

*Лукашенко Н. Риси стильового синтезу у камерно-вокальній творчості В. П. Задерацького.* У статті висвітлюються провідні сторони камерно-вокальної лірики В. П. Задерацького, визначаються її традиційні жанрові та новаторські стильові властивості. Розкриваються передумови стильового та стилістичного синтезу в камерно-вокальних творах, значення взаємодії в них фортепіанної та вокальної партій.

Ключові слова: В. П. Задерацький, камерно-вокальна творчість, жанрові риси, стильовий синтез, функції фортепіано.

*Lukashenko N. Features of stylistic synthesis in the V. P. Zaderatsky's chamber-vocal creativity.* The article highlights the leading sides of V. P. Zaderatsky's chamber-vocal creativity, determines its traditional genre and innovate style properties, opens preconditions of style and stylistic synthesis into V. P. Zaderatsky's chamber-vocal works, significance of interaction of its piano and vocal parts.

Key words: V. P. Zaderatsky, chamber-vocal creativity, genre features, style synthesis, piano functions.



УДК 78.03 + 785.11

*М. Емельяненко*

## ИНТЕРСТИЛЕВЫЕ СВОЙСТВА СИМФОНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА С. СЛОНИМСКОГО (на примере анализа 21-й и 27-й симфоний)

*В данной статье раскрываются интерстилевые свойства композиторской поэтики С. Слонимского, рассматриваются возможности возникновения на основе всех симфоний автора особого авторского метатекста, в условном пространстве которого приобретают устойчивость и семантическую определенность избранные композитором закономерности циклической симфонии.*

*Ключевые слова: симфония, Фауст, интерстилевые свойства, программность, драматургия.*

Текстологическая сторона изучения поздних симфонических произведений С. Слонимского, в частности программных 21-й и 27-й симфоний, позволяет выявить *интерстилевое начало* в музыкальном языке композитора. Обозначим же актуальные критерии целостного и структурно-семантического анализа симфоний Слонимского:

— наличие программных тенденций в симфониях;

- індивідуальна композиторська трактовка симфонічного цикла (тенденція к одно- либо многочастности);
- общность приемов, переносы тематизма, образные контрасты как текстологическое единство симфонии;
- использование приемов стилизации, аллюзий, наличие явления стилевого синтеза — то есть выход симфонии в общее, интертекстуальное пространство музыки;
- воплощение авторской (стилевой) концепции;
- приобщение этой концепции к логико-семантическому прототипу жанра.

Если подбирать к Симфонии № 21 «Из «Фауста» Гете» С. Слонимского традиционное жанрово-содержательное определение, то справедливее всего обозначить ее как лирико-драматическую. Но и лирика и драматизм имеют здесь ярко индивидуальную окраску, да и между собой они соотносятся весьма остро и своеобразно.

В музыкознании считается, что в драматургии симфонии самое тяжелое и рискованное для композитора — проблема финала. Это, безусловно, справедливо, особенно для тех композиторов, которые разрабатывают классицистскую модель симфонии с центром тяжести на первой части. Что же касается бетховенско-романтической модели со сквозной драматургией, то здесь проблема финала, как правило, отпадает, ибо финал по своей значимости мыслится наравне с первой частью, и их драматургическая связь определена изначально. Развивая именно эту традицию, Слонимский мыслит свои симфонические циклы как целеустремленно направленные сюжеты с развязкой и окончательными выводами в конце финалов. Это важное обстоятельство, которое не только убергло его от концепционных неудач, но, главное, и помогло ему с абсолютной ясностью воплотить в симфониях свои музыкально-эстетические идеи.

Трёхчастная Симфонии № 21 «Из «Фауста» Гете» С. Слонимского продолжает тему Фауста, к которой обращались Г. Берлиоз, Р. Шуман, Ф. Лист, Ш. Гуно, Г. Малер и А. Шнитке, напоминает стилистику симфонии «Фауст» Листа. Каждая часть имеет название, которое определяет ее образное содержание. Стилистически последовательно показываются образы Фауста («Фауст» — I ч.) и Маргариты («Песня Маргариты» — II ч.), центром драматургии и своеобразной развязкой становится III ч. — «Вальпургиева ночь» [3]. Хотя симфония, казалось бы, обращает нас к самым страшным для человека мыслям о смерти и торжестве Рока — «Вальпургиева ночь» неизбежно вызы-

вает эту прямую ассоциацию, — ее тема шире: жизнь — смерть — бессмертие. Более того, в ней удивительным образом нет ни картин, ни образов разрушения, трагедии небытия или отчаяния. Эта симфония, со всей болью и теньями, в отличие от большинства сочинений Слонимского, — без отрицательных героев, если не считать, конечно, образа неизбежности, фатума. Жизненные счета с ними меркнут перед лицом смерти и бессмертия. Они уходят вместе с мирской суетой. Им здесь, как в реквиеме, *не место*.

