

*Марія Емельяненко*

## **СИМФОНИЧЕСКИЙ СТИЛЬ КАК АВТОРСКИЙ ФЕНОМЕН В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА**

Достижения симфонического жанра едва ли не первыми дали повод к теоретическому осознанию специфических выразительных возможностей музыки в отражении самых сложных жизненных явлений. Название симфонизма в музыке потому получил метод обобщенного, философского, диалектического художественного отражения реальности в музыке. Место симфонии среди прочих жанров определяется ее способностью концентрировать и нести в себе наиболее важные идеи, отражать те или иные изменения, связанные с эволюцией музыкального искусства, а также художественной и духовной культуры в целом. В этом же суть симфонизма и как метода мышления. С семантикой симфонии, с ее обязательной концепционностью связывается в каждой конкретной историко-стилевой формации представление о симфонизме как о сфере «наивысшего напряжения сил». Иными словами, симфонизм, будучи определенным методом мышления, использует весь тот комплекс языковых средств, структурных типов, принципов развития и формообразования, который способен на данном историческом этапе обеспечить наиболее полное и обобщающее (концепционное) отражение современной реальности.

Обратная взаимосвязь, раскрывающая диалектику соотношений метода и жанра, состоит в том, что симфонизм, сформировавшийся в сфере симфонии и утвердившийся затем как один из универсальных художественных методов (принципов), приобретает функцию эстетического и художественного критерия по отношению к жанровой системе музыки в целом.

Долгое время в музыкознании не существовало единого, достаточно полного определения категории «симфонизм», которое вскрывало бы специфику его проявления на всех уровнях формы. Иными словами, не был выявлен характер отношения симфонизма как метода мышления к целостной структуре художественного произведения.

Немалая заслуга разработки теории симфонизма принадлежит советскому музыкознанию, и в первую очередь Б. Асафьеву, в чьих трудах содержится множество различных характеристик и определений этого явления. Дополняя и углубляя друг друга, его определения, порой существенно различающиеся по формулировкам, отражают широту подхода к проблеме, которая, в свою очередь, продиктована внутренней сложностью, многоуровневой структурой категории. Также следует сказать об основополагающем значении трудов И. Соллертинского, Т. Ливановой, С. Скребкова, Л. Мазеля, В. Цуккермана, Н. Туманиной, В. Протопопова, В. Конен, М. Сабининой и других исследователей.

Дальнейшее обогащение представлений о симфонизме связано как с новым подходом к научному осмыслению музыкального наследия, так и с

опережающим движением музыкальной практики. Новые теоретические идеи, естественно, рождаются из непосредственных наблюдений над жизнью жанра. М. Арановский видит «сердце» жанра в его «семантическом инварианте», определяемом как «концепция Человека», и шире – «концепция бытия» [1, с. 96]. Эта точка зрения убеждает, однако стабильность инварианта весьма условна и предполагает внутреннюю вариативность свойств в достаточно широком диапазоне. Семантический инвариант жанра столь же изменчив, сколько изменчивы все компоненты жанровой системы. Стабильно, вероятно, другое, а именно – концепционность как качество симфонического мышления. Бесспорен также тот факт, что симфоническая концепция всегда отражает этическую проблематику своей эпохи, отвечает духу и потребностям своего времени, чутко реагируя на малейшие изменения в мироощущении, являясь своего рода датчиком, регистрирующим процесс исторического развития самосознания человека.

«Концепция Человека» в симфонизме XX века обнаруживает новые грани, среди которых едва ли не самая существенная – направленность на культурно–ценностный аспект художественного познания мира.

Наивысшим проявлением активности человеческого сознания по отношению к целостно-смысловой стороны музыки является его ноологическая направленность – выявление ноологических возможностей в процессе культурного творчества, в том числе, путем создания особого предметного пространства – пространства артефактов, адресованного высшей смысловой реальности.

Ноологическое (или ноэтическое, в терминологии В. Франкла) отношение, выражая предельную широту человеческого понимания, предполагает безграничность художественных смыслов, одновременно их связь с категориями «предельных оснований культуры» (термин А. Кирилюка), отличающихся антиномичными свойствами. С ноологической точки зрения становится очевидным факт невозможности существования окончательного текста (текста культуры или художественного текста), то есть – открытость (полилогичность, вырастающая из принципа смыслового полифонического диалога) любого творческого акта, в том числе, музыкально-творческого действия, рассчитанного на сопричастность к нему исполнителей и слушателей. Смысловая реальность музыки, к наиболее сложным, многосоставным явлениям которой относится симфоническое творчество, опирающееся на масштабное циклическое построение, побуждает к особому ноологическому подходу и определению ключевых категорий такого подхода. В качестве таких категорий мы рассматриваем понятия Памяти, Игры, Любви, которые предстают номинациями универсальных музыкальных «смыслов».

