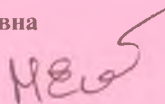


**ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ А.В. НЕЖДАНОВОЇ**

ЄМЕЛЬЯНЕНКО Марія Сергіївна



УДК 78.03/78.082.1 + 781.1/785.1

**ЦИКЛІЧНА СИМФОНІЯ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ
XX СТОЛІТТЯ: ВІД ЖАНРОВОЇ ПЕРЕХІДНОСТІ ДО
ІНТЕРСТИЛЬОВИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

ОДЕСА – 2012

Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової Міністерства культури України

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор
САМОЙЛЕНКО Олександра Іванівна,
Одеська національна музична академія
імені А.В. Нежданової, проректор з
наукової роботи, завідувача кафедрою
історії музики та музичної етнографії

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор
ДРАЧ Ірина Степанівна,
Харківський національний університет
мистецтв імені І.П. Котляревського,
проректор з наукової роботи

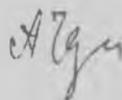
кандидат мистецтвознавства, доцент
КОХАНИК Ірина Миколаївна,
Національна музична академія України
імені П.І. Чайковського,
професор кафедри теорії музики

Захист відбудеться «19» вересня 2012 р. о 12.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства в Одеській національній музичній академії імені А.В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Мала зала.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано «17» серпня 2012 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент



А.Д. Черноіваненко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДИСЕРТАЦІЇ

Актуальність теми дослідження. Циклічна симфонія – одне з найяскравіших досягнень музичного мистецтва XIX – XX століть та найбільш масштабна – і в часовому, і в просторовому відношеннях форма «чистої музики». Саме циклічна симфонія дозволяє композиторам XX століття звертатися до глобальних соціальних тем, передбачати та скеровувати процес глобалізації міжкультурних взаємодій – задовго до того, як даний процес буде помічений та визначений з його соціополітичного боку. Завдяки циклічній симфонії формується найбільш загальний та узагальнений план музичного мислення й музичної мови.

Найвищі досягнення найвідоміших композиторів XX століття, які стали «знаковими персоналіями» культури, також пов'язані з даною жанровою формою. У той же час, досягнувши межі свого становлення, жанрова форма циклічної симфонії виявляє кризові риси. Ці кризові риси ще більше підсилюють важливість стабілізації – збереження нормативних стильових ознак жанру, його основоположних структурно-семантичних ознак. Зазначена антиномічність сучасного стану циклічної симфонії анітрохи не послаблює, а, скоріше, підсилює значення цього жанру, зумовлює необхідність спеціального дослідження циклічної симфонії в композиторській творчості XX століття.

Актуальність обраної теми, проблематика дисертації посилюється тим, що до сьогодні у вітчизняному музикознавстві відсутні дослідження типологічних жанрово-стильових рис циклічної симфонії XX століття. Дослідження симфонічної поезики М. Арановським, що вже стало класичним, так само як і його теорія музичного тексту, вказує на деякі шляхи і можливості розвитку текстологічного підходу до симфонічної творчості, але не забезпечує постановку, тим більше, вирішення, усіх необхідних для цього завдань.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тематика дисертаційного дослідження узгоджена з планами роботи кафедри історії музики та музичної етнографії та відповідає змісту перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності ОНМА ім. А.В. Нежданової на 2012 – 2016 роки, зокрема, темі № 8 – «Теорія стилю у музикознавстві». Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради ОНМА ім. А.В. Нежданової від 20.04.2011 р., протокол № 9.

У зв'язку з вищевикладеним, **метою дослідження** є виявлення інтертекстуальних властивостей циклічної симфонії в композиторській творчості XX – початку XXI століття, обґрунтування принципів інтерстилю як необхідної умови розвитку циклічної симфонії. Для здійснення даної мети є необхідним вирішення ряду **завдань**. Позначимо основні з них:

1. Характеристика актуальних музикознавчих підходів до стильового змісту симфонізму XX і XXI ст.

2. Висвітлення шляхів становлення жанру симфонії у творчості Г. Малера, Д. Шостаковича і Б. Лятошинського, як представників рубіжного історичного часу композиторської творчості.
3. Визначення провідних рис симфонічного стилю Б. Тищенка на матеріалі його квітетів, Другої й П'ятої симфоній.
4. Виявлення структурно-семантичної єдності симфонічних творів Г. Канчелі.
5. Визначення провідних рис циклічного симфонізму як стильової парадигми української композиторської школи (в тому числі, у творчості В. Губаренка й Є. Станковича).
6. Виявлення інтерстильових властивостей симфонічних творів С. Слонимського.
7. Обґрунтування категорії інтерстилю у зв'язку зі спільністю образів та ідей у симфонічній композиторській творчості.

Об'єктом дослідження виступає симфонічна поетика композиторів ХХ – початку ХХІ століття.

Предмет вивчення – загальні стильові риси симфонічної творчості композиторів ХХ – ХХІ століття як виявлення жанрово-стильової перехідності циклічної симфонії.

Методологічну основу роботи утворює музично-текстологічний підхід, спрямований на виявлення глибинної семантики музичних творів та семантичної своєрідності музики. Також застосовуються такі **методи**, як історико-культурологічний, жанрово-естетичний та стильовий компаративний, що інтегруються в руслі музикознавчого підходу до проблеми художнього мислення (мислення в музиці та за допомогою музичної мови).

У зв'язку зі специфікою даного дослідження виникає потреба залучення джерел з різних галузей гуманітарного знання. **Методологічні засади роботи** склалися під впливом музикознавчих праць Л. Акопяна, М. Арановського, Б. Асаф'єва, І. Котляревського, О. Самойленко.

