

24. Shikina, A. N. (2010). Stylistic forms of creative self-awareness in the culture of romanticism: on the material of the works of R. Schumann. Extended abstract of candidate's thesis. Kostroma: Kostromskoy gosudarstvennyy universitet im. N. A. Nekrasova [in Russian].

25. Encyclopedia of symbols, signs, emblems (2005). Moscow: Eksmo; St. Petersburg: Midgard [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.12.2018

УДК 78.03/78.082.1+781.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–207–216

Цзу Лінжуй

ORCID: 0000–0002–9855–2297

здобувач кафедри історії музики

та музичної етнографії Одеської національної музичної

академії ім. А. В. Нежданової

TzuLingui@gmail.com

АКТУАЛЬНІ ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ ДО ТИПОЛОГІЇ СИМФОНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Мета статті — обґрунтувати деякі актуальні підходи до вивчення типологічних ознак симфонічної творчості в її розвитку від ХХ століття до сучасної полілогічної доби. *Методологія* дослідження включає історичний та жанрово-типологічний підходи, принципи текстологічного та стильового аналізу. *Наукова новизна* статті полягає у виокремленні трьох провідних логіко-семантичних принципів симфонічної творчості: діалогічності, подієвості та антропоцентризму, дозволяє виявити їх сумісну скерованість до стильового полілогу як інтегрованої якості симфонічного методу. *Висновки* дослідження дозволяють стверджувати, що новою якістю стильового діалогу, здійснюваного в симфонічній творчості другої половини — кінця ХХ століття, є його міжособистісний персоналізований характер, який дозволяє запроваджувати універсальні стильові знаки — авторські лексеми та драматургічні прийоми. Образ Людини у симфонічній творчості набуває нового метафорично-ігрового висвітлення; гра, що інтерпретується у метафізично-космічному вимірі, стає головною подією симфонічного твору, що повністю відповідає його загальній творчо-виконавській природі.

Ключові слова: симфонічна творчість, діалог, полілог, подієвість, гра, сучасна симфонічна свідомість.

Tzu Lingui, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Actual theoretical approaches to the typology of symphonic creativity

The purpose of the article is to substantiate some topical approaches to the study of the typological features of symphonic creativity in its development from the twentieth century to the modern polilogical age. The research methodology includes historical and genre-typological approaches, principles of textual and style analysis. The scientific novelty of this article is to distinguish the three leading logic-semantic principles of symphonic creativity, dialogism, eventuality and anthropocentrism, allows to reveal their compatible orientation to the stylistic polylogue as an integrated quality of the symphonic method. The conclusions of the study suggest that the new quality of style dialogue carried out in the symphonic work of the second half — the end of the twentieth century is its interpersonal personalized character, which allows the introduction of universal style signs copyright tokens and dramatic techniques. The image of Human in symphonic creativity acquires a new metaphorical play illumination; the play, interpreted in a metaphysical-cosmic dimension, becomes the main event of a symphonic work, which fully corresponds to its general creative and performing nature.

Keywords: *symphonic creativity, dialogue, polylogue, eventuality, game, modern symphonic consciousness.*

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

Актуальные теоретические подходы к типологии симфонического творчества

Цель статьи — обосновать некоторые актуальные подходы к изучению типологических признаков симфонического творчества в его развитии от XX века в современной полилогической эпохе. Методология исследования включает исторический и жанрово-типологический подходы, принципы текстологического и стилевого анализа. Научная новизна статьи заключается в выделении трех ведущих логико-семантических принципов симфонического творчества: диалогичности, событийности и антропоцентризма, позволяет выявить их совместную направленность к стилевому полилогу как интегрированному качеству симфонического метода. Выводы исследования позволяют утверждать, что новым качеством стилевого диалога, осуществляемого в симфоническом творчестве второй половины — конца XX века, является его межличностный персонализированный характер, который позволяет вводить универсальные стилевые знаки — авторские лексемы и драматургические приемы. Образ Человека в симфоническом творчестве приобретает новое метафорически-игровое освещение; игра, интерпретируемая в метфизическо-космическом измерении, становится главным событием симфонического

произведения, что полностью соответствует его общей творчески-исполнительской природе.