Первая часть — «Фауст», *Moderato* — воплощает фаустовскую рефлексию, беспокойные поиски смысла жизни и недостижимого прекрасного мгновения. Она написана в трехчастной сонатной форме и обнаруживает сонористические наплывы и лейттематизм (прием, идущий от симфонизма М. Балакирева). Ее лаконизм (по продолжительности часть составляет 8 мин.) и скульптурная завершенность очертаний продиктованы первой темой, приобретающей в дальнейшем функцию главной темы симфонии. Вначале тема излагается одночастно, затем обрастает подголосками, с которыми соединяется контрапунктически-вертикально. Неоднозначная в своей трезвучности, невероятно цельная и своеобразная, абсолютно запоминаемая, она при этом наделена и типичными для Слонимского мелодическими элементами — минорно-мажорными сопоставлениями, нераздельным сочетанием традиционного и нетрадиционного метра.

С первых же тактов симфонии прослеживаются полифонические расслоения — основная тема проходит у фаготов, затем подключаются кларнеты (ц. 1), флейты и гобои (ц. 2). Далее тему подхватывают скрипки (ц. 3), после чего начинаются их продолжительные триольные фигурации, под аккомпанемент которых тема проходит в увеличении на F у группы деревянных духовых (ц. 4). После данного проведения темы музыкальное движение незаметно и гибко преобразует мелодическую линию, то сглаживая и выпрямляя ее, то вырываясь на волю широких и «сердитых» интонаций. Под бесконечную перестановку «подобных тематических плоскостей» (также балакиревский прием) основная тема проходит на F (ц. 13), затем на P (ц. 15) у струнной группы и переходит в кульминацию части, с характерными сонористическими наплывами и кластерными звучаниями. Часть заканчивается репризным проведением основной темы у медных духовых (ц. 26) под фигурационный аккомпанемент всего оркестра. Такое постоянное полифоническое проведение основной темы усиливает значение мотива креста, блуждания, поиска [3].

Вторая часть — «Песня Маргариты», *Lento* (11 мин.) — романтическая баллада для меццо-сопрано и оркестра на стихи Гете (в нем. оригинале). Покинутая Гретхен предстает в глубокой печали и одиночестве, в порывах к счастью и воспоминаниях накануне страшного земного конца. Вместе с тем Маргарита — символ вечно женственного, возвышающего душу человека и ведущую его к истине и бессмертию.

Здесь те же тембры струнных и деревянных духовых (ц. 1), однако преобладающий аккомпанемент принадлежит струнной группе. То же полифонически-подголосочное напластование гетерофонных мелодических линий. Плавное мелодическое развитие прерывается тихими, но угрожающими остродиссонансными квартовыми вставками. Кристаллизуется новая лирическая тема, гораздо более широкая и свободная, чем начальная тема — песнь этой части. Просто и непосредственно, наследуя то ли Фортепианный концерт Н. Римского-Корсакова, то ли Первую симфонию В. Калинникова, с присущими им мелодизму форшлагами и мордентами, ведет свою тему Слонимский, усиливая с каждым новым ходом ее экспрессию, светлую доброту. Таким образом, вторая часть симфонии является лирической, с чертами основной темы 1-й части. Хотя часть начинается в устойчивом ре миноре и на ее протяжении появляются трезвучия, как тональные островки, здесь также имеют место уменьшенные интервалы (напомним, что ум. 4 является одним из лейт интервалов Д. Шостаковича). Итоговая тема трансформации — излагается хором (унисон), в чем явно видна преемственность от стилистики С. Танеева. Происходит разрядка эмоционального напряжения, заключенного в данном образе, — катарсис, когда тема освобождается от всего лишнего [3].