Теоретичною базою дисертації стали також роботи І. Барсової, М. Бахтіна, В. Бобровського, Н. Зейфас, О. Зінькевич, І. Драч, Б. Каца, М. Михайлова, Є. Назайкінського, Г. Орджонікідзе, В. Сирова, В. Холопової та ін., дослідження в галузі психології мистецтва Л. Віготського, деякі аспекти проблеми універсалій та універсальних образів, що викладені в роботах О. Кирилюка, певні аспекти психоаналізу К. Юнга, положення С. Аверінцева щодо явища символу та образу, концепція імені О. Лосєва, пошуки в галузі герменевтики Г. Гадамера, вивчення міфу, міфології О. Лосєвим, явище гри в розумінні Й. Хейзінґи, осмислення метаморфоз філософії і мистецтва постмодернізму В. Бичковим, А. Терещенком та ін., методологічні розробки в галузі гуманітарного знання О. Самойленко, аналіз художньої системи звукообразів та її філософської семантики на прикладі творчості С. Слонимського, О. Дев'ятової.

В освоєне нами інформаційне поле також входять філософсько-естетичні, літературознавчі, психологічні та соціонічні концепції Р. Барта, М. Бердяєва, Ю. Борева, С. Волкова, Л. Гумільова, М. Друскіна, М. Кагана, Д. Кірнарської, В. Конен, О. Леонтєва, Д. Ліхачьова, Ю. Лотмана, В. Медушевського, І. Нестєва, І. Стравінського, М. Тараканова, У. Еко, багатьох інших авторів. Залучені роботи Г. Абрамовського, Б. Арапова, Л. Бернстайна, М. Бялика, А. Дмитрієва, О. Должанського, Т. Зайцевої, І. Золотовицької, Т. Зубчевської, Ю. Євдокимової, М. Копиці, Л. Мазеля, А. Мілки, К. Розеншильда, К. Ручьєвської, М. Рицаревої, М. Сабініної, С. Скребкова, І. Соллертинського, С. Хентової, К. Царьової, Б. Яворського та деяких інших, що присвячені аналізу симфонічної музики.

Наукова новизна роботи зумовлена, по-перше, обґрунтуванням стильового мислення в музиці як особливого культурно-історичного феномена, наділеного рисами стильової перехідності, по-друге – розкриттям теоретичного й творчо-практичного (музичного) змісту явища стильової перехідності, по-третє – розкриттям значення періоду кінця ХІХ – початку ХХ століття (зокрема, творчості Г. Малера) як першої кризи «великої» симфонічної композиторської творчості; середини ХХ століття (представленої творчістю, передусім, Д. Шостаковича та Б. Лятошинського) – як другої кризи; початку ХХІ століття – як третьої кризової крапки в розвитку симфонічної музики (до якої спрямована творчість Б. Тищенка, Г. Канчелі та С. Слонимського, в українському симфонізмі – творчість В. Губаренка та Є. Станковича). Поняття «криза» в даному контексті виступає в значенні найвищої крапки в розвитку явища, після чого можуть бути різні варіанти його долі – наприклад, спад і втрата колишньої ролі, консервація в одній з попередніх форм, злиття з іншим явищем, нарешті, радикальна ломка структури.

Фактором наукової новизни дисертаційної роботи є аналіз симфонічних творів усіх згаданих авторів, що дозволяє виявляти стильову перехідність їх творчості як парадигму музичного мислення в жанровій галузі циклічної симфонії.

Понятійна новизна роботи пов'язана з введенням до наукового музикознавчого обігу категорії «інтерстиль», з обґрунтуванням дискурсивного зв'язку даної категорії з поняттями інтертекстуальності та метатексту.

Теоретичне значення дисертації полягає в дослідженні шляхів розвитку сучасної циклічної симфонії, котре підказує необхідність розвитку двох основних систематизуючих планів стильових дефініцій:

- у зв'язку з семантичними характеристиками музики, насамперед, як такими, що відкривають різні рівні, можливості, цілі музичного смислотворення;
- у зв'язку зі складністю феномена художньої форми в музиці – зокрема, з взаємодією загально-естетичних та специфічно-видових принципів музичної формотворчості.

Практичне значення дисертації зумовлене можливістю використання її положень для розвитку термінологічного апарату сучасного музикознавства, а її матеріалів – в курсах теорії та історії музики, культурології, музичної естетики і музичної текстології.

Апробація роботи. Положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА ім. А.В. Нежданової. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на 13-ти міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: Міжнародна науково-творча конференція «Музичні інформаційні інновації: Досвід та проблема розвитку», Одеса, 19-22 листопада 2009 р.; Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на порозі третього тисячоліття: Схід – Захід», Одеса, 2-3 грудня 2010 р.; XIII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України», Київ, 2-5 лютого 2011 р.; XI Науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Драматургічний потенціал музичного твору», Київ, 25-27 березня 2011 р.; XI Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», Харків, 31 березня-2 квітня 2011 р.; Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність», Одеса, 5-6 травня 2011 р.; Наукова конференція «Професія музикант у часопросторі: історико-культурні метаморфози», Харків, 2-4 жовтня 2011 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на порозі третього тисячоліття», Одеса, 5-7 грудня 2011 р.; XIV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України», Київ, 3-5 січня 2012 р.; Науково-практична конференція «Сучасна популярна музика: проблеми музикознавчого аналізу», Харків, 17-18 березня 2012 р.; XII Науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Просторово-часова організація фактури у багатоголосі музичної творчості», Київ, 30 березня-1 квітня 2012 р.; Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід», Одеса, 9-10 квітня 2012 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 26-28 квітня 2012 р.

Публікації. Основні результати дисертації відображені у шести публікаціях у спеціалізованих наукових збірках, затверджених Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел та нотографії і аудіозаписів. Обсяг роботи – 195 сторінок. Список використаних джерел включає 305 найменувань.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У ВСТУПІ обґрунтована актуальність теми, окреслено рівень її наукової розробки, сформульовані мета та завдання дисертації, визначені об'єкт, предмет, матеріал, методологія, теоретична база, наукова новизна та

практична цінність дослідження, наведені відомості про апробацію його результатів та публікації за темою роботи.