Ноологический подход (обусловленный категориями Нуса, ноосферы, ноогнеза, соответственно, теориями Аристотеля – А. Лосева, В. Вернадского, П. Тейяра де Шардена, опирающееся на термины В. Франкла – А. Леонтьева) обозначает предельные формы «понимающего

диалога», то есть осмысляющего понимания, таким образом, указывая и на ценностно-смысловые континуумы человеческого опыта. Главными условиями таких «ценностных оплотнений» в музыке выступают Время и Переживание – или – *Память* как хранилище и преобразование отношений со временем и *Любовь* как высшее из доступных человеку целостных резонансных переживаний (словами М. Бахтина: человек как «любовно утвержденная действительность» – «человечность»)[4, с.56]. Их взаимодействие, вернее, их выявление во взаимодействии осуществляется как *Игра* с формой, то есть, как музыкально-игровое преображение предметной реальности с целью (и по причине) наделения ее смысловой значимостью (открытия в ней смысловых импликаций).

Применительно к музыке как к «творчеству смыслов», то есть как к самостоятельной семантической области культуры, опосредующей и самые общие смысловые интенции культуры, можно говорить об особой «ноэтике» памяти, любви и игры, обусловленной эстетическим назначением жанра, символическими свойствами стиля и драматургическими функциями композиции. Данные факторы ноологического содержания музыки обнимаются понятием «музыкальной поэтики» («делания» формы в музыке и музыкой) и апеллируют к явлению музыкальной семантики как к совокупности смысловых значений и их знаковых носителей в музыкальном творчестве. Ноологические измерения музыки позволяют судить об ее «большой семантике» как о «большой игре» музыки «по правилам» смысла. Одновременно они проясняют эстетические возможности музыки как ее путь от формы к смыслу и роль текста как медиатора поэтики и семантики – структурных и смысловых означающих – на пути от смысла к форме. Таким образом, возникает имманентный диалог (самодиалог) музыки между эстетическим как «понимающим» отношением к смыслу и поэтикой как «знающим» отношением к форме (специфической *художественности* музыки), «идеальным Над-адресатом» которого становится область музыкальной семантики, «дорастающая» до специфической музыкальной символики. Последняя – как любая символика – основана на *доверительном* отношении, на чувстве «теплоты сплывающей тайны» [3, с.249] и может выступать первым, иницирующим, субъектом *диалога с музыкой*, меняя его качественную структуру и определяя в позиции «Третьего» в диалоге как эстетическое (цель осмысления), так и поэтику (средства движения к смысловым границам, которые, впрочем, приобретают самоценность). Данный самодиалог музыки мы и представляем как процесс музыкального ноогенеза, изучение которого позволяет определять своеобразие музыки как смыслового феномена.

Следовательно, ноологический путь самой музыки – путь от эстетики жанра к символике стиля через поэтику композиции; путь к познанию, восприятию и усвоению ноологического содержания музыки ведет от символики стиля к эстетической презумпции жанра посредством все той же ком-

позиційної поетики. Аналітичний музикознавчий шлях устремлений як до свого цільового призначення до способам композиційної опредмеченості смислових завдань музики, виходя одночасно і з жанрових, і з стилевих умов музичального явлення, розглядаючи їх як отриманих «суб'єктів» ноологічного діалогу. Це і змушує відноситися до жанру – стилю як до парної категорії музикознавства (слідуючи формулі Бахтіна: «де стиль, там жанр», допускаючи понятійну інверсію – де жанр, там і стиль...) [4, с.112]. Як цілісний семантичний – укрупнений «ноологічний» – музикознавчий підхід вимагає з'єднання шляхів і самої музики, і відношення до неї в їх проекції (в єдинстві їх проєкцій) в область семантичних домінант культури і в сферу психологічних домінант особистісного свідомості. Він вимагає, таким чином, з'єднання «вершинного» і «глибинного» рівнів буття музики – для переконливого обґрунтування особливих символічних можливостей музики.

