

## МОНБЛАН ТА АЛЬПИ В МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

**Гужва О.П.**, кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри філософії та соціології

Українська державна академія залізничного транспорту

**Анотація.** Йдеться про витoki тотального оновлення системи музичного мислення та жанру симфонії, що здійснювалось впродовж ХХ століття.

**Ключові слова:** симфонія, симфонізм, програмність, світобачення, жанрово-композиційні типи симфонії, змістовно-структурні рівні твору.

**Аннотація.** **Гужва А.П. Монблан и Альпы в музыке ХХ века.** Речь идет об истоках тотального обновления системы музыкального мышления и жанра симфонии, которое осуществлялось на протяжении ХХ века.

**Ключевые слова:** симфония, симфонизм, программность, мировоззрение, жанрово-композиционные типы симфонии, содержательно-структурные уровни произведения.

**Summary.** **Gugva A.P. Mont Blanc and the Alps in music of XX century.** The question is about the sources of total update of the system of musical thought and genre of symphony that was carried out during XX age.

**Key words:** the symphony, symphonism, programnost, outlook, genre-composite types of the symphony, substantial-structural levels of product.

**Метою дослідження** стає спроба, відштовхуючись від аналізу фонових та вершинних явищ австро-німецького симфонізму початку ХХ століття, виявити ознаки подальшого рішучого оновлення жанру симфонії.

**Постановка проблеми, аналіз останніх дослідження.** «Багато говорять про Альпи і мало про Монблан» - цей афоризм Шьонберга має відношення до ситуації, яка склалася у музичній культурі початку ХХ століття, але його можна поширити на весь культурно-історичний процес, до якого залучаються митці різного рангу. Спільними зусиллями розробляється поле культури, у контексті спільних шукань проростають зерна нового сприйняття дійсності, відбувається оновлення мистецьких жанрів та форм. Колективна та індивідуальна свідомість завжди звернені одна до одної у сфері творчості і знаходять підтримку одна в одній. Тому неминуче вивчення конкретної історичної епохи вимагає не тільки диференціації явищ, їх належної і справедливої оцінки, а й усвідомлення їх причетності до вимог часу, що залишає на них свою печать.

Здавалося б сам час здатний усунути всі аксіологічні проблеми: сьогодні мало про що говорять імена багатьох композиторів, які на початку століття, тобто близько ста років тому користувалися популярністю; але сьогодні прийшло (і приходять) належне визнання до тих, хто дійсно знаходився біля витоків нових тенденцій в розвитку мистецтва. Відбувається те, про що вболівав Шьонберг: сьогодні мало що відомо про Альпи – масив епохи; сьогодні у всій своїй красі здіймається Монблан – вершинні явища епохи. – Склалася ситуація, яка відома у мистецтві: залишається і знаходить визнання те, з чого бере свій початок подальший розвиток мистецьких форм та жанрів, що живить і відображує стан свідомості наступних епох.

Проте не може і не повинна звестися до заперечення значущість всього масиву, бо виключно «ходіння по вершинам» може завести дослідника у безвихідь: збирався у гори, а попав в ущелину, втратив уяву про реальний живий процес розвитку культури.

**Результати дослідження.** Включаючи європейську симфонію ХХ століття в контекст усєї духовної культури, ми маємо змогу розширити не лише перспективу дослідження, а й наблизитись до розуміння єдиних процесів, що зумовлювали стрімкі зміни усєї системи художнього мислення та естетики творчості. Мистецтво залучалось до акту творіння світу, осмислення того, що відбувалось у самій дійсності. Воно почало обирати для себе світоглядні моделі, у котрих подих історії ув'язнювався з тим, що вже колись відбувалось, але залишилось незбагненим. Дійсність, яка ще не знайшла усвідомлення себе як ціле, але вже постала як ціле, в безлічі подій, явищ, предметів, що здавалось втратили душу, не відповідала прагненням окремої людини і вийшла за межі розуміння.

