

## ЧАС ЯК СТИЛЬОВИЙ ЧИННИК ЦИКЛІЧНОЇ СИМФОНІЇ В МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

Основні положення статті розкривають специфіку симфонії як жанру через явище симфонізму, а також визначають взаємини жанру й стилю стосовно категорії часу музичної композиції.

**Ключові слова:** симфонізм, діалогічність, циклічна симфонія, стиль, час.

Назву симфонізму отримав метод узагальненого, філософського, діалектичного художнього відображення реальності в музиці. Досягнення симфонічного жанру чи не першими дали привід до теоретичного усвідомлення специфічних виразних можливостей музики у відображенні найскладніших життєвих явищ. Місце симфонії серед інших жанрів визначається її здатністю концентрувати і нести в собі найбільш важливі ідеї, відобразити ті чи інші зміни, пов'язані з еволюцією музичного мистецтва, а також художньої та духовної культури загалом. У цьому ж суть симфонізму і як методу мислення. З семантикою симфонії, з її обов'язковою концепційністю в кожній конкретно-історичній формації пов'язується уявлення про симфонізм як про сферу "найвищої напруги сил". Іншими словами, симфонізм, будучи певним методом мислення, використовує весь той комплекс мовних засобів, структурних типів, принципів розвитку та формотворення, який здатний на даному історичному етапі забезпечити найбільш повне і узагальнююче (концепційне) відображення сучасної реальності.

Зворотній взаємозв'язок, що розкриває діалектику співвідношень методу і жанру, полягає в тому, що симфонізм, котрий сформувався у сфері симфонії і затвердився потім як один з універсальних художніх методів, набуває функцію естетичного та художнього критерію жанру – за відношенням до кожного конкретного явища цього роду.

Довгий час в музикознавстві не існувало єдиного та повного визначення категорії “симфонізм”, здатного розкрити специфіку його прояву на всіх рівнях форми. Іншими словами, не було виявлено характер ставлення симфонізму як методу мислення до цілісної структури художнього твору.

Чимала заслуга розробки теорії симфонізму належить радянському музикознавству, і в першу чергу Б.Асаф'єву [2], в працях якого міститься множинність різних характеристик і визначень цього явища. Доповнюючи і поглиблюючи один одного, його визначення істотно розрізняються за формулюванням, відображають широту підходу до проблеми, яка, в свою чергу, продиктована внутрішньої складністю, багаторівневою структурою категорії симфонізму. Також слід сказати про засадниче значення праць І.Соллертинського [11], Т.Ліванової, С.Скрєбкова, Л.Мазеля [7], В.Цуккермана, Н.Туманіної, В.Протопопова, В.Конен [6], М.Сабініної [10] та інших дослідників.

Подальше збагачення уявлень про симфонізм пов'язане як з новим підходом до наукового осмислення музичної спадщини, так і з випереджаючим рухом музичної практики. Нові теоретичні ідеї, природно, народжуються з безпосередніх спостережень над життям жанру. М.Арановський бачить “серце” жанру в його “семантичному інваріанті”, який визначається як “концепція Людини”, і ширше – як “концепція буття” [1:36]. Ця точка зору переконує, проте стабільність інваріанта є досить умовною і припускає внутрішню варіативність властивостей у широкому діапазоні. Семантичний інваріант жанру настільки ж мінливий, наскільки мінливі всі компоненти жанрової системи. Стабільно, ймовірно, інше, а саме – концепційність як якість симфонічного мислення. Безперечним є також факт, що симфонічна концепція завжди відображає етичну проблематику своєї епохи, відповідає духові та запитам свого часу, чуйно реагуючи на найменші зміни у світовідчутті, будучи свого роду датчиком, що реєструє процес історичного розвитку самосвідомості людини.

“Концепція Людини” в симфонізмі ХХ ст. виявляє нові грані, серед яких чи не найсуттєвіша – спрямованість на культурно-ціннісний аспект художнього пізнання світу.

