

5. Korykhalova, N. (1979). Interpretation of music: Theoretical problems of musical performance and critical analysis of their development in modern bourgeois aesthetics. L.: Music [in Russian].
6. Losev, A. (1995). Music as a subject of logic // A. F. Losev. The form. Style. Expression / Comp. A. A. Taho-Godi. M.: Thought, P. 405–602[in Russian].
7. Lyublinskaya, L., Lepilin, S. (2002). Philosophical Problems of Time in the Context of Interdisciplinary Research / Afterword by A. Uemov. M.: Progress-Tradition [in Russian].
8. Malinkovskaya, A. (1990). Piano-performing intonation. Problems of artistic intonation on the piano and analysis of their development in the theoretical and theoretical literature of the XVI — XX centuries: Essays. M.: Music [in Russian].
9. Nazaikinsky, E. (1982). The Logic of the Structure of a Musical Composition. M. [in Russian].
10. Orlov, G. (1972). Time and space of music // Problems of musical science. Sat articles. Issue 1. M.: All-Union publishing house Soviet composer, P. 358–394 [in Russian].
11. Sukhantseva, V. (1990). Category of time in musical culture. K.: Lybid [in Russian].
12. Heidegger, M. (1993). Time and Being: Articles and speeches; Comp., trans., entry Art., comments. and index: V. V. Bibikhin. Moscow: Republic [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.06.2018 р.

УДК 78.03/78.082.1+781.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–83–95

Цзу Лінжуй

<https://orcid.org/0000–0002–9855–2297>

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
TzuLingui@gmail.com*

МОДИФІКАЦІЇ ЦИКЛІЧНОЇ СИМФОНІЇ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ: ІСТОРИОГРАФІЯ ЖАНРУ

Мета статті — охарактеризувати основні етапи еволюції української симфонії в ХХ столітті, визначити основоположні жанрові семантичні ознаки симфонії та тенденції їх модифікації, виявити історичні засади формування національного симфонічного стилю. *Методологія* дослідження формується на основі історіографічного, жанрово-стильового та естетико-стильового підходів, передбачає принципи узагальнення та типізації. *Наукова новизна* роботи визначається відкриттям історич-

ної ролі в розвитку жанрової форми симфонії взаємодії соціально-подієвого ідеологічного та особистісно-сміслового художнього чинників, з'ясуванням загальної жанрової траєкторії розвитку українського симфонізму як стильового феномена. **Висновки** дозволяють стверджувати, що циклічна симфонія має власну долю на теренах української музичної культури ХХ століття, доводить роль ідеологічних настанов в еволюції великих жанрів, свідчить про поступове звільнення українських композиторів від зовнішніх формальних приписів, про їх прагнення до ліризації жанру, що відкриває його нові естетико-стильові ресурси.

Ключові слова: циклічна симфонія, історіографія жанру, український симфонізм, «великий» жанр, ліризація.

Tzu Lingui, applicant of the Department of Music History and Musical Ethnography of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Modifications of the cyclic symphony in the works of Ukrainian composers of the twentieth century: historiography of the genre

The purpose of the article is to characterize the main stages of the evolution of the Ukrainian symphony in the twentieth century, to define the basic genre semantic symbols and tendencies of their modification, to reveal the historical principles of the formation of the national symphonic style. **Methodology** of the research is formed on the basis of historiographical, genre-style and aesthetic-stylistic approaches, provides for the principles of generalization and typing. **The scientific novelty** of the work is determined by the discovery of the historical role in the development of the genre form of the symphony of the interaction of social-event ideological and personality-semantic artistic factors, as well as the elucidation of the general genre trajectory of the development of Ukrainian symphonism as a stylistic phenomenon. **The conclusions** suggest that the cyclic symphony has its own destiny in the territory of the Ukrainian musical culture of the twentieth century, proves the role of ideological guidance in the evolution of large genres, evidences to the gradual release of Ukrainian composers from external formal prescriptions, their desire to lyriize the genre, which opens its new aesthetics-style resources.