Мистецтво змушене було стати на шлях міфотворчості [4, с.153], відновлюючи зв'язки між тим, що є у дійсності і сприйняттям того, що є. «Нова речевість» замінила собою «річ», у розумінні Райнера Марії Рільке, як витвір людини, артефакт культури. «Нова речевість» – neue Sachlichkeit – входила

у життя з тим, щоб зруйнувати його. Завод, залізниця, літак, кулемет – всі ці явища руйнували усталений образ буття, а разом з ним нескінченість доль.

Не дивно, що прагнення вийти за межі канону і уторованих шляхів в розвитку різних видів мистецтва стає властивістю усій культурі, а коріння глибинної перебудови структури окремих жанрів бере початок в безлічі передумов, які несли в собі творча практика вже на початку ХХ століття перш за все в Австрії та Німеччині, Росії та Америки, Польщі та Чехії, країн Прибалтики та Скандинавії. До творчого переосмислення канонів та структури жанру приєдналися також українські композитори, починаючи з 70-х років минулого століття.

Сутність глибинної перебудови полягала в пошуках нової відповідності між формою та змістом твору, між композицією та драматургією, між усіма онтологічними рівнями зведення ідейного та художнього цілого. Але ж, як те показує весь «зріз» минулої епохи, тотальність оновлення жанрової структури чи навіть системи художнього мислення не означала того, що зміни відбувались одночасно і проходили злагоджено і у одному напрямку. Початок ХХ століття був багатим на дискусії, відстоювання окремих творчих позицій – чого немає наприкінці століття, коли полеміки майже немає, а незалежність творчих позицій все ж не є свідченням того, що творча свідомість композиторів не розвивається у спільному напрямку. З віддаленням від перших кризових зрушень в системі художнього мислення, котрі прийшлись на *belle époque* – між ХІХ–ХХ століть, – стає очевидною тенденція до створення індивідуалізованих жанрових рішень в системі нових світоглядних координат.

Незалежно від того, на яких позиціях стоїть автор твору: дотримується традиції, чи шукає нового, – він має відповісти на ті питання, котрі «стоять» над епохою і визначають сутність буття. Особистість в ситуації екзистенційного вибору – ось головний герой, котрий заявляє про себе у кожному творі мистецтва узагалі і у сучасному мистецтві також. Цей герой не може відсторонитись від реалій часу, так само, як і сам автор. Усі духовні прозріння проходять крізь площину буття, несучи на собі відбиття часу, до якого вони належать (про це, зокрема, говорив Нікола Буало).

У сфері духовної культури реалії буття мають досить складну структуру: вони легко можуть переходити з площини «концепту» в площину «феномену» (згідно середньовічної гносеології), з площини ідеї в площину структури або форми. Ідейність одного рівня, знаходячи втілення у конкретних структурних особливостях, стає ступенем для більш широкого розуміння, де знову з'являється необхідність надати ідеї відповідну форму втілення.

Людина у першу чергу прагне охопити параметри свого існування: зв'язок з природою та універсамом, стосунки з родичами та народом, соціумом та державою, культурою та цивілізацією<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Про це зокрема йдеться у статті автора «Особистість у площині екзистенційного вибору».

Цей процес узагальнення, а ще – руху від пізнання особистістю самої себе до пізнання світу, ніколи не зупиняється, бо постійно змінюється дійсність і разом з нею особистість. Ступневість споглядання та відтворення образу світу, котра притаманна свідомості одного автора і втілюється у його творах, у інших авторів може не мати такої динаміки та структури узагальнення, кожен ступінь споглядання та відображення образу світу може виступати у них відокремлено, відповідаючи зовсім іншому сприйняттю дійсності. Звідси інша естетика творчості, котра і є відповіддю на екзистенційні питання часу.