Про все це свідчить картина життя жанру симфонії в кінці ХХ ст., що являє собою щось кількісно і якісно нове – у порівнянні з тим, якою вона була на початку 1960-х або навіть 1970-х років. Твори Г.Канчелі, Б.Тищенко, Є.Станковича, А.Караманова переконують нас в тому, що осередки музичних традицій ряду національних культур породжує нові, часом зовсім несподівані й неповторні форми залучення та музично-творчого вживання симфонічного методу. Остання обставина особливо істотна, тому що вона служить одним з чинників, що визначають такі характерні для симфонії *радянського періоду* риси, як стильова різноспрямованість, розширення меж типологічних закономірностей, пошуки індивідуального трактування загально нормативних принципів. У цьому зв'язку дослідниця І.Золотовицька у своїй статті “Про деякі нові тенденції в сучасній радянській симфонії” розкриває три основні позиції:

1. Автор намагається визначити специфіку симфонії як жанру через явище симфонізму, “як одного з універсальних художніх методів, здатного набувати функції естетичного та художнього критерію жанру...” [5:169]. Вона згадує про Б.Асаф'єва – у зв'язку з розробкою теорії симфонізму. Очевидно, підходи до конкретного симфонічного твору повинні відбуватися на основі єдиної методичної позиції, якщо ми хочемо виявити суть симфонізму.
2. Таку методичну позицію І.Золотовицька пропонує знаходити:
  - а) в інтрамузикальній програмності – програмності особливого роду, де термін “програмність” трактується в широкому значенні, що виходить за межі загальноприйнятого, але не в надмірно розширювальному сенсі, коли (за словами П.Чайковського) “всяка музика є програмна”, оскільки ми “не визнаємо музики, яка складалася б із безцільної гри звуками” [5:171];
  - б) в діалогічності, виділяючи діалог часів та діалог з пам'яттю, “коли стилі минулого виступають в ролі вже не тільки естетичних, але й етичних категорій” [5:172-173]. Як етalon етичного змісту в мистецтві ХХ ст. автор виділяє симфонізм Д.Шостаковича. Так, “етичний стиль” Шостаковича

стає точкою відліку в оцінках симфоній Б.Тищенка та В.Бібіка.

3. І.Золотовицька вказує на ті виразові прийоми, за допомогою яких здійснюється “симфонічний діалог”, причому саме виразові, а не композиційні. Вона підкреслює тембровість сонорного плану, жанрово-стилістичні реконструкції, способи контрасту, а також поєднання авангардних засобів композиторської техніки з класичними; згадує про інтонаційну фабулу, але не простежує її.

В літературі та мистецтві принцип діалогічності трактується досить широко і стосовно самих різних явищ – від конкретного твору до цілісного історичного типу культури. Сьогоднішній етап еволюції музичного мислення виразно виявляє ряд характерних стильових тенденцій, що спираються на цей принцип. Таким чином, відповідно до підходу І.Золотовицької, діалогічність, виступаючи у взаємодії з інтрамузичною програмністю, становить одну з істотних особливостей сучасного етапу еволюції жанру симфонії. В цьому плані розуміння діалогічності, як одного з принципів концепційного втілення масштабного музичного задуму, може збагатити наше уявлення про симфонізм – метод музичного мислення.

У зв'язку з цим наші міркування пов'язані з обговоренням категорії симфонічного стилю на основі вивчення феномена циклічної симфонії. Дана спрямованість зумовила необхідність, по-перше, обговорення поняття стилю культури, його значення для музичної творчості, по-друге, обґрунтування стильового мислення в музиці як культурно-історичного феномену та визначення специфічних рис музично-стильової перехідності, по-третє, розкриття значення періоду кінця ХІХ – початку ХХ ст. (творчість Г. Малера), як першої кризи симфонічної композиторської творчості, і середини ХХ ст. (творчість Д.Шостаковича) – як другої кризи. Можна припустити, що початок ХХІ ст. ознаменує собою третю кризову точку в розвитку симфонічної музики – і до цієї точки спрямована творчість Б.Тищенка та Г.Канчелі (в українському симфонізмі – творчість В.Губаренка, Є.Станковича та А.Карамансва). Поняття “криза” в даному контексті виступає у значенні най-