Финал — «Вальпургиева ночь», *Vivace* (8 мин.) — обнажает мефистофельское в Фаусте. Шабаш злых сил прорезается мотивами воли из сферы Фауста, присущими ей ритмами, интервальными скачками. В конце возвращается и достигает мощной кульминации тема Фауста в окружении inferнальных звучаний.

Третья часть симфонии поражает образной емкостью и событийной насыщенностью. Ее наполняет инструментально-моторная, нечеловеческая сфера, характерная лязгом и скрежетом инструментов. Она динамична — как представление арены борьбы накопившихся внутренних конфликтов и противоречий. В начале ее следует бурное вариационное развитие струнных и дерева, сопровождаемое резки-

ми звонкими ударами трубчатых колоколов (ц. 1). Вбирая в себя интонации прошедших лирических тем и преобразуя их в энергичное маршеобразное шествие с упрямыми и волевыми синкопами, ее тематический материал воспринимается как тема Зла, либо Мефистофеля. Вначале тема проходит у валторн, затем подхватывается низкой медью (ц. 3) и вступает в переключку с флейтой пикколо (ц. 7), тем самым образуя вопросо-ответную структуру. Само собой разумеется, что мастерство и фантазия оркестрового мышления Слонимского позволили ему создать не только живую картину «Из «Фауста» Гете, но и стройную динамическую форму. Не уходя от темы в ее неизменной целостности, композитор смело пошел на неизбежные прямые ее изменения-повороты, и ни один из них не оказался лишним. Во всей симфонии прослеживаются полифонические расслоения и унисоны — противопоставления.

Используя и полифонически-подголосочное сгущение фактуры, и темброво-динамическое разнообразие оркестрового письма, а также специфическую «зонно»-диссонирующую кластерность на всем протяжении финала, Слонимский постепенно наращивает фоновый план, создавая дополнительные уровни воздействия. Со свойственным ему художественным тактом, в финале 21-й симфонии Слонимский находит удивительную грань между собственно прикладным жанром и высоким уровнем его симфонического воплощения [3].

Прежде чем перейти к анализу 27-й симфонии Слонимского, также ярко выявляющей интерстилевые свойства его музыкального языка, обратимся к цитате самого Сергея Михайловича по поводу этого произведения: «Одна из позднейших симфоний, Двадцать седьмая, посвящена памяти благородного Николая Яковлевича Мясковского, одного из уважаемых и любимых мною композиторов. Николай Яковлевич в своем творчестве относился к поздним романтикам. Эта симфония недавно исполнялась в зале П. Чайковского в Москве под управлением Юрия Ивановича Симонова оркестром Московской филармонии. Мясковский — воспитатель многих композиторов. Его музыкальными внуками являются Шнитке, Денисов, Губайдулина и многие другие. Я сам учился у Шебалина, ученика Мясковского. Несмотря на успехи в творчестве, его судьба была трагической. В сорок восьмом году, когда ему уже было около семидесяти лет, на него обрушилось постановление ЦК об опере «Великая дружба», где он был совершенно хамским образом огульно назван антинародным композитором. А через три года его не стало. В моей симфонии музыка ли-

рическая и певучая, но нет стилизации под творчество Мясковского, нет его тем.

Я дал это произведение в концерт, где во втором отделении звучал Третий концерт Рахманинова с пианистом — довольно знаменитым — Борисом Березовским (прошу не путать с олигархом), а в первом — Увертюра к опере «Эврианта» Вебера. На такую смешанную программу публика собралась очень охотно — набился полный зал. Все пришли на Рахманинова с модным пианистом. Но эта публика изумительно приняла 27 симфонию, потому что она певучая. С удивлением все присутствующие услышали, что в современной симфонии может быть мелодия, может быть длительное мелодическое развитие, что, кстати, тоже важно. Это сочинение как раз написано в форме четырехчастного цикла: сонатное модерато, скерцо (даже скерцо *da capo*), инструментальная ария (адажио) и финал в рондо-сонатной форме с трагической кодой. В данном случае был такой программный замысел — посвящение и ориентировка на тип симфонии времен Мясковского, Рахманинова, даже позднего Чайковского. Симфония писалась очень естественно, никак не стилизаторски, а от души, эмоционально. Если образованный музыковед внимательно посмотрит, он увидит индивидуальные черты и в мелодии, и в ладовости, и в гармониях, которые звучат, может быть, благозвучно, но они не традиционные, что проявляется в каких-то особенностях, тонких деталях» [2].