Враховувати цю структурованість духовного життя, насиченого динамікою та протиріччями у кожному історичному епоху, завжди варто, щоб віддати належне і Альпам, і Монблану, а ще, щоб зрозуміти те, з чого формувались найбільш ємні, часто не позбавлені протиріччя у самому ідейному стрижні, художні задуми.

Звісно, коли у самому задумі з'являються протиріччя, то цей задум тяжіє до відкритості, певної параболічності, що відповідає самому образу світу. Ці художні задуми знаходять відбиття у найбільш світоглядно значущих жанрах, на різних теренах, у різні часи. І все ж подібні висновки потребують роз'яснень. Почнемо усвідомлення процесів оновлення художніх систем з фактору історичного часу.

Усі найвизначніші злети духу відбуваються у найбільш драматичні періоди історії – для прикладу, період класики в культурі Древньої Еллади співпав з тривалою війною з персами; *belle époque* межі XIX–XX століть, котра концентрує у собі витоки найбільш фундаментальних зрушень у сучасному мистецтві, несла у собі передчуття глобальних конфліктів, що вирішувались впродовж століття під час світових воєн.

Фактор охоплення культурологічного простору при тотальних змінах системи художнього мислення також досить важливий. Теренами для розгортання найбільш знакових для культури світоглядних систем та художніх концепцій ставали країни-імперії, де завжди помітними були процеси взаємодії культур, соціальні загострення, положення меншин та знедолених верств, представники яких змушені були ставати найбільш активними adeptами офіційної культури панівної нації, для того щоб розкрити свій творчий потенціал і утвердитись у житті. Від найбільш талановитих потребується навіть зміна віросповідання: Малер, як і Карл Крауз, змушений був стати католиком, Шьонберг – протестантом [6, с.20]. Стосовно Малера: «як єврей він не був у змозі отримати вакансію директора Придворної опери» [vgl.dort].

Кожен з видів мистецтва завжди реагує на зміни образу світу, кожен висуває найбільш концептуально значущі жанри та форми, котрі сприймаються як світоглядні моделі. У час, про який говорить А.Шьонберг і який цікавить нас, до найбільш ємних змістовних жанрів, що функціонують як світоглядні моделі, належать роман та симфонія – саме зміни, що відбулися з ними на протязі минулого століття, стали показовими у напрямку руйнації традиційної системи художнього мислення.

Не дивно, що витоки корінного злому системи музичного мислення відчувались у багатьох країнах, у першу чергу тих з них, де ця система власне формувалась і досягла своєї повної завершеності. Звичайно, Австрія та Німеччина цікаві тим, що саме тут утверджувались закономірності жанру симфонії, формувався симфонізм як метод художнього узагальнення та розбудови образу світу [1; 2; 3]. Саме тут творча практика все далі вела композиторів від усталених, традиційних форм, від рівня технології, засобів виразності до пошуків нової змістовності. Вже тут «форма починає трактуватися... як концепт» [5, с.40]. Звісно тут намічаються різні, але зведені в одне ціле явища: критика мови, пошуки індивідуалізованих жанрових рішень, усвідомлення нової залежності між усіма структурно-композиційними рівнями та ідейним задумом [1].

Оскільки нас цікавить тотальний характер перебудови системи музичного мислення, ми не відкидаємо порівнянь між вершинними явищами і залуцаємо до аналізу сукупність явищ, про які можна сьогодні сказати, що вони є фоновими, але були необхідною умовою для окреслення загальних напрямків перебудови.

Широке залучення конкретно-історичного матеріалу перш за все дозволяє розглядати перебудову системи музичного мислення та виникнення нових різновидів жанру симфонії як художньо-естетичну *необхідність*, ув'язнену в оновленні світобачення і руйнуванні колишньої картини сприйняття світу.

Закономірно інтенсивність творчих пошуків впродовж минулого століття супроводжувалася живим обміном думками, який знайшов широке освітлення в епоху сецесіонів на сторінках музичної преси, в листуванні між композиторами.