вищої точки в розвитку явища, після чого можуть бути різні варіанти його долі – наприклад, спад і втрата колишньої ролі, консервація в одній з попередніх кризі форм, злиття з іншим явищем, нарешті, радикальний злам структури. Основоположним для наших висновків є аналіз симфонічних творів усіх чотирьох згаданих авторів, що дозволяє виявити стильову перехідність їх мови і загальні для всіх властивості інтерстилю, що ведуть до формування мета-текстуального рівня композиторської творчості в галузі циклічної симфонії.

Таким чином, сьогодні так можна сформулювати ті проблемні напрямки, які стають особливо важливими для музикознавців, досліджуючих симфонічний стиль і способи співвіднесення індивідуальних композиторських стильових підходів у жанровій галузі циклічної симфонії:

- розширення питань семантики у зв'язку з проблемою стилю;
- дослідження взаємодії стилю культури та авторського композиторського як основної форми міжстильового діалогу;
- виявлення особливої якості взаємодії жанрових і стильових установок в музиці;
- визначення належного місця явища і поняття музичного хронотопу, тобто обґрунтування смислового значення просторово-часових параметрів музичного твору;
- виявлення єдиного текстуального простору симфонічної музики як сукупності передумов формування інтерстилю (результату зміцнення принципів стильової перехідності).

Підйом авторського стилю до рівня "стилю епохи" безпосередньо пов'язаний з його узагальнюючими і інтегративними можливостями, тобто з його здатністю до полісемантичних утворень. Тільки у такому випадку виникає необхідний резонанс автора й епохи. В той же час завдяки індивідуальним стильовим рішенням музика ХХ ст. відкрила найбільш важливі та поліфонічні свої сенси. Стиль культури стає надбанням композиторської індивідуальності, або індивідуальний композиторський стиль піднімається до значення стилю

культури у тому випадку, коли творчість композитора має здатність до стильової перехідності. Саме здатністю до цієї перехідності пояснюється і здатність до широкого стильового синтезу, отже, до реалізації принципу інтертекстуальності на стильовому рівні. У даному випадку правильніше було б навіть пропонувати категорію інтерстиль (інтерстильність) – за аналогією з уже відомою сьогодні категорією полістиль (полістильність). Набуваючи рис інтерстилю, авторський стиль піднімається до рівня епохального, тобто стає основою загального “композиторського законодавства”.

Виходячи з цього, інтерстиль ми визначаємо як зближення світоглядних і естетичних установок творчості різних авторів з відповідним формуванням загальних для них прийомів виразовості, що включають умови побудови художнього тексту, що досягає рівня жанрової логіки музики. З цього стає очевидним, що до кінця ХХ ст індивідуальна стильова воля автора керує законами жанру.

Тут же слід зазначити, що взаємини жанру і стилю утворюють “великий” текст і “великий” час музики – її історичний ритм як порядок відповідальних за музичне смислоутворення моментів; взаємне розташування стилістичних фігур – стильових знаків в межах окремого твору утворює композиційний ритм, в тому числі й “ритм вищого порядку” – авторську естетичну ідею як індивідуальну концепцію “великих” часових можливостей музики.

Таким чином, в музичній стилістиці можна знаходити просторове вираження закономірностей музичної темпоральності, обумовлене не жанровими факторами музичної творчості. Але вона ж, у “великому” діалозі з музикою, формує час як вибір і розподіл, координацію значущих моментів музичного звучання, ритмізацію проявів смислу.