У РОЗДІЛІ 1 – «ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПЕРЕХІДНІСТЬ ЯК ТИПОЛОГІЧНА РИСА ЦИКЛІЧНОЇ СИМФОНІЇ ХХ СТОЛІТТЯ» – визначаються *естетична презумпція і логіко-семантичний інваріант симфонії у першій половині ХХ століття (у підрозділі 1.1)*; характеризується *симфонічна творчість Д. Шостаковича як жасирово-стильова парадигма композиторської творчості середини і другої половини ХХ століття (у підрозділі 1.2)*; вивчається *явище жасирово-стильової переакцентуації в симфонічній композиторській творчості середини ХХ століття (у підрозділі 1.3)*; *на прикладі творчості Д. Шостаковича і Б. Тищенка визначаються передумови формування інтертекстуальної єдності циклічних симфонічних творів (у підрозділі 1.4)*.

В цілому, в даному розділі пропонується висвітлення гуманітарного дослідницького дискурсу у зв'язку зі стильовим підходом до циклічної симфонії, логічне обґрунтування руху від теоретичних передумов вивчення жанру до побудови необхідної для його цілісного виявлення стильової музикознавчої моделі. Перш за все, визначається коло дискурсивних передумов та умов формування *понять про стиль, симфонічний стиль, стиль циклічної симфонії, достатнє для того, щоб визначити явище стильової перехідності циклічної симфонії*.

Провідною дослідницькою тенденцією *підрозділу 1.1* є визначення поняття про стиль як одну з найважливіших категорій мистецтва. В сукупності з поняттям художнього методу, «стиль» виражає єдність змісту та форми в мистецтві, єдність процесу їх утворення. Відзначається, що історія поняття стилю в музиці починається з XVIII століття. Його тлумачення містяться, перш за все, в музично-термінологічних словниках. Так, за визначенням Ж. Руссо («Музичний словник», 1768 р.), стилем є відмітний характер композиції або виконання, причому цей характер значно змінюється в залежності від країни, національного смаку, обдарованості авторів відповідно до змісту, місця, часу, теми і т. і. Б. Асаф'єв в «Путівнику по концертах» розшифровує значення терміна стиль як таке, що вказує на властивості або основні риси, за якими можна відрізнити твори одного історичного періоду від іншого. С. Лобачевська під музичним стилем має на увазі великі течії в історії музичної культури, зумовлені епохою (історичний стиль), середовищем (стиль національний), творчою індивідуальністю (індивідуальний стиль). Тлумачення стилю в музичній енциклопедії є також досить загального плану, бо поєднує явище музичного стилю з системою засобів виразності, котра служить втіленням того чи іншого образного змісту.

Відштовхуючись від трактування категорії стилю С. Скребковим, М. Михайлов визначає стиль як єдність органічно взаємозалежних взаємодіючих елементів, що утворює у сукупності цілісну, відносно стійку

систему. Незважаючи на наявність значного обсягу музикознавчої літератури, присвяченої проблемі стилю в музиці, жоден з дослідників не пропонує конкретного визначення симфонічного стилю. У працях вказаних вище авторів ми знаходимо лише визначення поняття симфонізму, як похідного від симфонічного стилю в його авторській іпостасі.

Позиції М. Михайлова, В. Медушевського, В. Холопової, Н. Герасимової-Персидської, І. Коханік дозволяють розуміти стиль саме як цілісність смислових установок, системну єдність способів трансляції особистісних смислів – навіть коли йдеться про стиль культури.

У наступних *підрозділах* цього Розділу виявляється, що для сучасного композитора проблема стилю є однією з найважчих, оскільки сучасна музика існує в особливому постстильовому просторі. В кінці ХХ століття не раз проголошувалася позиція смерті Людини, смерті композитора, нарешті, смерті стилю; можливості композитора в створенні музики та індивідуального авторського стилю виявилися вичерпаними, що дозволило В. Сильвестрову запровадити поняття «слабкого» стилю. Композитор справедливо вказував на те, що ми живемо напередодні появи «нового всеосяжного стилю», однак сьогодні єдність стилю відсутня, і саме це спонукає до пошуку тих нових жанрових форм, на основі яких можливе досягнення нової стильової єдності, нової стильової якості музичного мистецтва.

ХХ століття особливо цікавить проблема автономної композиторської поетики. Сьогодні очевидними є дві тенденції даної творчості: тенденція ретроспекції – з одного боку; пошук нових інтонацій, нового інтонаційного матеріалу музики, нехай навіть за межами самої музики, та внесення в музику «іншо-музичного», відкриття її нових психологічних, релігійно-медитативних властивостей, у тому числі, освоєння мінімалістської техніки, – з іншого.

Посттрагічне рішення драматичних колізій стає своєрідним «семантичним інваріантом» квіartetів Б. Тищенка, котрий композитор зберігає, поширюючи і ускладнюючи, в трактуваннях симфонічного «великого» циклу, завдяки цьому підкреслюючи принципову важливість даного інваріанту для музичної поетики у цілому. Дана обставина дозволяє прояснювати питання про типологічні характеристики симфоній Тищенка, а також – про природу семантики сучасної симфонії.

На відміну від Д. Шостаковича, Б. Тищенко не схильний трактувати об'єктивно-надособистісне як дегуманізоване та вороже до людини. Сприймавши два вже усталено-традиційних «прочитання» хорального прообразу (як релігійного символу вищого порядку, з одного боку, та особисто-трагедійного, з іншого), Тищенко у своїй творчості відкриває можливості їх синтезу. Таким чином виявляється здатність композитора відчувати минуле як живу реальність, звертатись до історичних універсалій музики, а також здійснюються важливі для процесу стильового синтезу «естетика уникнення» та «відчутний дар асиміляції» (Б. Кац).

Стильова перехідність циклічної симфонії, перш за все, пов'язана з її «естетичною темою» – з її здатністю звертатися до основних родових естетичних категорій – лірики, драми, епосу, трагедії. Симфонія виявляє найбільш широкі можливості музичної мови, тому цьому жанру досить часто доручається втілення теми «війни і миру». Вона представляє той рівень художнього абстрагування, завдяки якому симфонічну концепцію можна називати філософською.