Гострою і безкомпромісною була суперечка про шляхи розвитку симфонічної музики, що велась впродовж всього їх дружнього спілкування між корифеями австро-німецької музики: Ріхардом Штраусом і Густавом Малером. Кожний з композиторів відстоював свої творчі переконання, які на практиці дали два основоположні напрями в розвитку симфонічної музики: Р.Штраус примножив завоювання у сфері програмної музики, піднявши на якісно новий ступінь розвитку жанр симфонічної поеми; Г.Малер перш за все вдихнув цілющий імпульс оновлення в жанр великої концептуальної симфонії.

На початку ХХ століття відбувається рішуче зближення двох основних гілок симфонічної музики: симфонії чисто інструментальною і симфонії програмної. Цим по суті пояснюється нова хвиля суперечок про програмну музику і програмність як таку. Проникаючи в атмосферу і зміст творчих дискусій, ми приходимо до висновку про те, що програмність в досліджуваній період мала безпосереднє відношення до перебудови системи музичного мислення, ставши одним з регуляторів, що беруть участь в створенні нових різновидів жанру симфонії.

В процесі вивчення явищ епохи визначається функція програмності, що полягає в мобілізації засобів виразності, направлених на втілення симфонічного задуму. Робоче визначення, прийняте в даному дослідженні: програмність – це сполучна ланка між новою образністю і новими засобами музичної виразності.

Відтворення панорами розвитку австро-німецької симфонії початку ХХ століття потребує пошуку причин, які спонукали композиторів встати на шлях експериментів і створення нової техніки. Головною причиною художніх бродів з'явилося усвідомлення композиторами кризовості ситуації, яка полягала у вичерпанні колишніх виразних засобів, неадекватних новому світовідчужанню, що народжується (Н.Шахназарова). Різноманіття художньо-естетичних платформ спостерігається в цей час навіть серед тих композиторів, які належали одному творчому угрупованню.

Рішуче переосмислення традиційних форм і жанрів, у тому числі і жанру симфонії, спостерігається в творчості композиторів-нововіденців. У кожного з трьох найбільш значних представників нової віденської школи: Шьонберга, Берга, Веберна, - намітився свій власний підхід до жанру симфонії, що витікав з неспівпадання художньо-естетичних позицій, а також відмінностей в самому об'єкті художнього відображення.

У центрі творчих задумів у Берга виявляється страждаюча, здавлена лещатами незрозуміння особистість. Не випадково головні устремління композитора були пов'язані із створенням гостро соціальної психологічної драми. В той же час обертає на себе увага і концептуальна місткість його інструментальних творів (наприклад, «Трьох п'єс для оркестру»), що виникли з наміру написати симфонію), які містять передумови для різнобічного розкриття конфлікту на більшому драматургічному просторі. Звідси і, підтверджувана цілою низкою порівнянь, спільність поетики між двома гілками творчості композитора, а також *єдність* самого творчого методу: одночасно театралізовано-конкретного і симфонічно-цілеспрямованого, - направлено на розкриття драматичної ідеї, для якої істотні полюси трагізму, що весь час згущується, і піднесеної просвітленої лірики (Камерний і скрипковий концерти).

Та ж страждаюча особистість, що не знає утіхи, але ще більш замкнута в собі, представлена і у Шьонберга (Камерна симфонія, монодрама «Очікування», драма з музикою «Щаслива рука»; зовсім інакше сприймаються «Пісні Гурре», витримані в пізньоромантичному стилі). Не випадково в його Камерній симфонії представлено коло експресіоністичної образності, що розробляється композиторами-нововіденцями. Та все ж прямого співвідношення з принципами експресіоністичної драми в цьому творі немає.