При анализе 27-й симфонии С. Слонимского становится очевидно, что идейный вывод симфонии — это утверждение душевного благородства и высоко-этического начала (при трагической развязке). Вообще финал, наиболее развернутая по событийности часть, превращен в драматическую вершину всего симфонического цикла [4].

Если проследить истоки жанра и музыкального языка симфонии, то нетрудно обнаружить черты, общие с симфонизмом Г. Малера и Д. Шостаковича. Это прежде всего — конфликтность и динамизм драматургии, избыливающей резкими контрастами, стремительными нарастаниями и внезапными срывами (IV ч.); это также — заостренность мелодического рисунка (истоки остро гротескного скерцо восходят к стилю И. Стравинского, а «кадровость» драматургии в разработке I части и в скерцо вызывает ассоциации с творческой манерой С. Прокофьева). Отмеченные традиции преломлены автором по-своему, оригинально, что сказалось, прежде всего, на самом замысле цикла и на его общей композиции. Черты своеобразия

связаны и с теми интонационными пластами, на которые опирается композитор. Мелодика симфонии, ярко национальная и современная по колориту, уходит своими корнями в русские причеты и былинные напевы, воспроизводит танцевальные жанры, опирается на полифонические приемы. В области гармонического языка композитор находит свежие сочетания и последования, не выходя за пределы тональной гармонии. Он опирается на сложнотональную систему 24 трезвучий (мажорных и минорных) внутри каждой тональности, включающую в себя также нетерцовую аккордику и полифонические модуляции. Обращает на себя внимание острота и напряженность гармоний, частое использование политональности и тональных «скальзываний» по малым секундам.

1 часть (*Moderato*, 10.30 мин.) вводит в мир возвышенных настроений и напряженных душевных коллизий; мучительные сомнения, лирические мечты вытесняются образами волевыми, сурово драматичными. Часть написана в сонатной форме, в которой мелодическая линия неизменно возвращается к одному звуку, словно сознание неотвязно преследует одна мысль. Эти фразы можно назвать «темой поиска». Задумчивые по своему тону, они в то же время воспринимаются как предвестники грядущих бурь. Не случайно в конце части, в качестве послесловия, рождается мрачный хорал.

Первая часть представляет собой песенный симфонизм (с элементами драматизма), мелодику вокального типа. Основная тема триольно начинается у кларнетов (ц. 1), постоянное использование *m 2* подчеркивает ее трагедийный характер. Далее она подхватывается струнными (ц. 2), у которых приобретает более широкий распевный характер, что напоминает мелос П. Чайковского. Тема получает свое развитие у деревянных духовых (ц. 5), под остинатное сопровождение струнных, здесь же звучит невероятное по красоте соло гобоя, которое представляет мелодику вокального типа. После ц. 6 тема попеременно проходит у валторн и деревянных духовых, а у струнной группы впервые прослеживаются сонористические наплывы.

Первая часть — своего рода утоление жажды песни, песенности, пения, певучести, песнетворчества. В традициях сказочного повествования, начинающегося нередко издалека, главный тематический материал вызревает постепенно, из неторопливо складываемых попевок. Народно-лирические темы перемежаются здесь духовными напевами [4]. Однако знающие Слонимского, его темперамент и боевитость, не сомневаются, что впереди — образ разрушения. Как

указывает Г. Абрамовский, «Певец благодати» — не его ампула. Но никто не может предвидеть и предугадать, в какой форме, в каком музыкально-жанровом материале придет на сей раз его Люфицер» [1, с. 337].

Вторая часть симфонии (*Vivace*, 7.30 мин.) начинается острой, активной темой у деревянных духовых, под триольный аккомпанемент струнной группы (ц. 18). Она переходит в своеобразный «танец» у струнных (ц. 20), с ритмически подчеркнутыми звучаниями треугольника (ц. 21). Если в нем и есть нечто гротесково-бесовское, то вполне добродушное, понятное, «свое». Однако бесовские гримасы, как в разгорающемся пожаре, зловеще оборачиваются быстрыми языками пламени. С ц. 23 основная тема проходит у различных групп инструментов, происходит перемещение мотивов по высоте. Это подготавливает кульминацию (ц. 25), которая заканчивается резким срывом *tutti* звука *fis* третьей октавы.