Показовою для даного жанру є і трагічна тема, у зв'язку з якою виявляється особлива причетність циклічної симфонії до актуальних соціальних тем. Слід підкреслити, що дана «приреченість» циклічної симфонії на актуальність та трагічну тему, тобто підготовленість даного жанру до втілення граничних антиномій людського буття, визначає «логіко-семантичні прототипи» (термін В. Холопової) симфонії, скеровує формування її «семантичного інваріанту» (поняття М. Арановського).

РОЗДІЛ 2 – «СТИЛЬОВИЙ СИНТЕЗ ЯК ОСНОВА АВТОРСЬКОЇ СИМФОНІЧНОЇ ПОЕТИКИ» – складається з двох підрозділів.

Підрозділ 2.1 – «Ігрові принципи симфонічної творчості Б. Тищенка: від програмності до концепційності» – складається з двох пунктів: 2.1.1 – «Роль авторської поетики в творчості Б. Тищенка (на прикладі Другої симфонії)»; 2.1.2 – «Переосмислення традиційної жаєррової семантики в циклі П'ятої симфонії Б. Тищенка».

Підрозділ 2.2 – «Структурно-семантична єдність симфонічних творів Г. Канчелі» – також сформований з двох пунктів: 2.2.1 – «Перетворення циклічної структури симфонії у творчості Г. Канчелі (на прикладі Другої симфонії)»; 2.2.2 – «Про «кадровість» симфонічної творчості Г. Канчелі».

Матеріал даного Розділу дозволяє переконатися в тому, що однією з інтерстильових рис розвитку симфонічного циклу в кінці ХХ століття стає його камернізація, хронотопічний стиск, котрі провокують застосування подієвого підходу. Чотирнадцята симфонія Д. Шостаковича, симфонічні твори Г. Канчелі та Є. Станковича представляють собою типовий приклад камернізації циклу симфонії. Вони поєднують риси симфонії та квартету та мовби «відводять» жанр «великої» циклічної симфонії в сторону квартету.

Одним з провідних положень *підрозділу 2.1* є визначення особливого характеру програмності Другої симфонії Б. Тищенка; зазначається, що, незважаючи на постійну присутність слова, програма симфонії є психологічно узагальненою та сюжетно конкретизованою саме з ліричної сторони – в цьому відношенні вона надзвичайно близька концепціям Тринадцятої та, особливо, Чотирнадцятої симфоній Д. Шостаковича, у яких панує лірична сюжетність. Водночас психологічна заглибленість програмного змісту Симфонії Тищенка сполучається з його епічним ладом. У перших двох частинах потужні набатні звучання, могутні хорові масиви і войовничі пісенні мелодії ніби відтворюють вогненні сторінки російської історії, розбійні набіги і згарища смутного часу. Рельєфний «важкувато-

дзвінкий» тематизм близький драматичним народним сценам прокоф'євської «Війни і миру», а епічна монументальність підкреслюється використанням хорів без солістів.

П'ять частин симфонії об'єднуються за принципом широкого зіставлення двох сфер. Перша – джерело основного динамічного напруження. В орбіті її впливу – три початкові частини (третя – кульмінація всього циклу). Друга опосередковує заключно-узагальнюючі образи та засоби їх втілення (четвертий і п'ятий розділи циклу), сприяє об'єктивізації драми.

Фінал Другої симфонії свідчить про те, що композитора вже не задовольняє розповідність «одномірної» наскрізною драматургії, яка намітилася у Першій симфонії та Першому віолончельному концерті. Опускаючи розв'язку та пропонуючи фінал-епілог – післямову, Б. Тищенко відкриває необмежену часову перспективу свого програмного задуму, що робить симфонічну концепцію «об'ємною», багатоплановою, надзвичайно збагачує зміст та ідейний задум твору. Ця знахідка набуває принципового драматургічного значення для подальшої симфонічної творчості Б. Тищенка, зокрема, для П'ятої симфонії.

У підрозділі 2.2 підкреслюється, що якщо розглядати «малі» форми музики (камерні) як результат стиснення «великого часу» музичної композиції до масштабів «малого часу», так, як пропонує робити це Є. Назайкінський, то можна прийти до наступних висновків:

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

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

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

Дане перетворення і стає головною художньою подією в симфоніях Б. Тищенка та Г. Канчелі.

У якості додаткового подієвого ряду виступає жанрово-стилістичне «перекрашування», «перевдягання», іноді уточнення головних музичних лексем. Так, як головну драматургічну подію в творах Г. Канчелі можна розуміти дематеріалізацію музичного звучання, що йде в двох напрямках – розчинення в «мовчанні», з одного боку, і занурення у сонорність, вихід

звучання до «світу звуку» без будь-яких конкретних відомих музичних зобов'язань, з іншого.

Таким чином, все, що стосується подієвого ряду і може бути віднесеним до чинників сюжетно-подієвої інтерпретації в симфоніях Б. Тищенко та Г. Канчелі, пов'язане з фактурою – як з процесом часового становлення та завершення у часі музичної композиції. Саме даний подієвий підхід до симфонічних творів Б. Тищенко та Г. Канчелі дозволяє розглядати їх як єдиний текст, обумовлений *реалізацією ідеї циклічної симфонії в міжопусному просторі*, тобто завдяки зв'язку окремих симфоній між собою.

РОЗДІЛ 3 – «ЦИКЛІЧНА СИМФОНІЯ ЯК МІЖНАЦІОНАЛЬНИЙ СТИЛЬОВИЙ ФЕНОМЕН У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА МАТЕРІАЛІ РОСІЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ)» – дозволяє звертатися до композиторської творчості кінця 50-х – початку 60-х років, як до періоду бурхливого відродження в радянській музиці раніше незаслужено виключених з неї цінностей вітчизняної культури ХХ століття. Зокрема, українські композитори-шістдесятники досягають високого професійного рівню володіння інноваційними способами, прийомами створення музичного матеріалу, органічно поєднують традиції національної та російської класики, використовують усі види поліфонічної техніки (імітаційної, контрастної, народно-підголоскової, лінійної). Прагнення до смислової та мелодійної індивідуалізації горизонтальних пластів та до різного використання ладо-тональних ресурсів призводить до появи політональних утворень у симфонічних творах Б. Лятошинського й В. Губаренка, як до результату розвитку принципу паралелізмів народної багатоголосної музики, в якій самостійність руху кожного з голосів настільки велика, що призводить до утворення та суміщення різних ладо-тональних ознак.