Найбільш своєрідний образний лад творів Веберна. Веберн шукає стимул етичного очищення перш за все в природі, що складається з окремих світів, які проте живуть по єдиним законам всього всесвіту. Правда, такого роду позаособиста метафізична проблематика, що виключає які б то не було аналогії

з суспільними конфліктами, могла тільки привести до повного розриву з канонами жанру, оскільки свідчить про нове естетичне призначення жанру симфонії: прагнення розширити горизонти творчої свідомості, що виходить за межі соціуму у пошуках гармонії буття. У камерній симфонії Веберна відбувається розбудова нової символіки висловлення, нових уявлень про художній час та простір, художнє ціле, що дає можливість не лише подивитись у зоряне небо з землі, а й оглянути землю з зоряного неба. Камерна симфонія Веберна відтворює образ світу у його космічній неосяжності та нескінченості крізь призму споглядання не драми буття, а власне ейдосів – ідей, від яких відштовхувався ще Платон, відтворюючи образ світу.

Симфонія Веберна багато у чому є передбаченням зовсім іншої епохи – епохи експериментів та визначних творчих звершень другої половини ХХ століття, коли нові виміри художньої свідомості знайшли поширення та усвідомлення безпосередньо в творчій практиці. До творчих звершень відноситься також розвій української симфонії, пов'язаний з іменами В.Губаренка, Є.Станковича, В.Сильвестрова, О.Киви та інших.

Загальна ситуація розвитку музичної культури початку ХХ століття дає багато прикладів, коли намір написати симфонію переростає лише в спробу її зведення. *Симфонія як орієнтир* вгадується уряді творів М.Регера. Досить назвати «Чотири поеми по Бюккліну», що наближаються в своєму композиційному рішенні до симфонічного циклу, «100 псалом», насичений струмами симфонічного розвитку, або Варіації і фугу на тему Гіллера оп.100 – твір, в якому намічається інтеграція багатьох структурних компонентів, властивих жанру симфонії. І все-таки симфоній Регер не писав, не тільки щоб уникнути уторованих шляхів, але також, мабуть, унаслідок «мозаїчної техніки» (В.Абендрот), яку він створював і яка накладає відбиток на саме – музику.

“Zúflucht zu Bach” – втеча до Баха – в художній практиці минулого століття свідчила про спробу досягти цілісності та гармонійності світосприймання, притаманну не лише полум'яному німецькому майстру, а й в мистецтві минулих епох. Орієнтація на художні концепції минулого стала властивістю великої інструментальної симфонії – переважно у композиторів академічного напрямку (Третя симфонія Фр.Гернсхайма, Шоста симфонія Ф.Вейнгартнера).

Орієнтир на художні моделі минулого позначився на творчості багатьох визначних композиторів: Танеєва, Прокоф'єва, Шимановського, Стравінського, Хіндемита. Орієнтир не став запозиченням або поверненням, він увійшов разом з прийомами стилізації, гри з матеріалом, варіації на стиль.

У контексті розвитку австро-німецького симфонізму також намітилося *розширення семантичного спектру симфонії*, що зумовлювалось зверненням до різних мовних і жанрових пластів. Гранично ця тенденція загострена в симфоніях Г.Малера, Д.Шостаковича, А.Шнітке.

У своїй характеристиці різновидів жанру симфонії початку століття ми виходимо з їх *полісемантичної* природи (явище, що спостерігається вже в

симфоніях Брамса і Брукнера), а також вільного «перетікання» різновидів один в один. Примітним стало те, що велика інструментальна симфонія несла в собі багато ознак, властивих іншим різновидам жанру, визначаючи їх розвиток і зберігаючи тим самим за собою чільне положення в загальній ієрархії серед всіх інструментальних жанрів.

Основними ознаками великої інструментальної симфонії у минулому столітті стали: переосмислення композиції, об'єднання частин симфонічного циклу в смислові групи – розділи (Abteilung); поширення на усі частини циклу єдиних інтонаційних колізій і зсув центру тяжіння у фінал; переплетення тенденцій монументальності і камерності; затвердження нової концепції форми, що відображає динамічний (що стає) характер симфонічних концепцій; ускладнення семантики жанру і виникнення на цій основі «гібридних» - синтетичних різновидів: симфонія-поема, симфонія-концерт, симфонія-сюїта; загострення стилістичних зіткнень, що надали впливу на структуру симфонії.