Keywords: cyclic symphony, historiography of the genre, Ukrainian symphonism, «great» genre, lyriization.

Цзу Линжуй, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Модификация циклической симфонии в творчестве украинских композиторов XX века: историография жанра

Цель статьи — охарактеризовать основные этапы эволюции украинской симфонии в XX веке, определить основополагающие жанровые семантические признаки симфонии и тенденции их модификации, выявить исторические основы формирования национального симфонического

стиля. **Методологія дослідження** формується на основі історіографічного, жанрово-стилевого і естетико-стилевого підходів, передполагає принципи обобщення і типизації. **Научна новизна** роботи визначається відкриттям історичної ролі в розвитку жанрової форми симфонії взаємодія соціально-подієвого ідеологічного і особисто-смыслового художественного факторів, вивчення загальної жанрової траєкторії розвитку українського симфонізму як стилістичного феномена. **Висновки** дозволяють утвердити, що циклічна симфонія має власну долю на території української музичної культури ХХ століття, доводить роль ідеологічних установок в еволюції великих жанрів, свідчить про поступове звільнення українських композиторів від зовнішніх формальних вимог, об їх прагненні до ліризації жанру, що відкриває йому нові естетико-стилістичні ресурси.

Ключові слова: циклічна симфонія, історіографія жанру, український симфонізм, «великий» жанр, ліризація.

Актуальність теми роботи визначається тим, що симфонічна творчість займає центральне місце не лише в композиторській творчості, а й у всій системі жанрів академічного музичного мистецтва, виступаючи показником професійної оснащеності та зрілості. Саме симфонія міцно пов'язана із загальними ідеологічними процесами в культурі, визнається *великим жанром* або *жанром великої теми*. Навіть коли симфонія стає камерною, вона не втрачає своєї зв'язку з великими суспільними ідеями. Не випадково симфонія відразу отримала визначення «музики для всіх», на відміну від квартету (камерного жанру), який визначався як «музика для себе». Симфонія ніколи не пишеться «для себе», вона пишеться для багатьох, це публічний ораторський жанр за своєю ідейною сутністю, тому її вивчення, а саме визначення її історичних, композиційних та стилістичних пріоритетів є завжди актуальним завданням для музикознавців.

В еволюції української симфонії ХХ — початку ХХІ століть можна виявити сім етапів розвитку (див.: [1; 9; 4]). Виходячи з традиційної періодизації, *перший етап* — це 20-ті роки ХХ століття. У цей період українське концертне життя й українська музична школа в різних професійних спрямуваннях тільки починають формуватися, створення української симфонії пов'язане зі складним завданням визначення нової системи художніх образів й відповідних до них засобів музичної виразності. Перші кроки в галузі симфонізму на той час — композиції, створені на основі народної (селянської) пісні, а також оркестровки творів українських композиторів довоєнного періоду.

Так, Р. Глієр оркеструє добутки М. Лисенко, М. Веріковського (сюїта «Веснянки» якого визнана кращим твором цього часу), М. Аркаса, П. Ніщинського. До цього часу відносяться також циклічні твори В. Фемеліди і Ю. Мейтуса; Б. Лятошинський створює «Увертюру на чотири українські теми». Найбільш успішним твором у жанрі непрограмної симфонії цього періоду в музикознавстві вважається Друга симфонія Л. Ревуцького, що відкриває історію пісенного симфонізму, яка будується на справжніх пісенних мелодіях крім першої частини, у якій Ревуцький вводить власну мелодію, що виявляє подібність з темою веснянок [1; 9].

Характеризуючи даний період, у цілому можна говорити про тяжіння композиторів до епосу, до об'єктивного музичного матеріалу, до цитування й стилізації. Але не менш важливим фактором формування симфонічного жанру стає розвиток ліричного начала й освоєння принципів контрастної драматургії.