Відзначається, що лексика української музики створюється на основі переосмислення традиційних народних і класичних мотивно-інтонаційних формул та комплексів, а також на основі включення певних виразових категорій сучасного музичного мислення. У 60-і роки культура української симфонії нарешті вийшла зі стадії становлення жанру і впевнено стала на шлях інтенсивного розвитку. На першому місці виявився драматичний тип симфонізму, з деяким ухилом до трагедійності; до нього можна віднести Четверту симфонію Б. Лятошинського; синтез трагедійного і ліричного начал є характерним для симфонічного стилю В. Губаренка.

У підрозділі 3.1 – «Феномен подієвості в симфонічній поезиці композиторів ХХ – початку ХХІ століття» – вказується, що наявність в творах композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття стійких повторюваних текстових формул, тобто структурно-семантичних авторських фігур, котрі переходять з одного симфонічного твору в інший та дозволяють трактувати послідовність симфоній як деякий цикл – *циклічну побудову симфонічного метатексту*, дозволяє припускати, що до симфонічної творчості даних авторів доцільно підходити з позиції *теорії подієвості*, яка спочатку виникла

в галузі точних наук, а в останні роки отримала широкий резонанс в сфері гуманітарного знання, зокрема, в музикознавстві.

Подія в музиці передбачає перехід часових параметрів твору в просторові, що знаходить вираження, насамперед, у фактурному змісті твору – у видозміні стилістичних функцій фактурних прийомів, і, навпаки, – в трансформації фактурного «образу» стилістичної фігури. В такому своєму значенні подієвість стає провідною рисою симфонічного методу Г. Канчелі, В. Губаренка та С. Слонимського, відповідно до намірів даних авторів розширювати межі слухацького сприйняття, поглиблювати можливості розуміння музики.

У підрозділі 3.2 – «Принципи організації стильової цілісності симфонічної творчості В. Губаренка» – в якості подієвих факторів, що забезпечують процес передачі музичної форми, спадкоємність музичного тексту від одного твору до іншого в симфонічній творчості В. Губаренка та С. Слонимського, визначаються наступні:

1) зміна гучної динаміки, у тому числі, в сам момент динамічно-гучного зародження звуку; динамічне самовизначення звуку;

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

3) повторення на різних рівнях музичної композиції, повторення інтонаційного ходу, що дозволяє оцінити явище інтервальності; повторення цілої побудови, «симфонічної строфи», що дозволяє помітити народження форми-структури – репризності, рефренності, рондальності;

4) зіставлення дискретності – континуальності;

5) семантичне уцілювання фактури, що дозволяє «почути» її хоральність – хоральне призначення, помітити момент зародження жанрової семантики; інші жанрові аллюзії;

6) ритмічне розв'язання подвійності уніфікованого та вільного руху: з одного боку, шляхом паузи, з іншого – шляхом нарощування сонорності, безперервності скандування, вигуків.

У підрозділі 3.3 – «Інтерстильові властивості симфонічної творчості С. Слонимського» – досліджуються просторово-часові властивості фактури симфоній Слонимського. Підкреслюється, що однією з головних рис музичного мислення С. Слонимського постає художньо-смыслову амбівалентність, в якій знаходить своє вираження умовно-ігрова логіка побудови художньої реальності, притаманна мистецтву другої половини ХХ століття.

Відзначається, що композитор успішно поєднав ігровий і трагедійний художньо-естетичний методи; саме семантична багатовимірність композиційного простору виявляє конфліктну, справді трагічну сутність художньої реальності, створюваної Слонимським. Більш того, просторово-часовий контрапункт різних композиційних планів, кожен з яких має власний хронотоп, сприяє подоланню звичайного «лінійного часу». Симультанне сприйняття сюжетних ліній, що знаходяться на різних часових фазах свого

розвитку, дозволяє вийти з односпрямованого, незворотного часового потоку і тим самим здійснити символічний акт подолання часу.

Інтенсивність асоціативних зв'язків усередині тексту симфонічного твору С. Слонимського підтверджує його художньо-смыслову багатозначність. У той же час, спрямованість (міфологічна, фаустіанська, про яку свідчить семантика 21-ї симфонії) цього своєрідного «діалогу» автора з історико-культурним контекстом не є випадковою. Художні тексти, втягуючись в процес внутрішньо-композиційних зв'язків, утворюють той загальний концептуальний простір, який є показовим та актуальним для сучасної музичної творчості в цілому.

У ВИСНОВКАХ дисертації пропонується оцінка **циклічної симфонії XX – початку XXI століття як метатексту**, визначаються основні теоретичні положення, вказуються головні результати дослідження.

Проведене дослідження дозволяє визначити основні рівні та способи узагальнення матеріалу циклічних симфоній, представлених у творчості композиторів XX століття, а також обґрунтувати ті теоретичні поняття, які можуть послужити основою наукової концепції стильового змісту та стильової своєрідності циклічної симфонії – як найбільш загальної та *узагальнюючої* жанрової форми музики XX століття.

Характеристика актуальних музикознавчих підходів до стильового змісту симфонізму XX – і XXI століть обумовлює виділення тих з них, що вказують на перехідні властивості циклічної симфонії. Це, перш за все, дискурсивний підхід, який дозволяє формувати понятійно-термінологічне поле обговорення циклічної симфонії; аналітичний компаративний підхід, заснований на зіставленні структурно-композиційних рис музичних текстів різних симфонічних творів; монографічно-стильовий, котрий дозволяє судити про авторську своєрідність стилю, визначеного композитором-симфоністом; нарешті, інтертекстуальний, що переростає в інтерстильовий та сприяє визначенню загального художнього простору циклічної симфонії в XX столітті. Останній підхід виявляється підсумковим та синтезуючим, він відповідає уявленню про музикознавчу семіологію, тобто про музикознавчі шляхи й способи змістовно-смыслові реконструкції музичних артефактів.