Іменно до «великої» культурної символіки – до ноологічної символіки – веде розвиток жанрової форми симфонії, яка в кінці ХХ століття вже являє собою щось кількісно і якісно нове порівняно з тим, якою представляла симфонічна традиція в початку 60-х або навіть 70-х років цього століття. Твори Г. Канцелі, Б. Тищенко, Є. Станковича, А. Караманова переконують нас в тому, що основне середовище музичальних традицій ряду національних культур породжує нові, іноді абсолютно несподівані і неповторимі форми заломлення симфонічного методу. Останнє обставина особливо суттєво, так як воно слугує одним з факторів, визначаючих такі характерні для радянської симфонії риси, як стилістична різнонаправленість, розширення меж типологічних закономірностей, пошуки індивідуальної трактовки загальноприйнятих принципів[6].

Підйом авторського стилю до рівня «стилю епохи» безпосередньо пов'язаний з його узагальнюючими і інтегративними можливостями, т. є. з його здатністю до полісемантичних утворень. Тільки в такому випадку виникає необхідний резонанс автора і епохи. В той же час, завдяки індивідуальним стилістичним рішенням музика ХХ століття відкрила найбільш важливі і поліфонічні свої значення. Стиль культури стає достоїнством композиторської індивідуальності або індивідуальний композиторський стиль піднімається до значення стилю культури саме в тому випадку, коли творчість композитора володіє здатністю до стилістичної перехідності. Іменно здатністю до тісної перехідності пояснюється і здатність до широкому стилістичному синтезу. Отже, до реалізації принципу інтертекстуальності на стилістичному рівні. В даному випадку правильніше було б навіть ввести категорію **інтерстиль** (інтерстильність) за аналогією з уже відомою сьогодні категорією полістиль (полістильність). Іменно набуваючи риси інтерстилю авторський стиль піднімається до

уровня эпохального ноологического, то есть способного стать основой всеобщего «композиторского законодательства».

Исходя из этого, интерстиль мы определяем как сближение *на ноологической основе, то есть в связи со стремлением к высшим «заветным» смыслам*, мировоззренческих и эстетических установок творчества различных авторов с соответствующим формированием общих для них приемов выразительности, включающих условия построения художественного текста, достигающее уровня жанровой логики музыки. Из этого становится видно, что к концу XX века индивидуальная стилевая воля автора управляет законами жанра. Но управляет она ими потому, что сама продиктована *потребностями понимания человека и человеческого начала в культуре и мироздании в наиболее широких пределах*.

Таким образом, открывается возможность обсуждения феномена симфонического стиля как особого авторского и межавторского феномена в контексте проблемы ноогенезиса, сообщая между собой музыкальную культуру XX века как единое полисемантическое пространство и композиционные принципы циклической симфонии. Данное обсуждение обуславливает необходимость, во-первых, обсуждения понятия стиля культуры, его значения для музыкального творчества; во-вторых, обоснования стилевого мышления в музыке как культурно-исторического феномена и определения специфических черт музыкально-стилевой переходности; в-третьих, раскрытия значения периода конца XIX – начала XX века (творчество Г. Малера) как первого кризиса симфонического композиторского творчества, и середины XX века (Д. Шостакович) – как второго кризиса; в-четвертых, введения в аналитический обиход музыковеда ноологических понятий Память, Игра, Любовь для более глубокого постижения смыслового содержания музыкальных произведений.

Можно предположить, что начало XXI века ознаменует собой третью кризисную точку в развитии симфонической музыки – и к этой точке устремлено творчество Б. Тищенко и Г. Канчели (а в украинском симфонизме – творчество В. Губаренко, Е. Станковича и А. Караманова). Понятие «кризис» в данном контексте выступает в значении наивысшей точки в развитии явления, после чего могут быть разные варианты его судьбы – например, спад и утрата прежней роли, консервация в одной из предшествующих кризису форм, слияние с другим явлением, наконец, радикальная ломка структуры. Основополагающим для наших выводов явился анализ симфонических произведений всех четырех упомянутых авторов, позволяющий выявить стилевую переходность их языка и общие для всех свойства интерстиля, ведущие к формированию мета-текстуального уровня композиторского творчества в области циклической симфонии, с позиции ноологической оценки явлений.

Таким образом, сегодня так можно сформулировать те проблемные направления, которые становятся особенно важными для музыковедов, изу-

чаючих симфонический стиль как ноологический феномен и способы соотнесения индивидуальных композиторских стилевых подходов в жанровой области циклической симфонии:

- расширение вопросов семантики в связи с проблемой стиля;
- изучение взаимодействия стиля культуры и авторского композиторского стиля как основной формы межстилевого диалога;
- выявление особого качества взаимодействия жанровых и стилевых установок в музыке;
- определение должного места явления и понятия музыкального хронотопа, то есть обоснование смыслового значения пространственно-временных параметров музыкального произведения;
- выявление единого текстуального пространства симфонической музыки как совокупности предпосылок формирования интерстиля (результата укрепления принципов стилевой переходности);
- введение в аналитический обиход музыковеда ноологических понятий Память, Игра, Любовь для более глубокого постижения художественного смысла музыкальных произведений.