Другий період — 30-ті роки — прийнято пов'язувати з розвитком музичного театру й кіномузики. Що стосується симфонічної творчості, то тут головною фігурою виступає С. Людкевич з його вокально-симфонічними циклами. Вони розбудовують тип романтичного симфонізму, поєднуючи принципи, що йдуть від П. Чайковського, з деякими прийомами гармонічної мови Р. Вагнера, а також з драматичними прийомами Ф. Ліста. «Творчий портфель» Людкевича нараховує 16 програмних симфонічних творів, поем, увертюр і сюїт, 7 вокально-симфонічних творів, з яких кращі — «Заповіт» і «Кавказ». Що ж стосується Б. Лятошинського, то він в 30-ті роки пише Другу симфонію, яку можна віднести до експресіоністської лінії його творчості, крім того, вона цілком належить до лірико-драматичного естетичного різновиду жанру. На жаль, Друга симфонія була жорстко розкритикована вже на репетиції й, подібно Четвертій симфонії Шостаковича, надовго зникла в архівах. Друга симфонія Лятошинського демонструє трагедійні установки, індивідуально-авторські пошуки нової музичної виразності [11].

Третій період — це воєнні 1941–1945 роки. У цей час мистецтво звулилося до однієї головної теми — теми війни, визвольної боротьби. Музичне мистецтво прагнуло до більш тісного контакту з популярними жанрами, зокрема масовою піснею для того, щоб знайти демократичну мову, на якій легше було спілкуватися з широкими масами. Тому симфонічна музика в цей час невід'ємна від розвитку жанру кантати, тобто виявляє зближення з хоровими жанрами, і саме

ця близькість дозволяє симфонії опиратися на українську пісню. У ці роки остаточно формується жанр симфонії-канти, який пізніше стане показовим для українських композиторів. Кращі твори подібного типу — це «Дума про матір Україну» М. Веріковського на вірші М. Рильського, «Клятва» Ю. Мейтуса на вірші М. Бажана, «Україна моя» А. Штогаренка на тексти А. Малишка й М. Рильського.

Музика воєнних років Б. Лятошинського пов'язана винятково з народним мелосом. Серед усього, створеного композитором за цей період, можна назвати українські народні пісні в обробці як для змішаного хору *a capella*, так і для голосу і фортепіано, «Український квінтет» для фортепіано, двох скрипок, альту й віолончелі, Четвертий струнний квінтет, написаний як сюїта на народні наспіви. Після «Українського квінтету» протягом чотирьох років Лятошинський не писав нічого нового — це був час кризи, виходом з якої став 1949 рік, коли композитор створив хори на слова О. Пушкіна, а потім на слова Т. Шевченка. Можна припустити, що він знайшов форму (це поетичні елегійні картини й натхненні ліричні сповіді), у якій можна було розбудовувати патріотичну тему без шкоди для свого стильового «Я», тому що для Лятошинського завжди залишався болісним розрив з тим, що він прагнув висловити, й тим, що йому доводилося говорити й робити. Усе своє творче життя він був змушений займати конформістську позицію, що виявилось причиною його творчих пауз, а також надмірної зайнятості педагогічною й суспільною роботою [10].

Четвертий період — це кінець 40-х — 50-ті роки. Цей етап у розвитку українського симфонізму можна охарактеризувати як перехідний, переломний. Головною постаттю цього періоду знову є творча особистість Б. Лятошинського; саме в ці роки він нарешті починає збирати навколо себе кращі композиторські українські сили, а його справжнім досягненням стає Третя симфонія, написана в 1951 році. Симфонія викликала низку дискусій і критичних нападок у пресі; у музикознавчих колах вона набула номінацію «Мучениці нашого часу». Із самого початку твір замислювався автором з епіграфом «Мир перемаже війну», чим виправдовувалася загальна концепція симфонії. Композитору доводилося багаторазово переробляти фінальну частину через потребу в оптимістичному вирішенні-завершенні симфонії, в її масовості та офіційній ораторіальності, що фактично віддалило фінал від трагедійної розв'язки. У цій симфонії Лятошинський звертається до проблеми протидії миру та війни, але не до теми перемоги радянської влади; однак, незважаючи на за-

дум автора, симфонія все ж була переорієнтована саме в ідеологічне русло [11].

