвертями без пауз з фактичним прискоренням удвічі.

Висновки. Нові соціокультурні умови, які склалися у період Французької революції, вплинули на жанрову систему музичного мистецтва. Нова ідеологічна парадигма висунула на перший план найпопулярніші жанри масової культури, зокрема пісні й марші. Розвиток академічної культури у цей час зазнав впливу загальних соціокультурних процесів. Зразком такого впливу є Велика симфонія до мажор Франсуа-Жозефа Госсекса, у якій типовий склад симфонічного оркестру замінено на військовий. Основними носіями тематизму стають дерев'яні духові у зв'язку з відсутністю струнної групи. Загалом, особливий інструментарій суттєво впливає як на характер звучання симфонії, так і на тематизм, який таким чином «мілітаризується» і додатково підкреслює маршову природу багатьох елементів симфонії.

Композиція симфонії зазнає змін завдяки перетворенню її на одночастинний твір унаслідок тяжіння до лаконізму, більшої доступності твору, який міг виконуватись на відкритому просторі для широких мас.

Ф.-Ж. Госсек активно використовує інтонаційні елементи маршового й ліричного тематизму, проте чи не найважливішими є особливості їх взаємодії. Елементи ліричної сфери проникають у головну партію вже з перших тактів, руйнуючи її героїчний характер і типову квадратну побудову періоду. Унаслідок цього сфера головної партії, незважаючи на удаване акцентування інтонаційного комплексу маршового походження, завдяки активному залученню інтонацій ліричного комплексу, набуває іншого змістовного наповнення. Натомість, поєднання елементів героїчної топіки з мотивним комплексом ліричного характеру відбувається і в побічній партії. Розробка розпочинається тематизмом ліричної сфери, поступово досягаючи драматичної кульмінації, яка раптово переходить у величний марш. У репризі скорочується головна партія, тому баланс зміщується в бік маршовості внаслідок розширення побічно-завершального розділу.

Замість типового зіставлення героїки і лірики в головній та побічній партіях і відповідно до легкого згладжування контрасту завдяки тональній драматургії, композитор намагається розмити цей розподіл, надаючи твору нетипового драматургічного вирішення. У головній і побічній партіях утворюються теми нового порядку, у яких діалектично поєднуються протилежні начала, репрезентуючи унікальний приклад інтерпретації сонатно-симфонічного жанру. Ф.-Ж. Госсек вибудовує твір, спираючись на сонатну форму, проте з іншим тематичним наповненням. Таке незвичне поєднання інтонаційних комплексів, їх взаємодія у партитурі, замість упевненої маршовості й урочистості, природних для опусів революційної епохи, виявляє ставлення композитора до подій свого часу, коли й була створена симфонія.

Перспективи дослідження теми. Подальше дослідження Великої симфонії *до мажор* та інших оркестрових творів Ф.-Ж. Госсек надасть змогу розкрити художній світ композитора, виявити його вплив на музикантів тієї епохи, а також доповнити історію симфонії у Франції і в Європі загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века : в 3 ч. Москва : Композитор, 2007. Ч. 2 : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. 224 с.; ч. 3 : Поэтика и стилистика. 367 с.
2. Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1967. 443 с.
3. Радиге А. Французские музыканты эпохи великой французской революции. Москва : Госмузгиз, 1934. 224 с.
4. Рыцарев С. А. Симфония во Франции до Берлиоза. Москва : Музыка, 1977. 104 с.
5. Рыцарев С. А. У истоков французского симфонизма // Музыкальная жизнь. 1975. № 11. С. 16–17.
6. Brook B., Campbell D., Cohn M. Fend M. François-Joseph Gossec // The new Grove dictionary of music and musicians : in 22 vol. Vol. 10 : Glinka to Harp. New York : Grove, 2001. P. 96–99.
7. Brown H. M. Symphonia (I, II) // The new Grove dictionary of music and musicians : in 22 vol. Vol. 24 : Sources of instrumental ensemble music to Tait. New York : Grove, 2001. P. 165–173.
8. Goldman R. F. The Wind Band: Its Literature and Technique. Boston : Allyn and Bacon. Inc, 1961. 286 p.
9. Glenn W. R. A practical edition of six symphonies, opus 12 by François-Joseph Gossec. Doctor of Musical Arts thesis. Eastman School of Music of the University of Rochester : 1961. 123 p.
10. Kehl A. G. Critical Editions and Comparative Analysis of Three Representative Wind Band Works from the French Revolution. Doctoral dissertation. University of South Carolina. Columbia, 2014. 157 p.

