

12. Toropova A. (2009) Phenomenon of Musical Consciousness: Research Methodologies and Development: Dissertation for the Degree of Doctor of Pedagogical Sciences: 13.00.08, 19.00.01. Moscow [in Russian].

13. Chernysh M. (2013) Basic concepts and methodological principles of cultural analysis of the problem of cultural diversity preservation. Bulletin of the National Academy of Art and Culture Leaders. № 2. P. 90–95 [in Ukrainian].

14. Shirokova N. Postmodernist text in jazz (second half of XX - beginning of XXI century) Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernistskiy-tekst-v-dzhaze-vtoraya-polovina-xx-nachalo-xxi-vv> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25.09.2019

УДК 78.01+781.68/786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.12>

Анна Святославівна Єзерська

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ezerskay88mir@mail.ru*

ЯВИЩЕ МУЗИЧНО-МОВНОЇ ДЕРИВАЦІЇ В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВОГО МІЖАВТОРСЬКОГО ДІАЛОГУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Д. ШОСТАКОВИЧА)

Мета статті – виявити узагальнююче стильове значення симфонічного методу Шостаковича, як для його авторської творчості, так і для музичної культури ХХ століття; з'ясувати його зв'язок з процесами музично-мовної деривації. *Методологія* роботи передбачає поєднання компаративного естетико-стильового аналізу з текстологічним підходом, також теоретичне моделювання стилістичного змісту на основі повторюваних композиційних прийомів. *Наукова новизна* цієї статті визначається відкриттям нового контексту вивчення ідіостилю, композиторського письма Дм. Шостаковича, зумовленого включенням до широкого музично-мовного полілогу; з'ясуванням особливих стилістичних зв'язків творчості Шостаковича і Малера як віддзеркалення тих естетичних ідей, котрі транслюються у часопросторі музичної культури завдяки явищу музично-мовної деривації. Відкриваються загально семантичні передумови розвитку трагічної ідеї в музиці Шостаковича як симфонічної та авторської водночас, на перетинах з принципами симфонічного письма

Малера. **Висновки** дозволяють засвідчувати, що у творчості Г. Малера основна стильова антиномія «неокласицизм – експресіонізм» пов'язана з епіфеноменами стильової взаємодії пізнього романтизму – постромантизму, імпресіонізму – символізму; можна говорити й про передчуття постмодерністських змішань високого академічного стилю та «низького» аматорського прикладного. Саме на цьому рівні стильового мислення творча естафета від Малера передається до Шостаковича. Завдяки глибинній дії поезики Г. Малера творчість Д. Шостаковича виявляє семантику патетики й трагізму як глибинний рівень міжавторського стильового діалогу. Так, за зовнішньо неоромантичними інтонаціями П'ятої симфонії Шостаковича криється найглибший симфонічний трагізм – як прихований смисл, сформований перегуками з малерівською лексикою.

Ключові слова: музична мова, деривація, стильовий полілог, малерівська семантика, трагічне як естетична домінанта, авторське музичне мислення.

Yezerska Anna, Applicant of the Department of Music History of and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

The Phenomenon of the musical-language derivation in the context of stylish inter-authorial dialogue (on the example of creativity of D. Shostakovich)

The purpose of the article is to prove the stylistic significance of musical and linguistic derivation in the works of Dm. Shostakovich as conditioned by his entry into inter-tribal dialogue, in particular, with G. Mahler's symphonic work. **The methodology** involves combining comparative aesthetic and stylistic analysis with a textual approach, as well as theoretical modeling of stylistic content based on repetitive compositional techniques. **The scientific novelty** of this article is determined by the opening of a new context for the study of idiostyle, composer's letter Dm. Shostakovich, conditioned by the inclusion in the broad musical and linguistic polylogist; the elucidation of the particular stylistic connections of Shostakovich and Mahler's works as a reflection of those aesthetic ideas that are broadcast in the space of musical culture through the phenomenon of musical and linguistic derivation. The semantic prerequisites for the development of the tragic idea in Shostakovich's music as symphonic and authorial at the intersections with the principles of Mahler's symphonic writing are revealed. **The findings** attest that in Mahler's work, the basic stylistic antinomy of "neoclassicism – expressionism" is related to the epiphenomena of the stylistic interaction of late romanticism – constructionism, impressionism – symbolism; we can also talk about the premonitions of postmodern mixes of high academic style and "low" amateur applied. It is at this level of style thinking that the creative relay from Mahler is transmitted to Shostakovich. Due to the profound effect of G. Mahler's poetics, D. Shostakovich's work reveals the semantics of pathetics and tragedy as a deep level of inter-authorial style dialogue. So, the outwardly neo-romantic intonations of Shostakovich's Fifth Symphony reveal the deepest symphonic tragedy – as a hidden meaning formed by the echoes of the Mahler vocabulary.