Средний раздел — трио, представляет собой явную стилизацию, предстает симбиозом черт необароко и неоклассицизма (в чем явно прослеживаются традиции С. Прокофьева и Д. Шостаковича). Вальсообразная музыка среднего раздела части переключает в иной мир образов. Думается, что это — пародия на мещанский уют, на старомодную благодушную сентиментальность. Тема звучит преимущественно у деревянных духовых, в сопровождении *legato* струнных (ц. 26–32), напоминая по звучанию раннюю ренессансную музыку в сопровождении ансамбля солистов (не оркестра). Далее следует *D. C. al Fine*.

II часть — скерцо, наделенное памфлетной остротой и театральной броскостью. Здесь господствуют гротеск и ирония, переходящая в сарказм. Чаще всего используется прием сочетания грубоватых ритмоинтонаций с гармоническими и оркестровыми резкостями. Драматургия скерцо своеобразна: это стремительно сменяющие друг друга различные «кадры». Однако в целом форма — четкая и ясная (скерцо *D. C. al Fine*) [4].

III часть (*Adagio*, 8 мин.) — хорал. Часть открывается медленной кантиленной темой, проходящей у струнных (ц. 33), а затем у флейты соло (ц. 34), передающей состояние сурового самоуглубления. Она достигает F, когда проходит *tutti* (ц. 36), воплощая своим звучанием традиции русского эпического симфонизма. В последний раз появляется основная тема части (ц. 42) у скрипки соло, в сопровождении струнной группы и нежных переборов арфы. Истайвание темы на звуке *b*



третьей октавы воспринимается как тихий печально-светлый эпилог. Создается впечатление, будто все заволакивается пеленой воспоминаний. В тоническом аккорде, в котором «соперничают» мажорная и минорная терции, торжествует мажорная, и часть заканчивается в тонах задумчивых и просветленных.

Финал (*Largo*, 7 мин.) начинается своеобразным вступлением — триольные фигурации у низких струнных чередуются с нисходящими квинтовыми ходами меди по *m* 2 (ц. 43), создавая зловещую пустоту. Вступление подводит к *Presto agitato*, где на фоне стаккатного нисходящего хроматического хода низких струнных появляются триольные фигурации у кларнета (ц. 45), которые подхватываются струнной и духовой группами (ц. 47).

Однако именно лирическое (мелодическое) начало создает внутренний стержень и в финале симфонии. Лирическое соло гобоя на педали медных духовых (ц. 55) постепенно переходит ко всей группе деревянных духовых (ц. 56), а затем звучит у струнных в сопровождении переборов арфы. Симфония заканчивается *tutti* FFF резким срывом звука с второй октавы [4].

Жанр этой симфонии можно определить как лирико-эпический, с элементами драматизма. Эпическая картина мира и музыки подчеркнута законами большой оркестровой симфонической формы. Здесь отчетливо представлен классически событийный план симфонии, в котором стилевые требования жанра симфонии автор соблюдает в большей степени, чем свои, авторски-индивидуальные. Эта симфония характерна созданием широких лирических зон, регистрово-фактурными перестановками, динамическим началом, отсутствием волновой драматургии (как, например, в симфониях П. Чайковского). В этой симфонии образ не дан, а задан. Здесь нет конфликта, а есть контраст внутри одного образа. Присутствуют также параллелизм образов, их встречное движение. Человечная, гуманная сфера (сфера песенного — как символа души народа) отступает под натиском примитивно-механического бездушия. При помощи умеренной моторики к финалу симфонии приливают полчища суетно-возящихся мотивчиков, пока не сливаются в воинствующий антигимн — зловещую кульминацию симфонии. Состоящий из простейшей фразы, секрет которой в «поперечном» ритме, крошащем и подминающем живое дыхание песни, — он рождает «трагическую коду». Отзвук возвышенного пения тихо пролетает над опустевшим пространством, как реквием.