Ключевые слова: симфоническое творчество, диалог, полилог, событийность, игра, современное симфоническое сознание.

Актуальність теми статті визначається двома головними факторами. По-перше, симфонічна творчість залишається вищим проявом професійної музичної діяльності та пов'язаних з нею способів музичного усвідомлення дійсності, містить найскладніші та найважливіші образні концепції, логічні структури. По-друге, впродовж останніх двох століть симфонічна творчість досягла майже вичерпного різноманіття видів та форм, набула відкритої множинності та навіть вийшла за межі власних жанрових приписань, специфічних показників, увійшла до різних симбіозів з іншими різновидами оркестрової, вокально-хорової та камерної музики. Її стильові та мовно-технологічні показники стали настільки широкими, що привести їх до єдиних стилістичних знаменників, а тому й надати сталих стильових визначень є досить важкою справою, що потребує формування спеціальних критеріїв вивчення та класифікації. Певні зусилля у цьому напрямі здійснюють українські музикознавці, які вивчають творчість своїх сучасників, також еволюцію української симфонії впродовж ХХ століття (див.: [1–9]).

Мета статті — обґрунтувати деякі актуальні підходи до вивчення типологічних ознак симфонічної творчості в її розвитку від ХХ століття до сучасної полілогічної доби.

Основний зміст роботи. Розроблені сучасними українськими та російськими музикознавцями теоретичні підходи, також зібрані ними аналітичні спостереження щодо стану *сучасної симфонічної свідомості* дозволяють виділяти декілька домінуючих, виправданих композиторською та виконавською практикою, підходів до семантичних завдань та стильових ресурсів симфонічної творчості як метаісторичного феномена, що узагальнює художньо-естетичні пріоритети музики на найвищому рівні та в найбільш узагальненій формі, зберігаючи при цьому такі *три основні свої логічні установки, як діалогічність, подієвість, антропоцентризм*.

Їх усталення у симфонічній творчості ХХ століття зумовлено тим, що у ній з рівною силою діють два протилежних логічних принципи: узагальнення та універсалізація жанрових начал; строкатість, контамінація та перехідність (інтердії) композиційних форм та драматургічних прийомів, що веде до дроблення семантичної сутності жанру

та появи нових диференційованих жанрових змістів в авторських стильових моделях. Останнє було характерною рисою стилю романтиків і від них — у посиленому, метафорично-гіперболізованому вигляді передалося поетиці А. Онеггера й Д. Шостаковича, а після них, вже як діалог з класиками сучасної епохи, сприйняте музикою А. Шнітке та Б. Тищенко. Таким чином виділяється логічний принцип *жанрової переакцентуації*, котрий діє й як спосіб індивідуально-смыслового «прочитання» музичного змісту, підкреслення унікальних моментів стильового вибору композитора, і як розвиток позаособистісних аспектів музичної семантики — її пред'явлення в якості сакралізованої космологічної (у творчості О. Мессіана) або амбівалентної серйозно-сміхової (у творчості І. Стравінського), що вмотивовує можливість прирівняння ритуального і карнавального начал в ігровій сутності художньої культури. Для композиторів ХХ століття музична семантика — здатність музики, насамперед завдяки її жанровому змісту, нести певні, пізнавані та істотні смисли; вона розгортається і як об'єктивна історична даність музики (культури), і як персоніфікований образ; і як уподібнення, відтворення (передача), і як відмінність, винахід (творення-відкриття). Звідси постійний одночасний інтерес до унікальності жанрових канонів — композиційного новаторства — і до універсальних властивостей музичної (жанрової) форми, здійснюваних нею ціннісних виборів, що виражають залежність від духовного статусу «сукупного людства». Однак і в тому, і в іншому випадках семантичних переваг жанрова позиція автора — «жанрова атмосфера» — пов'язана з двома факторами жанрової форми: з програмністю, що виходить з традиційних установок жанру, з авторських оригінальних найменувань жанру, з синтетичної або чистої природи жанру, нарешті, з сюжетно-концепційних передумов і наслідків музичного задуму; зі стилістичною складністю стильових моделей, тобто з ускладненням природи стилю, її поліфонізацією, що перетворює стильовий вибір автора на широко орієнтований полілог. В цьому плані типовим представником симфоністів нової полілогічної генерації постає Борис Тищенко, у творчості якого узагальнилися найкращі досягнення європейського симфонізму ХХ століття. Він постає знаковою особистістю саме у сфері симфонічної творчості ще і тому, що випробував усі можливі композиційні форми у побудові симфонічного циклу, водночас не відмовився від циклічної симфонії як метакласичної логічної організації музично-симфонізованого матеріалу.