Key words: musical language, derivation, stylistic polylogist, Mahlerian semantics, tragic as aesthetic dominant, author's musical thinking.

Езерская Анна Святославовна, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Явление музыкально-языковой деривации в контексте стилового межавторского диалога (на примере творчества Д. Шостаковича)

Цель статьи – выявить обобщающее стиловое значение симфонического метода Шостаковича, как для его авторского творчества, так и для музыкальной культуры XX века; выяснить его связь с процессами музыкально-речевой деривации. **Методология** работы предусматривает сочетание сравнительного эстетико-стилового анализа с текстологическим подходом, также теоретическое моделирование стилистического содержания на основе повторяющихся композиционных приемов. **Научная новизна** данной статьи определяется открытием нового контекста изучения идиостиля, композиторского письма Дм. Шостаковича, обусловленного включением в широкий музыкально-языковой полилог; выяснением особых стилистических связей творчества Шостаковича и Малера как отражение тех эстетических идей, которые транслируются в пространстве музыкальной культуры благодаря явлению музыкально-речевой деривации. Открываются общие семантические предпосылки развития трагической идеи в музыке Шостаковича как симфонической и авторской одновременно на пересечениях с принципами симфонического письма Малера. **Выводы** позволяют удостовериться, что в творчестве Г. Малера основная стиловая антиномия «неоклассицизм – экспрессионизм» связана с эпифеноменом стилового взаимодействия позднего романтизма – постромантизма, импрессионизма – символизма; можно говорить и о предчувствии постмодернистских смешений высокого академического стиля и «низкого» любительского прикладного. Именно на этом уровне стилового мышления творческая эстафета от Малера передается Шостаковичу. Благодаря глубинному действию поэтики Г. Малера творчество Шостаковича обнаруживает семантику патетики и трагизма как глубинный уровень межавторского стилового диалога. Таким образом, за внешне неоромантическими интонациями Пятой симфонии Шостаковича кроется глубокий симфонический трагизм – как скрытый смысл, сформированный переключками с малеровской лексикой.

Ключевые слова: музыкальный язык, деривация, стиловой полилог, малеровская семантика, трагическое как эстетическая доминанта, авторское музыкальное мышление.

Актуальність теми та проблемного ракурсу дослідження зумовлюється складною природою стильового діалогу в музиці, що як багатоскладове явище вимагає порівняльного вивчення індивідуальних творчих позицій та загальних семантичних доміант культури, оскільки не лише діє на рівні авторської поетики та стилю культури водночас, а й прагне насамперед до встановлення рівноваги між ними, сприяє встановленню

їх справжньої відповідності. З боку цього явища особливо рельєфно проступає семантична основа композиторського методу Д. Шостаковича, творчість якого увінчує розвиток європейського музичного мистецтва середини ХХ століття, є його достеменною стильовою кульмінацією.