У зв'язку з цим висвітлення шляхів становлення жанру симфонії у творчості Г. Малера, Д. Шостаковича та Б. Лятошинського, як представників рубіжного історичного часу композиторської творчості, дозволяє виявляти перехідні властивості циклічної симфонії, що виражаються як в її «жанровій переакцентуації» та жанрово-семантичній поліфонії, так і у формуванні єдиних стильових властивостей – на основі загального інтертекстуального поля симфонічних творів названих авторів. *У подальшому розвитку циклічної симфонії ці її перехідні властивості не тільки зберігаються, а й зростають, укрупнюються – підіймаються до рівня «великого» стилю, до рівня історичного міжкультурного художньо-естетичного діалогу.*

Провідною рисою симфонічного стилю Б. Тищенка є саме його складно-діалогічна спрямованість, що набуває і міжавторського

(міжособистісного), і міжжанрового характеру. У творчості Б. Тищенка, як і в творчості Д. Шостаковича, жанри квартету та симфонії виникають і розвиваються паралельно; шляхом зіставлення структурно-композиційних рис даних жанрів може бути представлена як трагедійна поетика Д. Шостаковича, так і амбівалентна трагіко-епічна концепція циклічної композиції у творчості Б. Тищенка. Саме в квартетах обидва композитори створюють свій «семантичний інваріант» симфонічного «великого» циклу, і, навпаки, квартети Б. Тищенка постають камерною модифікацією симфонічного задуму, провіщаючи процес камернізації циклічної симфонії.

Наскрізню лейттематичну лінію симфоній Б. Тищенка утворюють цитати, стилізації, полістилістичні алюзивні комплекси, що забезпечують *історичний музичний контекст* того «образу мови», «образу традиції», до створення якого прагне композитор. Так, в П'ятій симфонії узагальнене стильове відтворення стилістичного змісту тієї музики, яку в кінці ХХ століття вже можна вважати класичною по відношенню до всього досвіду європейської композиторської творчості, визначає музично-тематичну концепцію твору. Класичним є для Б. Тищенка і прообраз «героя культури» – Людини як символу епохи, що відходить у минуле.

Тому міжавторській діалог з Д. Шостаковичем, перетворюючись на діалог з Музикою, відкриває метаісторичні смислові інтенції останньої. У подібний діалог природно «вписуються» і переклички з творами М. Глінки, П. Чайковського, Р. Вагнера, Г. Малера, Л. Бетховена, К. Монтеверді, звернення до стильових ідей А. Онеггера, С. Прокоф'єва, Г. Уствольської. Причому жанрово-стильові прообрази музичних тем однаково суттєві для мелодико-лінійного і комплементарно-сонорного рівнів формоутворення. За допомогою їх семантичної подвійності ясніше всього проступає драматургічна ідея циклів Другої та П'ятої симфоній. «Відображені» первинні жанрові структурно-семантичні моделі стають головним «смысловим кодом» симфонічного задуму.

Структурно-семантична єдність симфонічних творів Г. Канчелі обумовлена особливим типом їх драматургії. Усі його симфонії одночастинні (кожну з них можна трактувати як тричастинну композицію), у всіх присутня сонорна комплементарність (поступенність, деінтервалізація, унісон, повтор, скандування), протиставлення дискретності – континуальності, домінування секундових поспівок. Ряд симфоній утворює своєрідний цикл, що служить наскрізній передачі симфонічної ідеї.

Сім симфоній Г. Канчелі сприймаються як єдиний текст, основу якого становить хоральний прообраз: ідея хорового багатоголосся зберігається і в ті моменти, коли домінує інша стилістична сфера (приклад: Друга симфонія, танцювальні епізоди у розробці на тлі хоралу). Хорал, як основний прообраз симфоній, часто затверджується в ролі символу позитивно-ціннісних сил (Перша, Друга, П'ята симфонії), освоюючи сферу тихого звучання, *pp*. Він містить ключ до концепційної єдності усієї симфонічної творчості Г. Канчелі.

Об'єднуючим фактором для усіх симфоній Канчелі є свобода поемність розгортання задуму композитора, висунення на перший план суб'єктивної лірики, синтез епічного начала з драматичними прийомами та ліричними закономірностями. Тому стиль симфоній Г. Канчелі не вміщується в межі звичної програмності, є зверненням до універсальної концепційної музичної композиції.

Провідні риси циклічного симфонізму, як стильової парадигми української композиторської школи, обумовлені тим, що шлях українських майстрів був пізнішим, одночасно, більш стрімким, активним, у порівнянні з досвідом західноєвропейської школи. Незважаючи на те, що українських композиторів помітно приваблює жанр симфонії – найбільш об'ємний за своєю проблематикою та виразними засобами – оволодіння ним відбувається поступово та тривалий час, через фактичну відсутність в Україні «своєї» художньо-естетичної традиції в галузі симфонічної музики. І тому її творці, щоб бути правдивими в своєму творчому вираженні, прагнучи до того, щоб і ця галузь не випадала з магістрального напрямку розвитку національної культури, повинні були стежити за переосмисленням традицій, що склалися в інших музичних жанрах та були виражені їх специфічними формами і засобами. *Перед ними стояло завдання не трансплантації інонаціональних симфонічних традицій на теренах української культури, а переосмислення-перетворення їх в національно-самобутній стиль, який бере свій початок в музичних законах українського фольклору та у кралицях традицій української культури.*

У 60-ті роки домінуючою композиційною установкою української симфонії стає синтез драматичної конфліктної драматургії з ліричною заглибленістю музичних тем-образів та трагедійно-філософською глибиною загальної концепції. Дана установка пояснює і тенденцію до стильового синтезу – до полістилю, що є *відповідним до історичної широти еволюції музичного змісту симфонічного циклу.* Таким чином, *українська циклічна симфонія входить в той інтертекстуальний простір композиторської творчості ХХ століття, який обумовлює й пояснює феномен інтерстилю.*

Саме зв'язок циклічної симфонії з інтерстильовими властивостями композиторської поетики ХХ століття пояснює її зростаюче значення у творчості С. Слонимського.