Именно смысловой ноологический подход свидетельствует о важности различных типов семантического музыковедческого анализа, равно как и о важности апробации и соответствующего развития текстологического анализа – исследования музыки как Текста. (Заглавная буква здесь указывает на метаисторическую, «большую» природу текста в музыке).

К тексту в музыке, на наш взгляд, следует подходить как к структурно-семантическим конфигурациям музыкального содержания, учитывая их внутреннюю подвижность. Под семантикой в данном случае подразумеваются устойчивые значения музыкальных приемов, актуализирующие последние в определенной и конкретной означающей позиции, привязывающие их к себе, в то же время способные обособливаться как некие идеационные смысловые функции (то есть способные искать в качестве эстетических ингредиентов музыки и иные композиционные решения). «Знак» (структурная формула текста), «значение» (подвижная и тяготеющая к композиционной множественности содержательная функция данной формулы) и «звучание» (непосредственная реализация знаковости и значимости музыки, являющаяся основной, во многих отношениях единственной, формой ее эстетического осуществления) образуют «малый круг» музыкальной семантики. Вступить в него возможно только «зайдя на территорию» текста. (Оговоримся, что понятие «малой семантики» не свидетельствует о меньшей значительности диалогической триады знака – значения – звучания, но лишь должно указывать на иной, менее заметный, внутренний план музыкального нозыса, по сравнению с укрупненным диалогом поэтики и «эстетики» в музыке, который адресован *общим правилам* становления жанровой семантики и стилевой символики).

Путь от смысла к тексту позволяет определить ведущие жанрово-семантические доминанты музыки в связи с текстологическими тенденциями музыки. В соответствии с опорными ноологическими явлениями (Память, Игра, Любовь), данные тенденции могут быть определены как *ораториальность, моторность и мелодичность*. Ключевыми семантическими признаками каждой, обусловленными историческими типами жанровых форм, становятся «молитвенность», «изобретательность» и «аффективность». Первая характерна для вокально-хоровых форм, вторая – для инструментально-симфонических, третья – для камерных, в том числе, циклических инструментальных и вокально-инструментальных форм, серийных композиций. Переходное положение занимают оперные, сонатные и сюитные жанровые формы [5]. Указанные тенденции формирования музыкально-текстовой семантики обусловлены такими общими историческими доминантами культуры, как «храмовость», «театральность» и «камернизация» («интимизация»). Сегодня можем добавить «репродуктивность» и «предикативность» как новые «жесты культуры», впрочем, родственные первым двум из названных доминант. Каждая из названных доминант порождает свою идею – как выявление наиболее важной, сущностной, стороны природы человека, обуславливающую и тип, характер культурной символики.

Так, храмовая символика направлена к идеалу соборности – добровольного духовного единения людей и подчеркивает общинное – общее, по божьему промыслу, назначение человека. Театральность как таковая основана на игровой ролевой условности поведения, сходства и различия, сближения и противостояния людей, опирается на идею «границы» – рамы, отделяющей вымышленный, *разыгранный* мир от реального, в том числе, и на идею социально-коммуникационной границы – между актерами и зрителями, в данном случае, провоцирующую и представление о профессиональной демаркционной границе. Подобная идея усиливает значение социально-групповой принадлежности, «запрограммированности» человека.

В «камернизации» выражена безусловность обособленности, отдельности человека, его уникальности, но и его одиночества, а также – условность преодоления границ личностной индивидуации в сопричастии к «другому», одновременно, важность такого сопричастия путем сознательного усилия как единственной возможности уменьшить разобщенность людей. Идея личностной ценности согласована в данном случае с представлениями о психологическом тезаурусе человека; границы между человеком и миром вводятся вглубь личностного сознания.

Ораториальность, моторность и мелодичность можно представить как группы «текстовых формул», входящих в различные жанровые, стилевые и композиционные контексты, одновременно, хранящих первичные значения. Они создают реальную «семантическую память» музыки, хотя она и существует в идеационных когнитивных структурах. Текстологический

анализ предполагает выявление их функций внутри различных семантических структур, то есть в связи с «памятливостью» музыки.