Взірцевість стильового мислення Шостаковича, тобто парадигматичні функції його авторського стилю у контексті музичної культури ХХ століття, «еталонність» певних мовних принципів, запроваджених цим майстром до музично-текстологічного середовища, ще не є достатньою мірою з'ясованою та аналітично доведеною. Дискусійними сторонами музикознавчого обговорення стильових засад творчості Шостаковича залишаються питання цілісності його стилістичного почерку (мовно-виражальної манери) – як постійної впізнаваності його «композиторської руки», також питання про єдність та наскрізний характер образно-естетичних ідей, що є не менш показовими для авторського мислення. Не випадково у більшості присвячених композитору літературних джерел відзначається тяжіння до сталих виразових прийомів та стилістичних сфер як підтвердження чіткої світоглядної позиції (див. про це: [6; 8; 12; 15]). Водночас зауважується, що така позиція є дуже широкою та узагальнюючою, дозволяє автору долучатися до усіх основних протиріч людського існування та створювати розгорнутий художній «портрет» людини своєї епохи, свого сучасника – співвітчизника [1]. Таким чином, провідним критерієм оцінки стилю Шостаковича стає його здатність до полілогу та до віддзеркалення антиномічних явищ буття, і у цьому сенсі він постає достойним наслідувачем «великого» симфонізму минулого, зокрема традиції циклічної симфонії, розвиненої Г. Малером. Важливість такого симфонічного способу мислення для Шостаковича є такою, що визначає його ставлення до семантичних трактувань усіх без винятку жанрових форм музики. Отже, вивчення полілогічних рис авторського стилю Шостаковича, що вибудовуються на основі діалогічних взаємодій з досвідом симфоністів-попередників, є одним з найбільш актуальних дослідних завдань. Звернемо увагу на той факт, що увага до стилістичних інтертекстуальних новацій Шостаковича вперше була виявлена з достатньою впевненістю в книзі, яка не є музикознавчою за своїм основним завданням, – у монографії Соломона Волкова «Шостакович і Сталін» [7], і саме тому дослідник прагнув

знайти в авторській музичній мові характерні типові знаки культурної сучасності. С. Волков, спираючись на соціально-культурний контекст, відкрив у музичній мові Шостаковича передумови створення типової моделі стилю культури середини ХХ століття.

Завдяки його підходу твори Шостаковича можна оцінювати з боку здійснюваного в них полілогу, тобто «як музику про музику, звернену до музики», пояснюючи низку специфічних ознак неоромантизму й неостильових тенденції. Можна також стверджувати, що підйом авторського стилю до рівня «стилю епохи» є безпосередньо пов'язаним з його узагальнюючими й інтегративними можливостями, тобто з його здатністю до полісемантичних утворень; лише в такому випадку виникає необхідний резонанс автора та епохи. Водночас, завдяки індивідуально-авторським стильовим знахідкам, музика ХХ століття відкривала найважливіші поліфонічні смисли. У причетності названим процесам можна побачити призначення композиторської поетики Шостаковича загалом.

Мета роботи – виявити узагальнююче стильове значення симфонічного методу Шостаковича, як для його авторської творчості, так і для музичної культури ХХ століття; з'ясувати його зв'язок з процесами музично-мовної деривації.

Основний зміст роботи. Стиль культури стає надбанням композиторської індивідуальності або індивідуальний композиторський стиль піднімається до значення стилю культури саме в тому випадку, коли творчість композитора має здатність до стильової перехідності. Саме здатністю до перехідності пояснюється й здатність творчості провідних європейських митців, які розвивають музичне симфонічне мислення, до широкого стильового синтезу, відтак до реалізації принципу інтертекстуальності на стильовому рівні. У цьому випадку вірніше було б навіть уводити категорію *полістилю*, відмічаючи, що саме здобуваючи поліфонічні смислові (змістові) риси, авторський стиль Шостаковича піднімається до рівня епохального, тобто стає основою загального «композиторського законодавства».

Однією з постійних стильових паралелей у музиці Шостаковича є інтонаційний матеріал малерівських творів (на це особливо вказує С. Волков [7, с. 322–323]). Але паралель між Шостаковичем і Малером веде у бік їх глибинної подібності на рівні музичного мислення та естетичної ідеї. Треба сказати,

що Шостакович неодноразово вказував на свою близькість до Малера й особливий інтерес до нього. (Під час роботи над Четвертою симфонією на роялі Шостаковича, як згадують друзі, стояли ноти Сьомої симфонії Малера). У цілому Четверта симфонія з перших тактів впізнається як твір Шостаковича, однак у фінальній частині третьої частини, яка починається похоронним маршем, відчувається незаперечний вплив малерівського симфонізму з його філософсько-катартичним сприйняттям смерті.