П'ятий період охоплює кінець 50-х — 60-ті роки ХХ століття. В українській симфонічній музиці починається активний творчий шлях Л. Дичко, Л. Грабовського, В. Бібіка, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, І. Карабиця. Таким чином, на арену української музики виходить ціла плеяда високоталановитих людей, кожен з яких є яскравою авторською індивідуальністю й повністю володіє професійною композиторською мовою та сучасними музичними технологіями. Саме в 60-ті рр. українська музика нарешті піднімається до європейського рівня. Для багатьох з композиторів, насамперед для Сильвестрова й Грабовського, це був період захоплення авангардними відкриттями, освоєння серійно-пуантилістичної техніки, від якої Сильвестров пізніше відійшов [4; 8].

60-ті роки ХХ століття збіглися з заключним етапом творчості Б. Лятошинського. Цей період називається «слов'янським», оскільки зумовлений тенденціями неофольклоризму; поєднуючи їх зі своїми експресіоністськими настроями, Лятошинський долає національні обмеження українського симфонізму. Він спирається на мелос, створений декількома слов'янськими народами, значно розширює фольклорну основу. Одночасно композитор шукає нові можливості посилення, загострення музичної мови симфонії, розширює спектр гармонійних фактурних сфер, вводить дисонантні комплекси, створює особливу інтонаційну конфліктність, яка вже не має такого трагедійного значення, але поглиблює внутрішні музичні антитези, внутрішні протиріччя музичної мови як засіб її саморозвитку.

Б. Лятошинський «іде вглиб» музичної мови, тим самим звільняючи себе від необхідності програмних тлумачень власної музики. Прикладом можуть служити Четверта й П'ята симфонії — дуже складні та неоднозначні за музичною мовою твори, у яких автор гранично розширює межі ладо-гармонічної мови. В жанрово-естетичному відношенні вони виявляються й епічними, і ліричними, і драматичними, і трагедійними. До цього періоду творчості композитора також належать «Слов'янський концерт», «Слов'янська увертюра», «Слов'янська сюїта» (П'ята симфонія також має назву «Слов'янської»); симфонічні поеми «Гражина» і «На берегах Вісли» — як розвиток польської теми, деякі фортепіанні твори [11].

Що стосується *шостого* та *сьомого етапів* розвитку української симфонії, то тут можна говорити про другу половину 70-х — 80-х

роках як той етап, коли українська симфонія стає, за визначенням О. Зинькевич, «багатожанровим жанром» (що, властиво, і пророкував Лятошинський жанрово-естетичною багатозначністю своїх опусів). У цей період виявляються широко представлені інонаціональні контакти з російською школою, з симфонізмом Закавказзя, західноєвропейською культурою, за рахунок яких з'являється безліч внутрішніх різновидів симфонії.

Шляхи розвитку української симфонії в 1970-ті–2000-ні рр. теоретично узагальнені О. Зинькевич, яка уважно вивчає симфонічну творчість Євгенія Станковича, пропонує типологію української симфонії, визначає стильові тенденції й особливості українського симфонізму у порівнянні з іншими симфонічними школами [4–7].

Так, за спостереженням О. Зинькевич, в 60–70-ті роки львівська і галицька композиторські школи існують у широкому просторі культури, наближають елементи бідермайера до постмодернізму, прагнуть до ствердження сенсу життя в повсякденності, а замість великих цінностей культури проголошуючи маленькі цінності індивідуального існування. У цей період гучні пошуки сенсу життя оголошуються неспроможними. Такі тенденції — тенденції зниження стильової висоти, спрощення, «утишення» (стихання) музичного звучання — яскравіше всього проявляються у творчості В. Сильвестрова [7; 9].