Б. Тищенко — спадкоємець методу Шостаковича, який зберігає особливу стильову складність — широту й багаторівневість — симфонічної музики. Про це й слова самого композитора: «...Я пройшов через наслідування всіх відомих мені в той час зразків музики. І чим більше я пізнавав, тим більше хотілося мені бути на них схожим. Очевидно, мною більшою мірою керує любов до чужої музики, ніж бажання протиставляти їй щось своє». Приводячи ці слова Тищенка, Б. Кац намагається провести аналіз «родоводу» музики Тищенко й зауважує, що «метафорично говорячи, у музиці Тищенка суцільно й поруч попадаються «чужі» слова» [10, с. 138].

Дослідники відзначають особливий підхід композитора до чужих стильових моделей. «Це принципово й специфічно для музики Тищенка, — пише Кац, — чуже слово не звучить у ній як чуже... З'єднання інтонацій різного стилістичного походження в музиці Тищенка, як правило, не породжує ефекту стильового череззсумжжя. Індивідуальний стиль Тищенка виникає на основі авторизації, освоєння й засвоєння різних стилістичних впливів» [10, с. 140]. Отже, незважаючи на очевидність використання композитором чужих стильових прийомів та «різностильність» створених ним музичних образів, поняття полістилістики, стосовно до творчості Тищенко, не є достатньо точним. Більш вдалим видається поняття про стильовий синтез, з яким пов'язане з'єднання вже відомих стильових моделей (стильових ідей) у нових композиційних комбінаціях, що приводять до нової художньої цілісності; завдяки стильовому синтезу можна пов'язувати практично всі досягнення вторинної композиторської творчості.

«Установка на стиль», яка супроводжує формування композиторської особистості, означає узагальнення, нову інтеграцію попереднього й сучасного певному авторові стильового досвіду музики. Індивідуальність композиторського стилю визначається вибором шляхів поєднання різних стильових начал, вибірковістю самих взірців стилю, унікальністю композиційного синтезу їх, яка обумовлена особливостями естетичної установки самого композитора.

Таким чином, стильовий синтез означає присутність у кожному творі, у кожному стильовому утворенні переосмислених і засвоєних знаків попередніх і «чужих» стилів; як пряме втілення взаємодії автора й традиції, він є, по суті, способом існування музичної культури. Явище стильового синтезу змикається з явищем полістилістики, однак остання є різновидом стильових взаємодій у контексті творчості

окремого автора та композиції окремого добутку. Термін «полістилістика», як відомо, був уведений А. Шнітке, тобто відбив потреби насамперед композиторської свідомості. Шнітке розумів полістилістику й широко — як спосіб діалогу з музикою, зокрема з її стильовим минулим, і досить конкретно, як низку прийомів, таких як цитування, стильова адаптація, алюзія, колаж, деякі інші. Але найважливіше для полістилістики, у тій її якості, яку підкреслює Шнітке, здатність виражати смислове протистояння усередині образу, створювати інтонаційну напругу, аж до трагедійного ефекту, сполучати несумісне.

Отже полістилістика покликана виявляти (створювати) дистанцію між «своїм» і «чужим» стильовим матеріалом, загострювати межі між стильовими складовими образу, декларувати не-тотожність стильових установок. З огляду на це вона не стає повністю «своєю» для Тищенка, який, скоріше, знімає, ніж підсилює дистанцію між «своїм» і «чужим» у музиці. Він схильний не до егоцентризму, а до розчинення свого творчого «Я» у тих музично-стильових сферах, які, як показує історія музики, нікому особисто не належать... Щодо цього метод Тищенка виявляє подібність із методом Валентина Сильвестрова. З іншого боку, композитор звертається до досить відомих стильових сфер, тобто до таких, які утвердилися в ролі носіїв значимих, вагомих музичних змістів, можуть бути впізнані в цій якості, здатні стати «знаковими».