С. Волков також зауважує, що риси споглядальності, властиві «Пісні про Землю» Густава Малера, показові і для ораторії Шостаковича «Пісня про ліси». Цей не найбільш популярний опус Шостаковича музикознавці завжди розглядали як благозвучний музичний твір з ремінісценціями з музики Глінки, Чайковського, Мусоргського, але аж ніяк не співвідносячи його зі стильовим мисленням Малера [7, с. 562–563]. Під впливом творчості Малера Шостакович переглядає принципи повторення у музичній формі, що знаходить відображення в його вокальному «Єврейському циклі» – перші три пісні циклу (у них ясно чутні переклики з «Чарівним рогом хлопчика») – це три коліскові підряд. Не лише цей приклад, а й загальне зростання ролі чинників репризності навіяні епічними компонентами творів Малера. Поліфонічність, композиційно-драматургічна активність використання поліфонічних прийомів та форм завжди були притаманні стилю Шостаковича. І у цьому сенсі він розділяє тяжіння, властиве творчості Малера. Іронічність низки музично-мовних прийомів Шостаковича, його здатність до гумористично загостреної, іноді навіть гротескно-сатиричної образної експлікації музичної ідеї також сприймаються як успадкування характеру малерівської музики.

Незважаючи на те, що Шостакович іноді розглядав музику Малера як «поле» для цитації, він іде далі в сенсі осучаснення та індивідуалізації музичної мови. М. Сабініна у книзі «Шостакович – симфоніст» влучно підкреслює, що образний зміст похоронного маршу у фіналі Четвертої симфонії Шостаковича, хоча частково й успадкований від Малера, але є цілком інакше «вимовленим», набуває характеристичних рис мови Шостаковича [12].

Творчості Г. Малера присвячена значна кількість літератури, у тому числі пов'язаної з аналітичним розглядом його

симфоній [2; 3; 11; 14; 16]. Узагальнюючи спостереження, які презентуються у низці дослідних робіт, у тому числі тих, що співвідносяться з концепцією І. Барсової, можна вказати на три основні рівні стильової антиномічності у творчості Малера, які визначаються його взаємодією з провідними стильовими тенденціями культури ХХ століття. Це, по-перше, антиномія світової всеєдності – людської відособленості, як головна музична ідея Малера, що пояснює його інтерес до неокласицизму та експресіонізму рівною мірою. Це, по-друге, антиномія дорослості – дитячості» як ученості – наївності в образній концепції симфонії, що апелює до протистояння академічного – аматорського стилів. По-третє, це антиномія сакрального – профанного, яка відбиває взаємодії пізнього романтизму й постромантизму, від якої відгалужується запропонована Барсовою антиномія *стилю відкритої форми – стилю замкненої форми*. Хоча в роботі Барсової ця антиномія не отримує спеціального аналітичного обґрунтування, вона дозволяє звертатися до способів побудови музичного тексту загалом, досліджувати їх з позиції теорії «відкритого твору» Умберто Еко.

Відомо, що творчість Г. Малера йде врозріз з напрямками й стилями австро-німецького мистецтва свого часу. Водночас пильна увага Малера до світу людської душі й відхід у сферу інтимної лірики – усе це представляється у світлі естетичних і літературних тенденцій тієї епохи цілком закономірним. Контрасти піднесеного й низинного, прекрасного й жахливого в симфоніях Малера зближують його з гуманізмом Л. Толстого й Ф. Достоевського, критичністю Т. і Г. Маннов, з реалізмом Ст. Цвейга. Багато дослідників вказують на паралель, що склалася наприкінці ХІХ – початку ХХ століття між творчістю Малера та Достоевського; зокрема, І. Барсова вказує на узагальнення творчості Малера й Достоевського шляхом звернення обох до найбільших складних етичних проблем життя: «в обох питання совісті й віри, добра й зла, життя й смерті, індивідуальності й суспільства виявлялися незмінними об'єктами художнього втілення. У душевному житті людини Достоевського привертає не стан, а процес і напруга у вищій його крапці. Подібну властивість ми спостерігаємо й у Малера...» [2, с. 331]. М. Бахтін вказував, що «кожний роман, кожний уривок творів Достоевського являють собою поліфонічну систему множинності голосів. Його поліфонія

«хвора й надтріснута», яка глибоко йде своїм коріннями в ґрунт реального життя...» [4, с. 581].