Любопытно, что 27-я симфония Слонимского еще раз вариантно разрабатывает циклическую четырехчастность, типичную для классического симфонизма. Но инструментальная структура — это, так сказать, внешняя конструкция произведения. Внутренне же его наполнение, «несущая» часть — сама музыкально-интонационная материя — идут от вокального мелоса, как в сольно-лирическом преломлении (от сюиты для альта с фортепиано и «Песен вольницы» С. Слонимского), так и в народно-хоровом, многоголосном. В этом ракурсе 27-я симфония явно развивает линию, начатую частично в Четвертой, активно раскрытую в Восьмой и Девятой симфониях, продолженную в Сонате для скрипки и фортепиано.

Вокальный тематизм, преломляясь то в гетерофонном народном многоголосии, то в хорально-гармоническом, идущем от партесного пения, образует свободно-импровизационную композицию. Однако, как мы видим, это не мешает сюжетной драматургической логике развития. Но она здесь другого плана и масштабов. Если сонатным формам Слонимского свойственно крупномасштабное раскрытие образов, идущее скорее от театральной драматургии, то здесь можно почувствовать влияние кинематографически свободной и быстрой смены образов-настроений. Что же касается самого круга этих образов-настроений, то он довольно неожиданно заставляет вспомнить о русских сказках — в том числе и потому, что пласту открыто диатоничных попевок противопоставлен пласт своего рода бесовских тем-оборотней, дьявольски преображающих эти основные попевки.

27-я симфония обобщает не только найденное в старых сочинениях, о которых говорилось выше. Прием преобразования диатонически-распевного тематизма в темы-оборотни был проработан на иной драматургической основе во Второй симфонии, театрально выпуклая концепция которой была основана в большей мере на преобразовании народно-распевной темы первой части в сатанински-разрушительную тему второй.

В связи с 27-й симфонией вспоминается и другое. Параллельное освоение композитором на рубеже 50–60-х годов русского фольклорного мелоса и современного оркестрового экспрессивного стиля не нашло тогда объединенного воплощения в каком-либо симфоническом сочинении. В определенной мере эти творческие поиски разрешились в Фортепианной сонате, симфонической по масштабности мысли. Отразились они и в одночастных оркестровых сочинениях 70-х годов — «Драматической песне» и Симфоническом мотете, в ко-

торых сферы русского мелоса и современного оркестрового письма вступили в тесное взаимодействие.

Накапливались микросюжеты, связанные с «оборотневыми» преобразованиями тематизма в Четвертой, Пятой, Шестой, Седьмой симфониях, но лишь в Девятой обе сферы слились в одну на уровне тесного и непосредственного взаимодействия в построении самой музыкальной ткани. Именно эта качественная новизна отличает 27-ю симфонию, открывает новые пути в творчестве С. Слонимского, как в целом, так и в собственно симфонической его линии.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамовский Г. Симфония С. Слонимского / Г. Абрамовский // Советская симфония за 50 лет : [сб. статей / отв. ред. Г. Г. Тигранов]. — Л. : Музыка, 1967. — С. 336–344.
2. Слонимский С. Цитата автора по поводу своей 27-й симфонии / С. Слонимский: [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://classiconline.ru/ru/production/29283>.
3. Слонимский С. Симфония № 21 «Из «Фауста» Гете» : [партитура] / С. Слонимский. — СПб. : Композитор. Санкт-Петербург, 2009. — 78 с.
4. Слонимский С. Симфония № 27 (Лирическая) Памяти Н. Я. Мясковского : партитура / С. Слонимский. — СПб. : Композитор. Санкт-Петербург, 2009. — 67 с.

**Ємельяненко М. Інтерстильові властивості симфонічної творчості С. Слонимського (на прикладі аналізу 21-ї та 27-ї симфоній).** У статті розкриваються інтерстильові властивості композиторської поетики С. Слонимського, розглядаються можливості виникнення на основі усіх симфоній автора особливого авторського метатексту, в умовному просторі якого набувають стійкості та семантичної визначеності обрані композитором закономірності циклічної симфонії.

Ключові слова: симфонія, Фауст, інтерстильові властивості, програмність, драматургія.

**Yemelianenko M. Interstyle properties symphonic works of S. Slonimsky (for example of the 21-th and 27-th symphonies).** This article describes the interstyle properties of the composing poetry of S. Slonimsky, considered the possibility of the all symphonies by special author's metatext, unconditional space is becoming resistant and semantic definitions of selected composer patterns of cyclic symphony.

Key words: Symphony, Faust, interstyle properties programmatically, drama.