Таким, класичним, є для Тищенка й стильовий прообраз, пов'язаний з музикою Шостаковича; він нагадує про *головні риси «героя епохи»*, Людину як символ вітчизняної російської культури, тієї, що вже відходить у Минуле, Історію, уже віднесenu до «вічних цінностей». Діалог із Шостаковичем, міжособистісний, перетворюється на діалог з Музикою, відкриває її історичні універсальні смислові функції. Тому в нього природно «уписуються» переклики з творами Глінки, Чайковського, Вагнера, Малера, Бетховена, Монтеверді і не тільки з ними. Настільки ж важливими стають звертання до стильових ідей Онеггера, Прокоф'єва, Уствольської.

Стійкі жанрово-стильові прообрази тем однаково істотні для мелодико-лінійного та комплементарно-сонорного рівнів формоутворення, які створюють передумови й для їх стильової тотожності, і для їх стилістичних відмінностей. Тому їх семантичні функції подвійні, і за допомогою цієї подвійності ясніше всього проступає драматургічна ідея циклу. «Відображені» первинні жанрові моделі стають головним «смысловим кодом» опусу і провідною формою стильової умов-

ності, несуть у собі інваріантні змісти, з яких формується «смысловий інваріант» симфонії в цілому.

Цей аспект симфонічної поетики Тищенка найбільше наближає його до концепції Шостаковича: предметом відтворення для Тищенка є метод Шостаковича в цілому, особливо помітний у пізніх симфоніях, квартетах, інструментальних творах, а не той або інший тип тематизму. Основні жанрові прообрази симфонії визначають ті або інші (моно-, лейт-) композиційні функції тематизму, а з їхньою допомогою — драматургічний план цілого, драматургічну ідею.

Так, інтонаційно-художня модель П'ятої симфонії може бути розглянута з трьох позицій. По-перше, вона містить різноманітні переходи від мовних інтонацій (до яких потрібно віднести вигуки, заклики, категоричні імперативні «філіпіки» — якщо згадати пафос демосфеновських викривальних слів, який обумовив їх загальне позначення, — і молитовні стогони, свого роду сонорно-мовне *lamento*) до декламаційних, більш індивідуалізованих в інтервальному відношенні, далі — до розвиненого речитативу й від нього до мелодично значимого співу. Завдяки цьому Тищенко змушує згадувати досвід ранньої грецької трагедії, яка вперше відкрила таку можливість гнучкої взаємодії мови й музики; у той же час активну участь декламаційно-мовного начала в мелосі симфонії свідчить про те, що стилістика вокальної симфонії розширює тематичні можливості «чистого» оркестрового опусу не тільки тоді, коли слово безпосередньо бере участь у композиції, але й стилістично узагальнено — шляхом інтонаційних опосередкувань, які допускають різноманітні метафоричні відтінки (підтверджуючи думку про пріоритет вокальних жанрів, зокрема опери, у розвитку мови європейської).

У музичній тканині П'ятої симфонії постійно чергуються, набуваючи якості стильових знаків, принципи монодії (одноголосно-лінійне розгортання мелосу, яке містить усі передумови перетворення «горизонталі» у «вертикаль»: ключові інтервали, тематичні «згустки», ладово-гармонійні відносини, артикуляційні й динамічні ознаки і т. д.) — традиційного гомофонно-гармонійного складу — поліфонії особливого роду — рівної участі всіх голосів, усіх або майже всіх стилістичних комплексів у створенні вертикалі, що розглядається Б. Кацем як нова авторська гетерофонія.