Аналогію «Малер – Достоевський» вперше висунув критик А. Оссовський, який затверджував властиву Малеру, що йде від психології Достоевського, «привабливість жаху». К. Розеншильд, навпроти, відзначав, що «набагато ближче до Достоевського та образно-виразова сфера Малера, яку можна було б визначити як своєрідну високопоетичну “захопленість душевними муками”...» (наводяться як приклади «Пісні про померлих дітей»; 1, 2, 6 частини «Пісні про Землю»; Шоста, Дев'ята, Десята симфонії [11, с. 64]).

Страждання людської душі Г. Малер не зводить до традиційного розуміння трагічного. Він живе свідомістю трагізму життя й бажанням подолати цей трагізм, проникнувши до світу образів світла, щастя, любові й краси на землі. І в цьому твори Малера близькі пізнім симфоніям Шостаковича, що також відзначається в побудові теми, особливостях її розвитку, у структурі багатоголосся та принципах оркестрового мислення.

Австрійська культура малерівського часу знаходить висвітлення в творах Р.М. Рильке, чия поезія наповнена самотністю й оспівуванням смерті, але також і краси буття. Паралель між ідеями Малера – Рильке можна відкрити у преклонінні обох перед височиною й єдністю світобудови. Показово, що поезія Рильке (вірші 1903 року) перегукується за настроєм з «Піснями про померлих дітей» Малера (1902). Вплив Достоевського на Рильке прослідковується в сприйнятті останнім міста як гнітючої сили й самотності людини у ньому, що також своєрідно відтворене в скерцо малерівських (V, VI, VII, IX) симфоній. В музиці Малера, у зв'язку з його антинормічним тяжінням до героїчного, оптимістичного світовідчуження, трагічний результат симфонічних колізій здійснюється лише в Шостій і Дев'ятій симфоніях. Сучасник Густава Малера – Томас Манн називає його «людиною, у якій втілилися найбільш серйозна й чиста художня воля нашого часу». Таким чином, можна намітити ще одну творчо-стильову паралель – Г. Малер – Т. Манн. Обвинувальний тон романів Манна близький гротескним скерцо Другої й П'ятої симфонії Малера, а його романи, як і симфонії Малера, наповнені широтою філософської проблематики. Таку спільність інтересів можна пояснити тим, що вчителем і для Малера, й для

Т. Манна був І. Гете з його ідеєю всесвітньої гармонії та надзвичайним універсалізмом художньої натури.

Таким чином, Г. Малер за способом свого мислення та внутрішнім духом своїх творів – типовий представник рубіжної доби. Він приходить у музичне мистецтво кінця XIX століття як спадкоємець романтизму, однак умови епохи, у яку він жив, пояснюють синтетичні прогностичні музично-стильові тенденції, які властиві його музичному мисленню та дозволяють поєднувати: пізній романтизм – постромантизм, експресіонізм – неокласицизм, імпресіонізм – символізм. Подібні стильові синтези визначають творчий шлях Шостаковича.

У багатьох публікаціях, присвячених симфонізму Д. Шостаковича, можна зустріти вказівки на те, що композитор випробовував вплив Малера. Як свідчать біографічні факти, в 20-і роки Шостакович мав можливість чути в Петербурзі багато симфоній Малера: за відомостями І. Соллертинського, між 1922 і 1932 роками під керуванням диригентів малерівської традиції О. Клемперера, Б. Вальтера А. Цемлинські в Петербурзі виконувалися Перша й П'ята симфонії (чотири рази), Друга (п'ять разів), Третя й Четверта (по два рази), Сьома й Дев'ята (по одному разу) і «Пісня про Землю» (тричі).