В 70-ті — 80-ті роки провідними фігурами української музичної культури стають Л. Дичко, В. Сильвестров, М. Скорик, Є. Станкович, В. Губаренко [5; 3]. Цей період можна вважати кульмінаційним не тільки в симфонічній музиці, але і в історії української музичної культури ХХ століття. Даний етап представляє плеяда композиторів після Лятошинського (серед них багато його учнів), які є видатними творчими індивідуальностями, створюють індивідуальні стильові напрями, виховують вже власних учнів.

В. Сильвестров із самого початку свого творчого шляху намагається відійти від стереотипів, не підкоряється будь-яким жанровим канонам. У ранній період творчості він захоплюється в основному фортепіанною і камерно-інструментальною музикою, а також серійним письмом. В 70-ті роки він повертається в класичне русло, поєднуючи прийоми класичної музичної мови з дуже детальним ритмо-інтонаційним динамічним фразуванням, тобто з мікроінтонаційністю, з одного боку, з мелодійністю та інтонаційною відкритістю форми — з іншого. Прикладом такої текучої медитативної форми є створена ним у 80-ті кантата «Ода солов'ю», яка являє собою послідовність певних

сонорних прийомів. Широку популярність серед слухачів отримав цикл з 24 пісень «Тихі пісні» для баритона і фортепіано, а також два квартети.

На початку 80-х років Сильвестров пише цілу серію постлюдій для сопрано з інструментальним супроводом і для скрипки соло, тим самим уводячи цей жанр в українську музику. З цього моменту починається апробація «слабкого» стилю в його творчості. До постлюдій можна віднести й П'яту симфонію, яка самим композитором позначена як «постсимфонія», оскільки в ній немає циклічності та традиційної сонатної форми, а є лише «повільний і довгий плін тихої музики» (симфонія звучить близько 50 хвилин). Можна сказати, що симфонія Сильвестрова починається там, де закінчується традиційне розуміння симфонізму, є справжнім стильовим відкриттям, водночас своєрідним прощанням-міркуванням. Постсимфонія — це також післязвуччя. В останні роки композитор пише музику на православні тексти, у цілому продовжуючи дотримуватися своєї ідеї тихої музики.

Найбільш яскравим симфоністом цього періоду є Євгеній Станкович, який створює і епічні симфонічні твори (симфонія-ораторія «Я стверджуюсь»), і камерну форму симфонії (закладаючи в них схвильований, пафосний, емоційний виклад музичної думки, яким відрізняються також концерти для скрипки з оркестром і для альту з оркестром). О. Зинькевич відзначає зв'язок симфонізму Станковича з творчістю Шостаковича і Малера (наявність філософського роздуму та підвищеної емоційності), вказує на неофольклорний напрямок і інтерес до національної традиції як на наступність стосовно Лятошинського [6]. Є. Станкович пише музику і для музичного театру — це балети «Ольга» і «Цвіт папороті», які є синтетичним дійством, що використовує усі музично-виразові засоби. Розвиненою симфонічною стороною відрізняється і його «Кадиш-Реквієм» — твір, присвячений всім національним жертвам Другої світової війни.

В 70-ті — 80-ті роки в українській симфонічній музиці починають з'являтися твори, пов'язані з численними творчими відгуками на симфонії Б. Лятошинського і Д. Шостаковича, виявляють подібність до симфонічного методу цих двох композиторів. Серед них Третя симфонія Ю. Іщенка, Перша симфонія Є. Станковича, Четверта симфонія Б. Буєвського, з музикою якого вийшло близько 20 кінофільмів. Один з головних жанрів у творчості Буєвського — це саме симфонія, оскільки цей жанр дозволяє поєднувати класичні традиції,

типізовані прийоми музичної виразності з епатажем і театральними ефектами, створювати яскраву часову драматургію. Однією з особливостей симфонізму Буєвського є карнавалізація, уведення елементів сатири, гротеску, пародії, що приводять до амбівалентності образів. У композиційному відношенні його симфонічні твори пов'язані з засобами монтажу, кадровості, створенням відкритої форми. Особливо щодо цього виділяється Четверта симфонія Буєвського, яку Зинькевич називає космогонічною, у той час як Друга й Шоста симфонії визначаються нею як урбаністичні [4].