Таким образом, с ноологической позиции проблема симфонического стиля (выявление музыкального ноогенеза симфонического цикла) раскрывается как проблема семантического изучения музыкальных феноменов (типов семантического анализа и их методического единства): определение «большой» (эстетические детерминанты) и «малой» (специфические внутрикомпозиционные приемы означения смысловых значений) семантики симфонического произведения.

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 90–129.
2. Аверинцев С. Вера // С. С. Аверинцев. Софія – Логос. Словник. – К.: Дух і Літера, 1999. – С. 51–52.
3. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: «Coda», 1997. – 343с.
4. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. / Сост. С. Бочаров. Прим. С. Бочарова и С. Аверинцева. – М.: Искусство, 1986. – С. 9–191.
5. Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып.1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. – М.: Музыка. 1995. – 544с.
6. Музыкальные жанры / [сб. статей.] / [общая ред. Т. Поповой.]. – М.: Музыка, 1972. – 380 с.
7. Подуровский В., Суслова Н. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 320с.
8. Таранов П. Августин Аврелий (Блаженный) // П. Таранов. 120 философов. Жизнь. Судьба. Учение. В 2-х тт. Т. 1 – Симферополь: Таврия, 1996. – С. 462–481.

**Ємельяненко М. Симфонічний стиль як авторський феномен в музичній культурі ХХ століття.** Основні положення статті пов'язані з обґрунтуванням стилізового мислення в музиці як культурно-історичного феномена із визначенням специфічних рис стилізової перехідності в жанровій формі циклічної симфонії в контексті теорії ноогенезіса в музичній культурі ХХ століття.

**Ключові слова:** симфонізм, ноологічне, інтерстиль, Пам'ять, Гра, Любов.

**Емельяненко М. Симфонический стиль как авторский феномен в музыкальной культуре ХХ века.** Основные положения статьи связаны с обоснованием стилевого мышления в музыке как культурно-исторического феномена и с определением специфических черт стилевой переходности в жанровой форме циклической симфонии в контексте теории ноогенезиса в музыкальной культуре ХХ века.

**Ключевые слова:** симфонизм, ноологическое, интерстиль, Память, Игра, Любовь.

**Yemelyanenko M. Symphonic style as an author phenomenon in the musical culture of the twentieth century.** The main provisions of articles related to the justification style of thinking in music as a cultural-historical phenomenon and identifying specific features of the style of transitivity in the form of a cyclic symphony genre in the context of the theory noogenezsis in the musical culture of the twentieth century.

**Keywords:** symphony, noetics, interstyle, Memory, Play, Love.

*Виталий Вышинский*

## ТЕМПОВАЯ ПРОГРЕССИЯ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

В 1908-м году один американский композитор предпринял размышление о серьёзном, с обязательным обоснованием вопроса и последующими активными, порой мучительными, поисками ответа. Композитор не разрешил поставленного вопроса, но зато сохранил мысли и идеи, которые возникли в ходе обдумывания небольшого музыкального сочинения для камерного оркестра. Речь идет об известном, давно ставшем классическим опусе Чарльза Айвза «*The Unanswered Question*»<sup>1</sup>.

Данное сочинение — поистине удивительное. Как отметил А. Соколов, в нём Ч. Айвз дал прогноз музыкальным поискам XX века. В произведении можно обнаружить черты полистилистики, музыкального театра, алеаторики, концептуализма [11, с.211–212]. Однако наиболее интересным оказывается особый аспект композиции, а именно — создание структур, каждая из которых несёт в себе условия моделирования статичной и динамичной разновидности движения. В данном случае показателен анализ темповой организации произведения, поскольку темп, помимо своей узкой функции определителя меры скорости движения, оказывается действенным композиционным инструментом, а также фактором, существенно влияющим на становление образно-смыслового плана произведения.

К такому пониманию природы музыкального темпа подводят замечания ряда исследователей. Так, Б. Асафьев трактовал параметр скорости движения как фактор формы, как своего рода инструмент, позволяющий лучше уяснить динамику оформления или процесс формообразования циклических произведений [4, с.116, 186]. Е. Назайкинский рассматривал темп как один из важных факторов, создающих «как расчленённость музыкальной формы, так и её монолитность, внутреннее единство её частей и их связь друг с другом» [7, с.38]. Учёный отмечал, что исполнитель, используя темп и его изменения, может существенно видоизменить как динамику развёртывания музыкальной формы, так и её трактовку [7, с.79]. В этом смысле указания темпа являются, используя слова Г.-Г. Гадамера, намёком, позволяющим уловить целостную структуру произведения [5, с.312].

<sup>1</sup> «Вопрос, оставшийся без ответа».