Загальновідомо, що Шостакович познайомився з Малером завдяки монографії І. Соллертинського [13], який формує основні позиції своєї роботи наступним чином. Як передумову своєї книги Соллертинський визначає в першому розділі історичну позицію Малера, який, за його думкою, міг би продовжити бетховенський тип симфоній (і програмний, і героїчний), вважаючи, що Малер – єдиний після Бетховена композитор, який дійсно пізнав сутність Дев'ятої симфонії. У п'ятому розділі, приступаючи до детального аналізу симфоній, Соллертинський підтверджує свої основоположення міркуваннями: на його думку, Малер прагне до виразності, будучи при цьому повністю байдужим до вишуканості й «шляхетного» походження тематичного матеріалу, залучаючи такі мовні складники, як фанфари, солдатські пісеньки, вуличні мотиви й вальси, робить це систематично-продумано: «Шляхом найскладнішої поліфонічно-контрапунктичної розробки й своєрідного по зображальності інструментування цей тривіальний мелодійний матеріал перетворюється на низку симфонічних тем найсильнішої напруженості й натхнення»; «так звана банальність малерівського мелосу – це результат свідомої

установки на демократизацію музичної мови, банальне, як поява й протест проти імпресіонізму, артистизму й індивідуальності» [13, с. 25].

І. Соллертинському були відомі як існуюча на той час німецькомовна література про Малера, так і висловлені в листах програмні позиції композитора; оскільки Шостакович і Соллертинський з 1927 року були великими друзями, цілком імовірно, що вони активно обговорювали малерівську музику, і що Шостаковичу були відомі думки, естетичні настанови Малера.

У 30-і роки, коли І. Соллертинський був зайнятий роботою над книгою про Малера [13], Шостакович працював над оперою «Леді Макбет», яка є важливим щаблем у творчості композитора та виявляє суттєво нові риси в його стилістико-композиторській техніці: тут вперше виявляється кантиленна техніка, що свідчить про вплив російського фольклору; намічається тяжіння до пафосу, трагічних інтонацій, авторської сповідальності музичної мови. В музичній мові опери втілюються ті принципи симфонічного письма, які визначив, музикознавчо сформулював Соллертинський у його малерівській монографії.

У «Леді Макбет» є кілька моментів, котрі з очевидністю вказують на вплив Малера. Так, наприклад, вперше в музиці Шостаковича вводиться челеста в третій картині першої дії як обрамлення трагічної арії *fis-moll* і пасаж у четвертій дії, побудований на суцільному органному пункті, який витриманий у найнижчому регістрі, а дзвона й арфи надають йому додаткових акцентів. Цілком очевидно, що зразком для обох цих прийомів є фінал «Пісні про Землю» Малера, яку Шостакович вважав «самим геніальним, що коли-небудь було створено в музиці: це вище, ніж Бах і Офенбах» [9, с. 158]. Третім моментом, що, безумовно, йде до Малера, є акордові згущення, найчастіше *tutti* на *ff* і *fff*, яким в опері приділяється місце лейтмотиву.

Цей мотив Малер і Шостакович застосовують дуже подібно: скерцо Другої симфонії Малера завершує звучання *tutti fff* тризвуку *b-moll* на органному пункті, якому передують восьмитактна тема, що формально повертає до тріо. Подібний прийом можна спостерігати в пасакалії «Леді Макбет», яка з боку динаміки розвитку й часового членування є центральним моментом опери й відкривається акордовою

послідовністю *ff* на органному пункті *gis*. Це звукове поле починається, як і в Малера, з *b* четвертої октави, як верхової крапки. У творчості Малера акордові згущення такого роду зустрічаються настільки часто, що німецький критик Г. Еггебрехт говорить у цьому зв'язку про певні «словникові одиниці» [16]; це має сенс і стосовно Шостаковича: «починаючи з «Леді Макбет» подібні акордові згущення застосовуються їм у найрізноманітніших варіантах. Одним з них, найбільш примітним, є наростаючий до *ffff* фінальний акорд опери «Макбет», можливо нав'язаний фінальним акордом *ff* із Шостої симфонії Малера» [12].

Починаючи з «Леді Макбет» творчість Шостаковича за сприяння лексики Малера збагатилася схильністю до прекрасного звучання й патетичного жесту, який знайшов своє відображення в П'ятій симфонії. Особливо помітним стає вплив Малера-симфоніста в прийомах індивідуалізації оркестрових тембрів та в особливій поліфонічній розмежованості фактури симфоній Шостаковича, під час виявлення полідинамізму й емансипованості окремих оркестрових партій.