Отже, в музичній творчості, як в композиторській, так і у виконавській, стильові предметні прямування та стилістичні засоби їх здійснення, як інтерпретація (прийняття або спростування) жанрових умов і канонів музики, що вже відбулась, виступають знаками історичного (культури) і особистого (психологічного) часу, в залежності від рівня їх узагальненості. На їх основі і може відбуватися концептуалізація часу

або – змістовно-сміслові заповнення (*виконання*) креативного часу в музиці як художнє вираження його (часу) антинормальної (екзистенційно-дихотомічної) природи. Не випадково Г.Орлов пропонує загальне визначення музики саме на основі її часових параметрів: “...музику можна визначити як спосіб і результат розчленування, упорядкування та організації часу. Звук – чуттєвий матеріал музики – матеріалізує час, дозволяє ставити його під контроль, надавати йому всілякі фігурації, а потім – “зупиняти” його невловиму і невідвотну течію в експонованих, мислимих кристалічних конструкціях” [9:32].

До цих слів Г.Орлова хочеться додати: музика є структурованим у звучанні і таким чином осмисленим часом остільки, оскільки – і насамперед – вносить свій “лад і порядок” в почуття і думки людини, залучаючи його свідомість до сенсу, а зміст – до свідомості, здійснюючи “вторинний творчий синтез” емоційного змісту свідомості, обумовлений найглибшою потребою в трансформації “нижчих видів енергії, нерозтрачених і таких, що не знайшли виходу в нормальній діяльності організму до вищих видів...” [4:281]. Можна назвати це і потребою реалізувати глибинний зміст свідомості на його “вершинних” рівнях, якщо згадати слова Л.Виготського про “зіткнення нереалізованого підсвідомого прагнення зі свідомою частиною нашої поведінки” як про спонукання до творчої самореалізації [4:282].

Таким чином, з боку “чистого” музичного часу, відокремлюється психологічний аспект уявлень про цей феномен, що дозволяє знаходити в ньому своєрідне “психологічне знаряддя” музики, внутрішню техніку музичної свідомості, що дозволяє удосконалювати зміст у звучанні, а саме музичне звучання розуміти як особливе “перетворення свідомості” – досягнення ним “вершинних можливостей” катарсису [3].

Безпосередню причетність до категорії часу має концепційна драматургія симфонічної творчості Г.Канчелі, яка виявляє три основні параметри. Перший з них пов’язаний з надзвичайним лаконізмом, афористичністю музичного висловлювання, стислістю прийому, яка обертається його се-

мантичною сконцентрованою. Другий параметр – це доведений до крайнього протиставлення, до логіки антиномії, принцип діалогічності. Третьою направляючою симфонічної драматургії Канчелі, цілком обумовленою першими двома її параметрами, стає підвищена знаковість музично-тематичних утворень і процесів, відсутність фонових, другорядних (інтермедійних) музичних побудов. Таким чином, композитор немов “витагує” основний стрижень великої симфонії і поміщає його в інші композиційні умови, втілюючи великі історичні смисли культури в малому часі музичної композиції.

Однією з інтерстильових рис розвитку симфонічного циклу в кінці ХХ ст. стає його камернізація, хронотопне стиснення, що провокують застосування подієвого підходу до аналізу цього музичного артефакту.

Якщо розглядати малі форми музики (камерні) як результат стиснення “великого часу” музичної композиції до масштабів “малого часу”, так, як пропонує це робити Є.Назайкінський [8], можна прийти до наступних висновків:

- подієве наповнення, навантаження музичної композиції значно зростає, а *подієвий час* ущільнюється, ускладнюється і веде до поліфонізації *подієвого простору*, тобто до переважно поліфонічної координації композиційної вертикалі;

- малий час – це особистий, індивідуальний або психологічний час людського життя, яке є важливим суб’єктивним фактором людської культури і головною передумовою формування категорії часу. Отже, всі події в “малій формі” є подіями психологічними. Це те, що відбувається з людиною, і в свідомості людини;

- враховуючи те, що в симфонії як в музично-жанровій формі, за її історичним завданням, зібрані та в систематизованому композиційному вигляді представлені всі основні ознаки абсолютної, чистої музики, тобто музики як автономної художньої мови, виявляється, що, внаслідок стиснення даної жанрової форми, в якості тематичних додатків композиції постають ті параметри музичного звучання, які є *загальними умовами перетворення музичного звуку на художньо значущий образ*.