70-ті — 80-ті роки змінюють «генетичну формулу» українського симфонізму; він набуває експресивної відкритості і прискореного темпу розвитку. У симфонічній музиці цього періоду виникають тенденції перебудови структури циклу, посилення медитативного начала, різні синтези (жанрові, стильові), монтажна й стереодраматургія (пошук нових фонічних звучань оркестру), яскравим втіленням чого є Сьома симфонія В. Бібіка, а також Четверта і П'ята симфонії В. Сильвестрова. Говорячи про вплив Лятошинського та Шостаковича, Зинькевич приходить до дуже цікавого висновку, указуючи на два рівні цього впливу, залежно від дарування композитора. Перший рівень — це *наслідування* (як, наприклад, Третя симфонія Г. Майбороди й Четверта симфонія К. Домінчена), тобто найпростіші риси подібності, які прослідковуються в тематичному та композиційному планах. Другий рівень — *асиміляція*, тобто глибоке засвоєння й підпорядкування власним завданням залучених ідей, духовне споріднення ідейних позицій, що виявляється на рівні музичної мови.

Упродовж цього періоду українськими композиторами було написано понад 150 симфоній. Як твори, що підтверджують жанровий канон, пишуться симфонії В. Кирейка, Д. Клебанова, Г. Таранова, А. Штогаренка, Г. Майбороди. Пишуться симфонії, що порушують стереотипи — до них можна віднести твори В. Бібіка, Б. Буєвського, В. Зубицького, В. Сильвестрова, Є. Станковича. З середини 80-х років, як відзначає Зинькевич, виникають такі самостійні, семантичні різновиди симфонії як симфонія-*епопея* — серед них Перша симфонія Карабиця, Третя симфонія Станковича «Я стверджуюсь» (із залученням хору); симфонія-*памфлет* — Четверта симфонія Буєвського; симфонія-*медитація* — «Largo» Станковича, Четверта симфонія Сильвестрова; симфонія-*бурлеск* — Третя симфонія Колодуба. Дуже яскраво проявляється тип *ліричної симфонії* — це Четверта й Сьома симфонії Бібіка, П'ята симфонія Сильвестрова. Але «золота доба»

української симфонії не була довгою, до кінця 80-х років симфонічний розлив почав спадати, а в 90-ті роки циклічний симфонічний жанр відходить на другий і подальші плани творчих зацікавлень.

У цілому, узагальнюючи розвиток симфонізму в ці роки, можна говорити про виникнення нової симфонічної ситуації, коли перед композиторською молоддю і зрілими авторами відкривається цілий масив сучасної музики — І. Стравінського, А. Онеггера, О. Мессіана, П. Хіндеміта.

Сьомий період у розвитку української симфонічної музики пов'язаний зі зменшенням кількості симфонічних творів. Останнім «лицарем» опери й класичної симфонії став композитор Віталій Губаренко, разом з відходом якого доля симфонічного жанру стає дуже спірною.

В. Губаренко — це єдиний послідовник оперно-симфонічної традиції, який розкрив усі традиційні жанрові параметри опери. Композитор створив оперу-симфонію, оперу-балет, оперу-ораторію, монооперу, звертався до епічної, драматичної, ліричної, камерної форм опери. Ранні його твори були написані в симфонічному жанрі, але вже наприкінці 60-х років він пише «Загибель ескадри» — оперу, що відразу стала репертуарною й прославила ім'я композитора. Пізніше Губаренко створює балет «Кам'яний володар», на основі якого пише дві сюїти для симфонічного оркестру. Після написання опери «Мамаї» (на рубежі 60-х — 70-х років) Губаренко звертається до моноопери (монодрами) і пише «Листи кохання». Це абсолютно новаторський твір, ретельно зроблений з боку композиційного розвитку та інтонаційної драматургії. Основна тема опери — тема любові-розставання, любові-прощання — розбудовується в 80-ті рр. у ліричній драмі «Перша заповідь»; у певному відношенні симфонія-балет «Асоль» також присвячена темі любові. Хореографічні сцени «Запорожці», лірико-комедійна опера «Сват поневолі», а також балет «Травнева ніч» написані на замовлення Одеського театру опери та балету. Уже на київському ґрунті здійснюється постановка опери-балету «Вій», створюється опера-ораторія «Згадайте, браття мої», пишуться моноопера «Самотність» і ліричні сцени «Монологи Джульетти», симфонія-балет «Liebestod» («Смерть любові»), а також арія для кларнета в супроводі струнного оркестру та Adagio для гобоя.