Подібно до Г. Малера, Д. Шостакович з самого початку свого творчого шляху використовував у своїх творах музику інших композиторів. Цей метод дозволяв йому в умовах інструментальної музики використовувати за підкреслено благозвучним «фасадом» – першим планом звучання – інший, серйозний план саме завдяки знайомим мотивам, доступній гарній мелодиці й гармонії, ефектному привабливому інструментуванню. Починаючи з П'ятої симфонії, тобто з освоєння певних якостей малерівської музичної мови, цей метод знаходить у творчості Шостаковича як новий вимір. Так, існує паралель між D-Dur-им завершенням фіналу П'ятої симфонії Шостаковича й D-Dur-ними апофеозами в Першій й Третій симфоніях Малера; малерівські риси є й у скерцо, але вони не дозволяють конкретно вказати на який-небудь твір, будучи «загальними місцями» музичної мови. Спільність мовних засобів виражається в перебільшеному підкресленні метра, в акцентах і затактах, що надають додаткової ваги початку кожного такту, у мелодиці – з достатком трелей і форшлагів, а також у навмисно спрощеній гармонії, яка в сольних партіях тріо підносить, як особливу подію, відхилення з C-dur в A-dur. Це і «ординарні вуличні мелодії», «тривіальність» і «вульгарність» яких стає особливим художнім знаком. Подібні

знаки знайомі по малерівським лендлерам і скерцо, які, як і в Шостаковича, виправдані загальним образним контекстом.

Крайні частини П'ятої симфонії Шостаковича мають диференційовані метрономічні вказівки. У першій частині, слідом за порівняно спокійною експозицією, в розробці починається безперервне *accelerando*, до якого додається повторюваний ритмічний мотив, який у якості ритмо-мелодійного мотиву відкриває розробку. Аналогом цього «маршу» у Малера відкривається фрагмент фіналу Шостої симфонії: композитор пише в цьому випадку *fff*. У Шостаковича подібна вказівка зайва: розробка завершується накладенням обох трансформованих тем експозиції. Цей розділ, завершуючись чотиритактним *ritardando*, приводить до вдвічі сповільненого темпу – з цього виникає перша тема симфонії, що, за словами автора, є «темою становлення особистості».

Аналогічні елементи формоутворення – ритмічний мотив і безперервне *accelerando* – покладені в основу фіналу. Головні темі передують *d-moll*-ний акорд, який завдяки трелям і *crescendo* від *f* до *fff* змушує згадати малерівські скерцо й фінал Шостої симфонії. Та й сама тема має подібність із малерівською музикою: тональність, характер виразності, затактна мелодика співзвучні початку Третьої пісні з вокального циклу «Пісні мандрівного підмайстру», а інструментування й характер виразності родинні початковій темі фіналу Першої симфонії. Стверджуюче завершення малерівського фіналу підкреслюється повторним прискоренням темпу й перетворенням центральної теми на світлий *D-Dur*-ний хорал – до такого ж стверджуючого жесту приводить фінал у Шостаковича.

У зв'язку з ранньою творчістю Шостаковича часто згадується техніка кіно; якщо застосувати подібне порівняння в цьому аналітичному випадку, то можна відзначити, що на початку фіналу тема показана загальним планом. Потім, слідом за тривалим процесом прискорення, відповідним стримуванням, після ремінісценції й уповільнення, в остаточному вигляді з'являється тема, яку Малер, стосовно спорідненої початкової теми фіналу своєї Першої симфонії, визначав як (справедливо зауважує І. Соллертинський) «зойк глибоко пораненого серця» [13, с. 48]. Подібні паралелі між поетиками Малера – Шостаковича дозволяють виявляти явище «сміслових переакцентуацій» як передачу, від-

новлення та зміни, розширення контекстуальних проєкцій та поглиблення особистісних значень прийомів музичного висловлення – засобів музичної мови. Їх цілісний конгломерат виражає процес деривації як основу формування інтертекстуальних зв'язків – інтертекстуального поля міжавторського полілогу в музиці.