Дане перетворення і стає *головною художньою подією* в симфоніях Г.Канчелі. В якості додаткового подієвого ряду (який, до речі, в симфоніях Б.Тищенко був основним) виступає жанрово-стильове “перекрашування”, “перекрашування”, іноді уточнення головних музичних лексем. Як подієві фактори, що забезпечують послідовність передачі музичної форми від одного твору до іншого, виступають:

1) зміна гучної динаміки, коли в момент динамічно-гучного зародження звука відбувається його “динамічне самовизначення”;

2) передача музичної побудови, музичної інтонації від одного тембру до іншого;

3) повторення як провідний структурний прийом на різних рівнях музичної композиції, як повторення інтонаційного ходу, що дозволяє оцінити явище інтервальності. Повторення цілої побудови, “симфонічної строфи” дозволяє помітити народження форми-структури: репризності, рефренності, рондальності;

4) зіставлення дискретності – континуальності;

5) семантичне ущільнення фактури дозволяє відчути її хоральність, хоральну призначеність, та помітити момент зародження жанрової семантики, інші жанрові альянси;

6) у ритміці є можливим розв’язання подвійності уніфікованого та вільного руху, з одного боку – шляхом паузи, з іншого – шляхом нарощування сонорності, безперервності скандування, вигуків;

7) головною драматургічною подією творів Г.Канчелі можна вважати дематеріалізацію музичного звучання, що йде в двох напрямках – розчинення у “мовчанні”, з одного боку, і розчинення в соборності, з іншого, занурення звучання у світ звука без яких-небудь конкретних відомих музичних зобов’язань.

Таким чином, все, що стосується подієвого ряду в симфоніях Г.Канчелі, як і все, що може бути віднесене до чинників сюжетно-подієвого ряду його творів, є пов’язаним з фактурою; це дозволяє дійти висновку, що сюжетна організація музики пов’язана саме з фактурою, як з процесом її завершального часового становлення. Саме такий підхід до

симфонічних творів Канчелі дозволяє розглядати їх як єдиний текст, реалізуючий ідею циклічної симфонії у міжопусному просторі, тобто завдяки композиційно-драматургічному зв'язку окремих симфоній між собою.

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1974. – С. 90-129.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2 / Б. Асафьев ; [вступ. ст. Е.Орловой]. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
3. Выготский Л. Психология искусства / Л. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.
4. Выготский Л. Педагогическая психология / Л. Выготский ; [под ред. В. В. Давыдова]. – М. : Педагогика, 1991. – 480 с.
5. Золотовицкая И. О некоторых новых тенденциях в современной советской симфонии / И. Золотовицкая // Музыкальный современник ; [сб. статей]. – М. : Советский композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 168-183.
6. Конен В. О музыкальном экспрессионизме / В. Конен // Этюды о зарубежной музыке. – М., 1975. – С. 263-272.
7. Мазель Л. Заметки о музыкальном языке Д.Шостаковича / Л. Мазель // Дмитрий Шостакович ; [сост. Г.Орджоникидзе]. – М. : Сов. композитор, 1967. – С. 303-309.
8. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
9. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке (Исполнение и импровизация) / Г. Орлов // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. – Л. : Музыка, 1974. – С. 32-57.
10. Сабина М. Шостакович – симфонист / М. Сабина. – М., 1974. – 477 с.
11. Соллертинский И. Г.Малер / И. Соллертинский. – Л., 1932. – 75 с.

**Maria Yemelyanenko**

### **Time as a factor of cyclic symphony in music of the twentieth century**

The main provisions of article reveal specifics symphony as a genre through phenomenon symphonism, as well as determine the relationship between genre and style on the category of time musical composition.

**Key words:** symphonism, dialogue, cyclic symphony, style, time.

**Ємельяненко Марія Сергіївна (Одеса)**

Викладач, здобувач кафедри історії музики

та музичної етнографії Одеської державної

музичної академії ім. А.Нежданової

E-mail: hustler\_od@mail.ru Tel.: +38 067 2966643