REFERENCES

1. Brook, B (2001). François-Joseph Gossec. *The new Grove dictionary of music and musicians*: in 22 vol. Vol. 10: *Glinka to Harp*. New York: Grove, pp. 96–99 [in English].
2. Brown, H. (2001). Symphonia (I, II). *The new Grove dictionary of music and musicians* in 22 vol. Vol. 24: *Sources of instrumental ensemble music to Tait*. New York: Grove, pp. 165–173 [in English].

3. Glenn, R. W. (1961). *A practical edition of six symphonies, opus 12 by François-Joseph Gossec*. Eastman School of Music of the University of Rochester, 123 p. [in English].
4. Goldman, R. (1961). *The Wind Band: Its Literature and Technique*. Boston: Allyn and Bacon. Inc, 286 p. [in English].
5. Kehl, A. G. (2014). *Critical Editions and Comparative Analysis of Three Representative Wind Band Words from the French Revolution*. Doctoral dissertation, University of South Carolina, Columbia, 157 p. [in English].
6. Kirillina, L. V. (2007). *Classical style in 17th – beginning of 19th centuries' music [Klasicheskiy stil v muzyke XVIII – nachala XIX veka]*. Moscow: Kompozitor. Part 2: Music language and basis of music composition [Muzyikalnyiy yazyk i printsipy muzyikalnoy kompozitsii], 224 p. Part 3: Poetics and style [Poetika i stilistika], 367 p. [In Russian].
7. *Music of the French Revolution. 18th century. Beethoven. (1967). [Muzyika frantsuzskoy revolyutsii. XVIII v. Bethoven]*. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 443 p. [In Russian].
8. Radige, A. (1977). *French musicians of the French revolution epoch [Frantsuzskie muzykantyi epohi velikoy frantsuzskoy revolyutsii]*. Moscow: Gosmuzgiz, 224 p. [In Russian].
9. Ryitsarev, S. (1975). At the beginning of French symphony [U istokov frantsuzskogo simfonizma]. *Music life [Muzyikalnaya zhizn]*, No. 11, pp. 16–17 [In Russian].
10. Ryitsarev, S. (1977). *Symphony in France before Berlioz [Simfoniya vo Frantsii do Berlioza]*. Moscow: Muzyka, 104 p. [In Russian].

Павленко А. М. Новаторство Большой симфонии до мажор Франсуа-Жозефа Госсека как следствие социокультурных влияний. Рассмотрены особенности композиционного построения и интонационной драматургии Большой симфонии до мажор Ф.-Ж. Госсека, раскрыто влияние социокультурных условий на творческий процесс композитора. Новые условия, сложившиеся в период Французской революции, оказали влияние на жанровую систему музыкального искусства. Идеологическая парадигма выдвинула на первый план популярные жанры массовой культуры, прежде всего, песни и марши. Развитие академической культуры в это время корректировалось общими социокультурными процессами. Примером такого влияния является Большая симфония до мажор Ф.-Ж. Госсека. В произведении состоялась замена типичного состава симфонического оркестра на военный. Особый инструментарий значительно повлиял на характер звучания симфонии, на тематизм, который таким образом «милитаризуется» и дополнительно подчёркивает маршевую природу многих элементов симфонии. Вместо типичного сопоставления сферы героики и лирики в главной и побочной партиях соответственно и с лёгким сглаживанием контраста благодаря тональной драматургии, композитор пытается размыть это распределение, что приводит к нетипичному драматургическому решению. В главной и побочной партиях образуются темы нового порядка, в которых диалектически сочетаются противоположные начала – как уникальный пример интерпретации композитором сонатно-симфонического жанра. Ф.-Ж. Госсек выстраивает произведение, опираясь на сонатную форму, однако с иным тематическим наполнением. Такое необычное сочетание интонационных комплексов, их взаимодействие в партитуре, вместо маршевости и торжества, характерных для опусов революционной эпохи, выявляет отношение композитора к событиям эпохи создания симфонии.

Ключевые слова: французская симфония, симфоническая творчество Ф.-Ж. Госсека, классическая симфония.

PAVLENKO ANDRII

Pavlenko Andrii – postgraduate student at the Department of World Music at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-8589-3845>

SOCIOCULTURAL ENVIRONMENT OF THE INNOVATION IN FRANÇOIS-FRANÇOIS JOSEPH GOSSEK’S GRAND SYMPHONY IN C MAJOR

Relevance of the study. Although the axiom of modern scientific ideas about the musical art of the Enlightenment is the existence of three major music schools in the Western Europe (Italian, German, French), however, one of the problems of historical science remains uneven research on the dynamics of individual national genre varieties. Among the issues that still require a detailed study, is the question of the formation and development of the French model of the symphonic cycle – processes that are primarily related to the founder of the national version of the genre François-Joseph Gossec. His symphonic legacy remains as a “white spot” of contemporary musicology, therefore, the study of the characteristics of each symphony of the master and adding analytical information about them to scientific circulation becomes urgent.