У жанрі симфонічної музики Губаренко першим в українській музиці пише симфонієтту, камерну симфонію та симфонію-балет. Творчості В. Губаренка присвячена монографія І. Драч [2], яка спра-

ведливо зауважує, що на початковому етапі на композитора великий вплив чинить творчість Шостаковича і Прокоф'єва, а в цілому композитор розбудовує традиції філософського симфонізму, сподіреного Малеру. Для творів В. Губаренка характерні психологічна заостреність, підвищений емоційний тонус, прагнення створювати яскравий образ автора, підкоряти жанровий задум власній стильовій індивідуальності.

Що стосується *сучасного періоду історії української академічної музики*, то домінуючими творами стають хорові, спостерігається відродження хорової традиції в її канонічному різновиді, підтвердженням чого є той факт, що багато композиторів звертаються до службових духовних жанрів. З іншого боку, у даний момент активізується камерна творчість, а тенденція камернізації переважає і у вокальній, і в інструментальній музиці. Це пов'язане з тим, що нові стильові відкриття, як правило, робляться в галузі малих жанрів і тільки потім доводять до рівня «великого». Тому у творчості композиторів, які схиляються до реконструкції, створення нового типу програмності в музиці, домінують саме такі тенденції. Відбувається створення авторських жанрових форм, у зв'язку із чим композитори вигадують свої власні жанрові найменування. Сьогодні можна говорити про появу *предикативних жанрів* (виходячи зі значення поняття «предикація» як «висловлення»), коли жанрова зовнішня форма організації музики будується як «пряма мова» автора, його звернення до публіки, причому успішніше такі експерименти здійснюються в *атмосфері фестивалю*.

У цілому **наукова новизна** роботи визначається відкриттям історичної ролі в розвитку жанрової форми симфонії взаємодії соціально-подієвого, ідеологічного та особистісно-сміслового художнього чинників, з'ясуванням загальної жанрової траєкторії розвитку українського симфонізму як стильового феномена.

Висновки дозволяють стверджувати, що циклічна симфонія має власну долю на теренах української музичної культури ХХ століття, доводить роль ідеологічних настанов в еволюції великих жанрів, свідчить про поступове звільнення українських композиторів від зовнішніх формальних приписів, про їх прагнення до ліризації жанру, що відкриває його нові естетико-стильові ресурси.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ: Музична Україна, 1969. 426 с.
2. Драч І. Композитор В. Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми, 2002. 226 с.
3. Драч І. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву: навчальний посібник. Харків: Тимченко, 2010. 106 с.
4. Зинькевич Е. Пути обновления украинской симфонии // Новая жизнь традиций в советской музыке: сб. статей / сост. Шахназарова Н., Головинский Г. М.: Советский композитор, 1989. С. 52–115.
5. Зинькевич Е. Значение генетико-психологического аспекта в анализе современной музыки // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: [сб. статей]. К.: Музична Україна, 1988. С. 96–101.
6. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Ужгород: Лира, 2002. 208 с.
7. Зинькевич Е. *Mundus Musicae*. Тексты и контексты: избранные статьи. К.: ТОВ Задруга, 2007. 616 с.
8. Зубчевська Т. До питання про зміст поняття «ліричне» в сучасній українській музиці (симфонія «Lirica» Е. Станковича) // Українське музикознавство: зб. наук. статей. Київ: Музична Україна, 1989. № 24. С. 35–47.
9. Іванченко В. Українська симфонія ХХ століття: чинники та носії змісту. Харків: ПП Видавництво Оріяна, 2002. 275 с.
10. Копица М. Симфонії Б. Лятошинського: епоха, колізії, драматургія: дослідження. Київ: Музична Україна, 1990. 134 с.
11. Самохвалов В. Черги симфонізму Б. Лятошинського. Київ: Музична Україна, 1977. 168 с.