Показове те, що названі ознаки (і навіть їх окремі поєднання) стають основою для виникнення інших різновидів жанру симфонії, не виключаючи і ті різновиди, які виникли з синтезу музики з іншими мистецтвами.

Так, симфонія-кантата виникла як підсумок розвитку багатьох проміжних різновидів, що також припускають синтез слова і музики, і несла в собі естетичне призначення *повернути єдність світовідчужання* і об'єднати масову слухачську аудиторію.

Навпаки, симфонія в піснях народилася з тенденції до *камерності* – в її основі лежать концепції, що набувають суб'єктивного забарвлення.

Симфонія, що включає драматичний елемент, – симфонія-опера, створює можливості для оперування самими різноманітними формами вокальної і інструментальної музики, проте з тенденцією до переважання інструментального початку над вокальним. У цьому різновиді жанру паралелізм з чисто інструментальною симфонією виступає на рівні самої спрямованості концепцій – маються на увазі пошуки ліричної сфери, котрі тривають на протязі усього твору. Саме *неможливість розгортання ліричних образів* стає головною прикметою сучасного мистецтва і свідчить про глибинні зміни, що відбуваються у суспільному житті. Хоча не виняток становлять точки зіткнення між симфонією та оперою і на інших рівнях: композиційному, інтонаційно-тематичному. Передумови і досліди, направлені на усунення бар'єру між обома жанрами: симфонією і оперою, – були і залишаються виключно різноманітними.

У художній практиці ХХ століття з'являються взірці, що дають ще один різновид жанру – симфонія-балет, котрий започатковував ще Чайковський і котрий знайшов розвій в творчій практиці початку століття у Стравінського, Шимановського, Равеля, Щедрина, Губаренка та інших.

При розробці типології жанру симфонії ми орієнтуємось на *змістовно-структурні* рівні твору, що беруть участь в зведенні концептуального цілого.



Зв'язок між спрямованістю ідейних концепцій і перебудовою структури жанру в досліджуваній період очевидний. Причому, чим значимішими виявляються концепції, тим більш безперечно вони спричиняють за собою те нове, що з'являлося в структурі жанру симфонії.

Значність задуму могла визначатися тільки одним – віддзеркаленням світовідчуження, що знаходиться в очікуванні близьких змін, які повинні були привести до перевлаштування миру. Симфонія впродовж ХХ століття в загальноєвропейському контексті несла в собі пристрасну переконаність в можливість досягнення єдності світовідчуження. З цієї переконаності народжувалися нові форми *соборності* в мистецтві, виношувалися плани грандіозних містерій, з якими також стикаються симфонічні задуми Брукнера, Малера, Шьонберга (у фіналі «Пісень Гурре»), Скрибіна, Пендерецького, Гурецького, Губаренка. У загальноєвропейському контексті ці нові форми в мистецтві зберігають зв'язок з естетикою пізнього романтизму, в той же час містячи в собі нові художні ідеї і принципи, що виникли в новій історичній ситуації.

Вже на початку ХХ століття симфонічні задуми набувають багатомірного, багатоакцентного характеру. Торжество розуму, віра в досягнення гармонії, позитивний ідеал зливаються в них з скепсисом і іронією; радість, знайдена людьми в єднанні, захоплення і тріумфування, що знаменують розквіт людського життя, захмарилися в них розміреною ходою траурного маршу, скорботно-патетичними голосіннями, неминучістю есхатологічного кінця. У якомусь сенсі симфонія рубежу ХІХ-ХХ століть передбачає нинішню ситуацію в мистецтві: симфонія-сага виявляється головним репрезентантом епохи, поступово очищаючись від світського початку і занурюючись в лоно релігійних умонастроїв і освячених традицією музичних форм. Духовна драма Рятівника світу сполучається з духовними колізіями сучасності і людини, що переживає на новому витку історії цю духовну драму.