Текстологічна сторона вивчення пізніх симфонічних творів Слонимського, зокрема, програмних 21-ї і 27-ї симфоній, дозволяє виявити загальні риси трактування симфонічного циклу:

- використання програмності літературного походження;
- поляризація композиційних масштабів: подвійність в напрямку циклу (до одно- чи багаточастинності);
- спільність прийомів, переноси тематизму, образні контрасти як текстологічна єдність симфонії;

- широке застосування методу реінтерпретації, тобто повторень вже відомих прийомів та семантичних фігур в нових композиційних (художньо-ситуативних) контекстах;

- ставлення до авторського (композиторського) стилю як до форми ігрового освоєння інтертекстуального простору музики;

- музично-естетична контамінація – перемішування, наближення різних видів естетичних відносин, одночасно посилення семантичної полярності музично-образного змісту, смислотворчої подієвої функції контрасту;

- розвиток подієвого методу – як граничне охоплення, також оптимізація часових та просторових можливостей музики, формування особливих симфонічних хронотопів як «воріт смислу» та показників подієвої значущості музично-композиційного процесу.

На всіх рівнях структури художнього тексту, що іменується в дисертації Л. Гаврилової «супердрамою Слонимського», простежуються не лише *міцні інтерстильові зв'язки*, але й дія загального (генерального) принципу побудови художньої реальності.

Це дає усі підстави для підтвердження думки про виникнення на основі усіх симфоній С. Слонимського особливого авторського метатексту, в умовному просторі якого набувають стійкості та семантичної визначеності обрані композитором закономірності циклічної симфонії.

В цілому, основні принципи інтерстилю – як необхідної умови розвитку циклічної симфонії – визначаються наступним чином.

Стиль культури стає надбанням композиторської індивідуальності або індивідуальний композиторський стиль підіймається до значення стилю культури в тому випадку, коли творчість композитора має здатність до *стильової перехідності*. Саме здатністю до такої перехідності пояснюється і здатність до широкого стильового синтезу, отже, до *реалізації принципу інтертекстуальності на стильовому рівні*. На підставі вищесказаного, *інтерстильовий діалог* ми визначаємо як показовий для сучасного етапу композиторської творчості спосіб міжсуб'єктного спілкування – як взаємообміну ціннісно-смісловими уявленнями. Він утворюється на підставі стильової взаємодії індивідуальних композиторських поетик і веде до розширення інтертекстуального поля музики.

Дана форма діалогу (діалог *індивідуальних творчих свідомостей*) переводить композиторське мислення на нову, в порівнянні з інтертекстуальністю, ступінь активності. На відміну від безособовості, «анонімності» інтертексту – інтертекстуального змісту музики, *інтерстиль завжди має певного конкретного і адресата, і адресанта*. Він невід'ємний від міжавторського діалогу; власне кажучи, він і визначає стильове значення такого діалогу.

Саме набуваючи рис інтерстилю, авторський композиторський стиль піднімається до рівня епохального, тобто стає основою загального «стильового законодавства» музики.

Основні положення дисертації викладені у публікаціях:

1. Емельяненко М. Интерстилевые черты симфонической музыки XX столетия (на примере творческого диалога Д. Шостаковича – Г. Малера) / М. Емельяненко // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – Вип. № 12. – С. 284–295.
2. Емельяненко М. Тематизм и форма в Пятой симфонии Б. Тищенко : к проблеме интерстилевых свойств циклической симфонии / М. Емельяненко // Київське музикознавство : [зб. наук. статей / ред. В.І. Рожок, Т.К. Гуменюк та ін.]. – Київ, 2011. – Вип. № 39. – С. 23–32.
3. Емельяненко М. Явление событийности в симфонической поэтике Г. Канчели / М. Емельяненко // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2011. – Вип. № 14. – С. 209–220.
4. Емельяненко М. Драматургическое единство симфонических произведений Г. Канчели и проблема «концепционной симфонии» / М. Емельяненко // Музична драматургія : теорія і практика : [зб. наук. статей / упор. В.Г. Москаленко]. – Київ, 2012. – Вип. № 103. – С. 39–47.
5. Емельяненко М.С. О возможности выявления «малеровских лексем» в произведениях Д. Шостаковича (на примере Четвертой и Пятой симфоний) / М.С. Емельяненко // Проблеми сучасності : мистецтво, культура, педагогіка : [зб. наук. праць / за заг. ред. В.Л. Філіппова]. – Луганськ, 2012. – Вип. № 20-21. – С. 97–105.
6. Емельяненко М. Час як стильовий чинник циклічної симфонії в музиці ХХ століття / М. Емельяненко // Ставропільські філософські студії : [зб. наук. праць / упор. О.П. Опанасюк]. – Львів : Ставропігіон, 2012. – Вип. № 6. – С. 52–61.

АНОТАЦІЯ

Емельяненко М.С. Циклічна симфонія в композиторській творчості ХХ століття: від жанрової перехідності до інтерстилевих властивостей. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової, Міністерство культури України, Одеса, 2012.

Дисертація присвячена дослідженню інтертекстуальних властивостей циклічної симфонії в композиторській творчості ХХ – початку ХХІ століття, обґрунтуванню принципів інтерстилю як необхідної умови розвитку циклічної симфонії. Характеризуються актуальні музикознавчі підходи до стильового змісту симфонічної музики ХХ і ХХІ ст. Висвітлюються шляхи

становлення жанру симфонії у творчості Г. Малера, Д. Шостаковича і Б. Лятошинського як представників рубіжного історичного часу музики.

У дисертації, по-перше, обговорюється стильове мислення в музиці як особливий культурно-історичний феномен, наділений рисами стильової перехідності, по-друге – розкривається теоретичний і творчо-практичний (музичний) зміст явища стильової перехідності, по-третє – розкривається значення періоду кінця ХІХ – початку ХХ століття (зокрема, творчості Г. Малера) як першої кризи «великої» симфонічної композиторської творчості, середини ХХ століття (представленої творчістю, передусім, Д. Шостаковича і Б. Лятошинського) – як другої кризи, початку ХХІ століття – як третьої кризової крапки в розвитку симфонічної музики (до якої спрямована творчість Б. Тищенко, Г. Канчели та С. Слонимського, в українському симфонізмі – творчість В. Губаренка й Є. Станковича).