REFERENCES

1. Gordiychuk, M. (1969). *Ukrainian Soviet Symphony Music*. Kyiv: Music Ukraine [in Ukrainian].
2. Drach, I. (2002). *Composer V. Gubarenko: formula of an individuality: a monograph*. Sumy [in Ukrainian].
3. Drach, I. (2010). *Artistic personality of the composer: aspects of expression: a manual*. Kharkiv: Timchenko [in Ukrainian].
4. Zinkevich, E. (1989). *Ways of updating the Ukrainian symphony // New life of traditions in Soviet music: collection of articles. articles / comp. Shakhnazarova N., Golovinsky G. Moscow: Soviet composer, P. 52–115* [in Russian].
5. Zinkevich, E. (1988). *The value of the genetic — psychological aspect in the analysis of modern music // A musical work: essence, aspects of analysis: [sb. articles]*. K.: Musical Ukraine, P. 96–101 [in Russian].
6. Zinkevich, E. (2002). *Symphonic hyperbolas. About music by Evgeny Stan-kovic. Uzhgorod: Lira* [in Russian].

7. Zinkevich, E. (2007). *Mundus Musicae. Texts and contexts: featured articles*. K.: Zadruga TOV [in Russian].
8. Zubchevskaya, T. (1989). To the issue of the content of the concept «lyrical» in contemporary Ukrainian music (symphony «Lirica» by E. Stankovych) // *Ukrainian Music Science: Sb. sciences articles*. Kyiv: Musical Ukraine, No. 24. P. 35–47 [in Ukrainian].
9. Ivanchenko, V. (2002). *Ukrainian Symphony of the Twentieth Century: Factors and Media of Content*. Kharkiv: PE Publishing house Oriana [in Ukrainian].
10. Kopitsa, M. (1990). *Symphonies of B. Lyatoshinsky: Epoch, Collisions, Dramaturgy: A Study*. Kiev: Muzichna Ukraina [in Russian].
11. Samokhvalov, V. (1977). *Symphony Traits of B. Lyatoshinsky*. Kiev: Musical Ukraine [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13.06.2018 р.

УДК 782/784.21+784.95

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–95–105

Чжан Мяо

<https://orcid.org/0000–0002–2119–1876>

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
OdZhangMiao@gmail.com*

КАТЕГОРІЯ ОПЕРНОГО СТИЛЮ ЯК ОСНОВА ТЕОРЕТИЧНОЇ МОДЕЛІ СУЧАСНОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ

***Мета** статті — визначити категорію оперного стилю як основу теоретичного моделювання сучасного оперного театру, відповідно виділити провідні стильові риси сучасного оперного театру як цілісного художньо-творчого феномена. **Методологія** дослідження утворена культурологічним, жанрово-типологічним, семантико-стильовим та інтерпретативно-текстологічним підходами. **Наукова новизна** дослідження зумовлена запровадженням категорії оперного стилю як узагальнюючої соціокультурний та жанрово-семантичний досвід сучасного оперного театру, системно-диференційованим підходом до стильового змісту оперної творчості як цілісного художньо-інституціонального явища. **Висновки** дослідження дозволяють запропонувати систему стильових визначень структурно-семантичних властивостей сучасного оперного театру як завершеного, соціоісторично вмотивованого феномена.*

***Ключові слова:** оперний стиль, сучасний оперний театр, музичний театр, жанровий стиль, художньо-творчий феномен, образ особистості.*