Хто першим розкрив цей згусток суперечливих відчуттів? Хто кидався, подібно Йову у пошуках істини? Хто страждав і наповнювався скорботою разом зі всім людством? Хто шалів і знаходив утіху? Хто признавався в нелюбові до цього світу і оспівав його у всій неминущій красі? Кому дано було спорудити гігантські пам'ятники, подібні не до пірамід (це здійснив Скрибін), але до храмів, долаючи низькість і бездуховність буття, приклоняючись перед величчю і стійкістю людського духу? – Зі всіх композиторів початку ХХ століття в найбільшій мірі це вдалося Густаву Малеру. Далі в контексті часу безодні духовної драми прочинилися в творчості Шостаковича, Бартока, Лютославського, Свірідова, Шнітке, Лятошинського, Губаренка накладаючи відбиток на все мистецтво.

Масштабність втілюваного конфлікту, динамічність, характер художнього світовідчуження композитора, що весь час у русі, весь час стає, визначили унікальність кожного його симфонічного твору, які в окремих випадках дають

початок особливим різновидам жанру симфонії, що затвердилися в музичній практиці ХХ століття.

Назвемо перш за все такі різновиди, як *симфонія в піснях* («Пісня про землю») і *симфонія-кантата* (Восьма симфонія), в яких виразно виявилися тенденції *камерності і монументальності*.

Саме у малерівських симфоніях виразніше, ніж у кого б то не було, виявилися стильові тенденції часу, вплив яких в симфонічній музиці початку ХХ століття знайшов вираз в *семантиці жанрів, що зустрічаються*.

Відомий *ухил до неокласицизму* в Четвертій симфонії знайшов вираз не тільки в принципі «гри» з матеріалом, але також привів до відродження принципів *концертування*, які також відчутні у фіналах П'ятої і Сьомої симфоній.

У перших частинах цих симфоній з'являються *вісники експресіонізму*: новий тип мелодики (широкі скачки, «розірвані» фрази, раптові смислові перепади), загущеність подій і т.д. Загострення контрасту між частинами циклу дає підставу побачити в композиції Сьомої симфонії аналогію з *симфонією-сюїтою*.

Творчість Малера знаходиться біля витоків *полістилістики*. Стилістичні зіткнення в межах однієї частини виявляються у Малера на двох рівнях: а) жанровому – за допомогою включення в симфонію «низьких» побутових жанрів; б) як звернення композитора до «невласного» матеріалу – прями, приховані цитати, алюзії з музики інших композиторів.

Звернення до невласного матеріалу зв'язане у Малера з «внутрішньою діалогічністю» думки – що, звичайно ж, відрізняє його метод від методу гри з матеріалом Стравінського, і що приводить до аналогій з ладом вислову в романах Достоевського (див. далі).

Могутній імпульс оновлення отримує у Малера жанр *великої інструментальної симфонії*. Кардинальна перебудова структури цього жанру є наслідком узагальнення досвіду всього європейського симфонізму і по всеосяжності має прецеденти в контексті часу лише за межами музичного мистецтва. Виникають культурологічні аналогії Малер – Достоевський, Малер – Чюрленіс, Малер – Рільке.

Порівняння жанрового порядку виникають і при дослідженні еволюції *оповідного типу симфонізму*, яка спостерігається в симфоніях Г. Малера. Зокрема, простежується аналогія між окремими прийомами і типами сюжетної побудови в романі і особливостями композиційної будови малерівських сонатних алегро.

Несподівано кореспондують між собою «внутрішньо діалогічне слово» в романі (М. Бахтін) і «внутрішньо діалогічна інтонація» в малерівській симфонії, що досягається не тільки за рахунок проєкцій, що йдуть від різних музичних жанрів, але також семантичних значень: загальноновживаного (що затвердився в музичній практиці) і актуального для даного твору.