На основі стилістичного аналізу простежується стильова перехідність творчості зазначених композиторів як парадигма музичного мислення в жанровій галузі циклічної симфонії. Понятійна новизна роботи пов'язана з введенням в науковий музикознавчий ужиток категорії «інтерстиль», обґрунтуванням дискурсивного і музично-текстологічного зв'язку даної категорії з поняттями інтертекстуальності і метатексту.

Ключові слова: циклічна симфонія, жанрова перехідність, стильова перехідність, інтерстильові властивості, інтертекстуальність, метатекст, подієвість.

АННОТАЦІЯ

Емельяненко М.С. Циклическая симфония в композиторском творчестве XX столетия: от жанровой переходности к интерстилевым свойствам. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03. – Музыкальное искусство. – Одесская национальная музыкальная академия им. А.В. Неждановой, Министерство культуры Украины, Одесса, 2012.

Диссертация посвящена исследованию интертекстуальных свойств циклической симфонии в композиторском творчестве XX – начала ХХІ века, обоснованию принципов интерстиля как необходимого условия развития циклической симфонии. Характеризуются актуальные музыковедческие подходы к стилистическому содержанию симфонической музыки XX и ХХІ вв. Освещаются пути становления жанра симфонии в творчестве Г. Малера, Д. Шостаковича и Б. Лятошинского как представителей рубежного исторического времени музыки.

Определяются ведущие черты симфонического стиля Б. Тищенко. Выявляется структурно-семантическое единство симфонических произведений Г. Канчели. Рассматриваются ведущие черты циклического симфонизма как стилистической парадигмы украинской композиторской школы (в том числе, в творчестве В. Губаренко и Е. Станковича). Раскрываются

интерстилевые свойства симфонических произведений С. Слонимского. В связи с общностью образов и идей в симфоническом композиторском творчестве обосновывается категория интерстиля.

В диссертации, во-первых, обсуждается стилевое мышление в музыке как особый культурно-исторический феномен, наделенный чертами стилевой переходности, во-вторых – раскрывается теоретическое и творчески-практическое (музыкальное) содержание явления стилевой переходности; в-третьих – раскрывается значение периода конца XIX – начала XX века (в частности, творчества Г. Малера) как первого кризиса «большого» симфонического композиторского творчества, середины XX века (представленной творчеством, прежде всего, Д. Шостаковича и Б. Лятошинского) – как второго кризиса, начала XXI века – как третьей кризисной точки в развитии симфонической музыки (к которой устремлено творчество Б. Тищенко, Г. Канчели и С. Слонимского, в украинском симфонизме – творчество В. Губаренко и Е. Станковича).

Понятие «кризис» рассмотрено в значении наивысшей точки в развитии явления, после чего могут быть разные варианты его судьбы – спад и утрата прежней роли, консервация в одной из предшествующих кризису форм, слияние с другим явлением, радикальная ломка структуры.

На основе стилистического анализа прослеживается стилевая переходность творчества указанных композиторов как парадигма музыкального мышления в жанровой области циклической симфонии. Понятийная новизна работы связана с введением в научный музыковедческий обиход категории «интерстиль», обоснованием дискурсивной и музыкально-текстологической связи данной категории с понятиями интертекстуальности и метатекста.

Результаты исследования позволяют выявлять ведущие пути развития современной циклической симфонии, подсказывают необходимость развития двух основных систематизирующих планов стилевых дефиниций:

- в связи с семантическими характеристиками музыки, прежде всего, как открывающими различные уровни, возможности, цели музыкального смыслообразования;

- в связи со сложностью феномена художественной формы в музыке – в частности, взаимодействия общеэстетических и специфически-видовых принципов музыкального формотворчества.

Ключевые слова: циклическая симфония, жанровая переходность, стилевая переходность, интерстилевые свойства, интертекстуальность, метатекст, событийность.

ANNOTATION

Yemelyanenko M. Cyclic symphony in the composers creative of the twentieth century: from genre transitivity to interstyle properties. – Manuscript.

The thesis for the degree of PhD of arts by specialty 17.00.03. – Music Art. – Odessa National Music Academy name A. Nezhdanova, the Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2012.

The thesis is devoted to investigation of intertextual properties of the cyclic symphony in the composers creative of the XX – early XXI century, the justification of interstyle principles as a prerequisite for the development of a cyclic symphony. Characterized by the current musicological approaches to the stylistic content of the symphonic music of the twentieth and twenty-first century. Highlights the way to becoming a genre of the symphony in the works of G. Mahler, D. Shostakovich, and B. Liatoshynsky as representatives of a landmark historical time of music.

In this thesis, firstly, discussed the style of thinking in music as a distinct cultural-historical phenomenon, endowed with features style of transitivity, and secondly – expands the theoretical and creative-practical (musical) content of the phenomenon of transitivity of style, and thirdly – expands the value of the late XIX – early XX century (in particular, works by Gustav Mahler) as the first crisis of the «great» composers symphonic works, the mid-twentieth century (represented creativity, especially D. Shostakovich and B. Liatoshynsky) – as a second crisis, the beginning of the XXI century – as a third critical point in the development of symphonic music (which is fixed to the work of B. Tishchenko, G. Kancheli, and S. Slonimsky, in the ukrainian symphonism – creativity of V. Gubarenko, and E. Stankovich).

On the basis of stylistic analysis of the observed style transitivity creativity of composers as a paradigm of thought in the music genre of the cyclic symphony. Conceptual novelty of the work associated with the introduction of scientific musicology usage category «interstyle» discursive justification and musical-textual context of this category with the concepts of intertextuality and metatext.

Key words: cyclic symphony, genre transitivity, style transitivity, interstyle properties, intertextuality, metatext, event.