Б. Тищенко користується вже постійним, але усе ще не вичерпаним у змістовному плані, методом зіставлення сфери вокально-мовного («голосового», одухотвореного, зігрітого людським подихом) і

моторно-інструментального («об'єктивного» загального руху, знеособленого і тому ніби «байдужого» до людини, що відбиває механістичність навколишнього буття). Композитор використовує досить традиційні жанрові прообрази названих сфер — речитатив-монолог, дует-діалог, «оперність», «ораторіальність», хорал, гімнічність з фанфарними елементами, прелюдійність з рисами романтизованих «експромтів», «музичних моментів», токатність, фантазійність з бароковими рисами, нарешті, скерцо у двох вже відомих іпостасях — скерцо-гротеску, амбівалентного, як у музиці Малера й Шостаковича, однозначно «ворожого», як у скерцо — «мишачій біганині» Онеггера, і скерцо-гри, проясненого й примарно-ностальгічного в той же час, як у класичних алюзіях Прокоф'єва. Останнє виразно домінує в побічній партії фінальної частини (Рондо) і визначає характер результату всієї композиції — навіть Прощання, але не афективно-гучного, а непомітного, у тиші, такого, що полегшує момент прощання й пояснює його як лише ще одну умову Гри.

Важливість образу гри — як *головної події циклу*, і в буквальному, і в складно-метафоричному значеннях — підсилюється тим, що протягом усього циклу Тищенко «грає» названими вище жанровими моделями, переводить їх з однієї сфери інтонації до іншої, «переодягає» у різноманітні стилістичні «костюми», перетворює й змішує. На наш погляд, саме з цим пов'язане головне художнє відкриття Тищенка в цьому опусі. Це принципово нова форма катарсису, яку знайшов Тищенко, в порівнянні з деякими його квартетами, фортепіанними сонатами, де трагедійна напруга лірично пом'якшувалася, переходила в особисте зусилля осмислення протиріч буття. Тут же, у П'ятій симфонії, трагедійність «подій» знімається відчуттям життя як космічної Гри, у якій усі сторони однаково виправдані.

Скерцоно-ігрове, полегшене навіть у тембровому відношенні (звучить у флейти пікколо) проведення «заповітної інтонації», монограми D E s C H в останніх тактах симфонії завершує ряд стилістичних перетворень початкового речитативу-монологу: особисто-загострене долається космічно-упорядкованим, направляється в позамежне, малюючи «образ безсмертя, нев'янучості, вічної юності, вічного світла» [5].

Рух форми симфонії та її структурні межі, а також певна відкритість, розімкнення композиції в цілому визначаються її жанрово-алюзивним змістом і відкривають нові риси умовності в часовій організації музичного звучання. Як і весь стильовий зміст симфонії, її форма «поліфонічна», тобто поєднує кілька логіко-структурних типів.

Узагальнюючи розвиток симфонізму у ХХ столітті, сучасні музикознавці намагаються врахувати досягнення всіх композиторських шкіл, розглядаємо всі стильові плини. Так, у періодизації розвитку української симфонії основна опора здійснюється на творчість Б. Лятошинського, яка тісно пов'язана з принципами трагедійного симфонізму та способами симфонічного полілогу. Постать Б. Лятошинського уявляється парадигматичною та навіть символічною ще й тому, що до середини ХХ століття він, нарешті, починає збирати навколо себе кращі композиторські українські сили, а в 70–80-ті роки в українській симфонічній музиці починають з'являтися твори, пов'язані з численними творчими відгуками на симфонії Б. Лятошинського й Д. Шостаковича, що доводить подібність симфонічних методів цих двох композиторів.

Наукова новизна статті полягає у виокремленні трьох провідних логіко-семантичних принципів симфонічної творчості — діалогічності, подієвості та антропоцентризму, виявленні їх спільної скерованості до стильового полілогу як інтегрованої якості симфонічного методу.

Висновки дослідження дозволяють стверджувати, що новою якістю стильового діалогу, здійснюваного в симфонічній творчості другої половини — кінця ХХ століття, є його міжособистісний персоналізований характер, який дозволяє запроваджувати як універсальні стильові знаки авторські лексеми та драматургічні прийоми. Образ Людини у симфонічній творчості набуває нового метафорично-ігрового висвітлення; гра, що інтерпретується у метфізично-космічному вимірі, стає головною подією симфонічного твору, що повністю відповідає його загальній творчо-виконавській природі.

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.: 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: Оріяна, 2002. 275 с.
10. Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования. Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1986. 166 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 Stanovic. 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. Katz, B. (1986). *On the music of Boris Tishchenko. Experience of critical research. — L.: Sov. composer [in Russian]*.

Стаття надійшла до редакції 13.02.2019