Main objectives of the article are to identify the features of the composition and intonational drama of the François-Joseph Gossec’s Grande Symphonie in C, the definition of unique features of the composer’s creative method, as well as the significance of sociocultural conditions in the composer’s creative process.

Methodology. The study used a comparative-historical method, which allows to reveal the common processes in Western European music art in general and in French in particular. The tasks required the application of the methodology existing in modern historical and theoretical musicology, the use of genre-style methods, comparative-typological, structural, hermeneutic, semantic and cultural analysis.

Findings and conclusions. The Grande Symphonie in C was written in one of the climax periods of the French Revolution. The new sociocultural conditions that emerged at that time influenced the genre system of musical art. The new ideological paradigm highlights the most popular genres of mass culture, first of all, songs and marches. The development of academic culture at this time was corrected by the general sociocultural processes.

An example of such influence is The Grande Symphonie in C by François-Joseph Gossec. It has special significance for the symphonic heritage of the French master, since it is the penultimate score in this genre. Only after 15 years – in 1809 – he will write his next and at the same time the ultimo symphony.

First of all, composer switched the typical symphony orchestra to the military one. The main carriers of the themes are wooden winds due to the lack of a string group. In general, this change significantly affects both the character of the symphony’s sound and the themes that are thus “militarized” and further emphasizes the march nature of many elements of the symphony.

The composition of the symphony is changing due to its transformation into a one section piece. This is due to the tendency toward conciseness, and probably to the desire for greater availability of a work that could be performed in open space for the broad masses. It is built on the basis of a sonata form, which by that time was finally formed in European practice, and in the work of F.-J. Gossec received an original author’s interpretation.

Symphony themes is divided into three figurative spheres. The first is a typical active heroic of sonata allegro, which is often based on a complex of march intonation. In this sphere, the composer often uses ascending *tiratas*, marching dashed lines, emphasis on first beat of the bar, confident rising fanfare moving in the sounds of tonic chord, ascending movement in gamma, and *tutti*. The themes that tend to the heroic sphere are often carried out by brass instruments, or emphasized by them in the first beat. Another sign that emphasizes the marchiness of the symphony is its quadruple.

The second sphere is lyrical. The complex of expressiveness of its themes or phrases is distinguished by the timbre of wooden wind (holding either a full group or several instruments), a quiet dynamics, a soft syncopation that shifts accents from a strong beat forward to the eighth note, downward motion and “sigh” intonations, which violates the marchery rhythm, entering into confrontation with it.

The third sphere, which is less noticeable, is dance. Appearance of this type is characterized by a specific rhythm, “gallant turns” and ornamented melody. This material is close to lyrical themes and shades it in some fragments of the symphony.

Generally, these areas are typical for sonatas symphonic cycles. However, the feature of the Grande Symphonie in C is rethinking the role of each and their interaction, which makes the composer build a unique sample of dramatic plot even for his symphonic heritage.

Elements of the lyrical sphere penetrate the first theme from the very first stages, destroying its heroic character and the typical square structure of the period. As a result, the sphere of the first theme, despite the apparent emphasis on the intonational complex of march origin, thanks to the active involvement of the intonations of the lyrical complex, acquires another content. Instead, a combination of elements of a heroic topic with a lyrical complex occurs in the second theme. The development begins with the lyrical sphere, gradually reaching the dramatic climax, which suddenly goes on a grand march. In recapitulation, there is a reduction of the first theme, therefore, the balance is eventually shifted towards march through the expansion of the final section.

Instead of a typical comparison of the sphere of heroism and lyrics in the first and second themes, respectively, and with a slight smoothing of contrast due to tonal drama, the composer tries to erase this distribution, which gives the product a non-typical dramatic solution. The first and the second themes form the new order in which there is a dialectical combination of opposite principles, representing a unique example of the interpretation of the sonata symphonic genre of the composer. F.-J. Gossec builds a work based on a sonata form, but with different thematic content. Such an unusual combination of intonational complexes, as well as their interaction during the score, instead of a simple march and celebration, which would be expected for the opus of the revolutionary era, may indicate the position of the composer himself to the events of the era during which the symphony was created.

Keywords: French symphony, F.-J. Gossec’s symphonic works, classical symphony.