Висновки дозволяють засвідчувати, що у творчості Г. Малера основна стильова антиномія «неокласицизм – експресіонізм» пов'язана з епіфеноменами стильової взаємодії пізнього романтизму – постромантизму, імпресіонізму – символізму; можна говорити й про передчуття постмодерністських змішань високого академічного стилю та «низького» аматорського прикладного. Саме на цьому рівні стильового мислення творча естафета від Малера передається до Шостаковича. Завдяки глибинній дії поезики Г. Малера творчість Д. Шостаковича виявляє семантику патетики й трагізму як глибинний рівень міжавторського стильового діалогу. Так, за зовнішньо неоромантичними інтонаціями П'ятої симфонії Шостаковича криється найглибший симфонічний трагізм – як прихований смисл, сформований перегуками з малерівської лексики.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Заметки о творчестве. *Советская музыка*. 1981, № 9. С. 16–22.
2. Барсова И. Симфонии Г. Малера. Москва : 1975. 486 с.
3. Барсова И. Проблемы формы в ранних симфониях Г. Малера. *Вопросы музыкальной формы*. Вып. 2. Москва : 1972. С. 202–260.
4. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. Москва : Художественная литература, 1972. 470 с.
5. Бобровский В. Статьи. Исследования. Москва, 1990. 195 с.
6. Бобровский В. О некоторых чертах стиля Шостаковича 60-х гг. Статья первая. *Музыка и современность*. Москва, 1974. С. 82–95.
7. Волков С. Шостакович и Сталин. Москва : 2002. 624 с.
8. Мазель Л. Заметки о музыкальном языке Д. Шостаковича. *Дмитрий Шостакович*. Сост. Г. Орджоникидзе. Москва : Сов. композитор, 1967. С. 303–309.
9. Малер Г. Письма. Воспоминания. Изд. 2-е. М., 1968. 607 с.
10. Мамардашвили М. Техника понимания. *М. Мамардашвили. Мой опыт нетипичен*. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. С. 183–198.
11. Розеншильд К. Г. Малер. Москва, 1975. 207 с.
12. Сабинина М. Шостакович – симфонист. Москва, 1974. 477 с.
13. Соллертинский И. Г. Малер. Ленинград, 1932. 75 с.

14. Тимошенко Г. Малер: художник и эпоха. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград, 1974. Вып.13. С. 215–238.

15. Широкова В. О стилистической семантике инструментальной музыки Шостаковича. *Анализ, Концепция, Критика*. Москва, 1977. С. 157–198 .

16. Эггебрехт Г. Музыка Густава Малера. Мюнхен, 1982. 55 с.

REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1981). Notes on creativity. *Soviet music*. No. 9. S. 16–22 [in Russian].
2. Barsova, I. (1975). Symphonies G. Mahler. M. [in Russian].
3. Barsova, I. (1972). Problems of form in the early symphonies of G. Mahler. *Questions of musical form*. Issue 2. Moscow. P. 202–260 [in Russian].
4. Bakhtin, M. (1972). Problems of poetics of Dostoevsky. Ed. 3rd M.: Fiction [in Russian].
5. Bobrovsky, V. (1990). Articles. Research. M. [in Russian].
6. Bobrovsky, V. (1974). About some features of Shostakovich's style of the 60s. *Article One Music and modernity*. M., P. 82–95 [in Russian].
7. Volkov, S. (2002). Shostakovich and Stalin. M. [in Russian].
8. Mazel, L. (1967). Notes on the musical language of D. Shostakovich. *Dmitry Shostakovich*. Comp. G. Ordzhonikidze. M. : Sov. composer,. P. 303–309 [in Russian].
9. Mahler, G. (1968). Letters. Memories. Vol. 2. M. [in Russian].
10. Mamardashvili, M. (2000). Technique of understanding. *M. Mamardashvili. My experience is not typical*. St. Petersburg: ABC. P. 183–198 [in Russian].
11. Rosenchild, K. (1975). G. Mahler. M. [in Russian].
12. Sabinina, M. (1974)/ Shostakovich - symphonist. M. [in Russian].
13. Sollertinsky, I. (1932). G. Mahler. L. [in Russian].
14. Timoshchenkova, G. (1974). Mahler: artist and era. *Questions of the theory and aesthetics of music*. L. Issue 13. S. 215–238 [in Russian].
15. Shirokova, V. (1977). On the stylistic semantics of instrumental music by Shostakovich. *Analysis, Concept, Criticism*. M. P. 157–198 [in Russian].
16. Egggebrecht, G. (1982). Music by Gustav Mahler. Munich [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 11.09.2019