*Стерефонічна концепція оркестру*: оркестровий-тембровий поліфонія в умовах великого оркестру і ансамблю солістів – також нерозривно пов'язана

з еволюційними змінами в структурі малерівської симфонії. Оркестрово-темброва поліфонія стала ознакою симфонічного мислення узагалі особливо наприкінці минулого століття.

Подальші кроки на шляху оновлення системи музичного мислення пов'язувались з емансипацією усіх засобів виразності: тембру, ритму, метру; розширенням тональності; зверненням до серійної техніки в умовах додекафонної системи; застосуванням сонорики, алеаторики, брюїзмів. Змінюється уява про тематизм, логіку розвитку, композицію та драматургію. Разом з ідеєю постає форма, яка потребує додаткових пояснень: схем, діаграм. – Зсув у бік експериментів торкнувся і визначних митців. Перебудова і у них (як, скажімо, у українських композиторів 70–80-х років) виявилася *тотальною*, такою, що охоплює всі рівні музичного твору. Але в кожному творі визначних митців виникає нова єдність всіх структурних компонентів, що відповідає задуму і втілюваній симфонічній концепції, як те було у Густава Малера.

По суті в симфоніях Густава Малера знайшли віддзеркалення особні проблеми, що стоять перед композиторами-симфоністами усього ХХ століття, але головне, що відрізняє його творчість і підносить над контекстом епохи – це цілющий імпульс оновлення і подолання кризи, в яку вступив жанр симфонії. Цей імпульс входить в малерівські твори разом з відчуттям пульсу часу, спрагою відчутти свій зв'язок з іншою особистістю, зі всім всесвітом.

**Висновки.** Еволюція європейської симфонії не є єдине мірно спрямоване від своїх витоків (віденського класицизму) русло. Навпаки, зустрічаючи на своєму шляху безліч перешкод, це русло досягло ХХІ століття, розбившись на рукави, в безлічі відгалужень. Найбільшим випробуванням для жанру симфонії з'явився початок ХХ століття та експерименти 60-х років минулого століття. Саме тоді було поставлено під сумнів існування великої концептуальної симфонії, саме в той час виникли нові різновиди жанру. Проте, пильне вивчення цих різновидів, розгляд їх генезису, типових ознак і еволюції спростовує песимістичні прогнози щодо долі жанру. Симфонія як і раніше залишається найважливішою сферою самосвідомості особистості, чуйним барометром суспільного життя. У своїх вершинних досягненнях симфонія ХХ століття утворює гірську грядку, що поєднує різні країни, проходить крізь кордони, бо є свідченням єдності та неосяжності творчого духу, що відображує образ світу.

**Подальше дослідження** має бути скерованим на виявлення природи конфлікту та особливості мови, що зумовили зміни у структурі симфонії.

#### Література:

1. Нова віденська школа і критика мови // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць. Вип..17. –Харків: ХДУМ,2006.240–249
2. Гужва О. Симфонія як образ світу: філософсько-культурологічний підхід при дослідженні жанру //Культура України. 36. Наук. праць. Вип..18. Серія:

- Мистецтвознавство. Філософія /Харк. держ. акад. культури; Відп. Ред.. М.В.Дяченко. –Х.: ХДАК, 2007. – С.51–60.
3. Гужва О. Розбудова всесвіту засобами музики //Культура України: Зб. Наук. пр. Вип..19. Серія: Мистецтвознавство. Філософія /Харк. держ. акад.. культури; Відп. Ред. М.В.Дяченко. –Х.: ХДАК, 2007. – С.30–38.
  4. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності. – Суми: СДПУ, 2002.
  5. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Дослідження. – К.: НАНУ, Ун-т мистецтва, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського, 2004.
  6. Botstein L. Gustav Mahler's Vienna // The Mahler Companion. Edited by Donald Mitchell & Andrew Nicholson. Oxford: University Press, 1999. –Р.6-38.

*Надійшла до редакції 11.04.2007*