

УДК 78. 072. 2

*О. Кучма***ТРАДИЦІЯ ТА НОВАТОРСТВО ЯК ДІАЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО ФОРМУВАННЯ
В СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ**

Стаття присвячена актуальним для сучасного музикознавства проблемам жанру, стилю, традиції іноваторства, для розгляду яких автором залучаються такі культурологічні поняття, як «поліфонічний діалогізм», «культурна пам'ять». Розглянуто типи виявлення традиції в сучасному творі на прикладі деяких творів Р. Щедріна.

Ключові слова: жанр, стиль, традиція, діалог, поліфонічний діалогізм, культурна пам'ять.

Композиторська практика минулого століття призвела до нового звучання теми співвідношення традиційного та новаторського, а відповідно й минулого та теперішнього в мистецтві та культурі. За розмахом пошуків на несумісність, за експериментальною гостротою і одночасно за ступенем відданості традиції минуле століття, як пише про це М. Лобанова [4], не йде в порівняння ні з однією епохою, оскільки поліфонізм світосприйняття, культури, історії, стилю та жанру доведений до межі. Нове відношення до традиції, вимоги «нового синтезу» були продиктовані новою культурно-історичною ситуацією, головною особливістю якої М. Лобанова, відповідно до численних культурологічно-філософських досліджень, називає *поліфонічним діалогізмом*. Такий підхід до проблеми дозволяє розглядати музичні процеси в широкому історико-культурологічному контексті та пояснити деякі особливості жанрово-стильових пошуків, що мали місце в композиторській творчості ХХ століття.

Проблема співвідношення традиційного та новаторського не є новою для музикознавства, швидше — навпаки, вирішенню її різноманітних аспектів присвячена значна кількість досліджень. Менш розробленим є підхід до особливостей жанро- та стилеутворення як діалогу традиції, що засвоюється, та новаторства, яке привносить у музичний твір. У зв'язку з цим завданням даної статті є аналіз деяких жанрово-стильових закономірностей сучасної музики з точки зору співвідношення традиційного та новаторського в композиторській творчості ХХ століття. Для його вирішення розглянемо, насамперед, яке місце має традиція для розвитку мистецтва, визначимо, що ж

можна вважати традицією в музиці минулого століття та яких форм може набувати традиційне в сучасному творі.

Про значення традицій для музичного мистецтва свідчать численні свідчення музикантів, у тому числі й тих, що відомі своїм задекларованим авангардизмом, який, на перший погляд, пориває з усім традиційним. До їх числа належить і визнання Луїджі Ноно, який говорив про те, що «спадкоємність існує часто всупереч тобі самому, всупереч всякій руйнівній силі» [цит. по 7, с. 11]. З іншого боку, Г. Свірідов, творчість якого, навпаки, демонструвала тісний зв'язок з традицією, писав: «... традиція не є щось завмерле, закостеніле, відстале ... те, що вичерпало себе, як інколи роблять спробу це представити... Серцевина... подібна цільному ядру, що випромінює грандіозну енергію. Це ядро — суть моральна ідея життя нації, сенс її існування. Однак традиція є те ж, що і життя... вона повинна постійно оновлюватися, збагачуватися, рухатися разом з життям, постійно на нього відгукуючись» [цит. по: 11, с. 91–92].

Яким же чином може бути репрезентована традиція в сучасному творі, як визначити, що *стало* традицією в музиці ХХ століття? Для відповіді на це питання звернемося до дослідження Н. Шахназарової «Сучасність як традиція» [10]. В якості критерію, що дає змогу говорити про зародження нової традиції, дослідниця пропонує обрати «нове знання», зазначаючи, що в більш спокійні епохи воно, являючись однією з умов народження традиції, дуже швидко оформлялося та реалізувалося через категорію *стилю*, що й ставав її репрезентантом. Дослідниця визначає два полюси нової традиційності в музичному мистецтві ХХ століття, перший з яких представлений такими стильовими напрямками, як неофольклоризм та неокласицизм, а отже пов'язаний з *інтерпретуючим* характером музичного процесу; другий полюс охоплює ряд напрямків, що охоплені авангардом як основним імпульсом їх утворення.

«Повернення» до минулого було пов'язане зі значними змінами в культурній свідомості. В якості імпульсів, що призвели до такого повороту, можна назвати розширення уявлення про культуру, коли освоюються нові для європейської свідомості «чужі» традиції, наприклад, східні чи традиції «примітивних» культур, адже протягом багатьох століть музикознавча думка повністю зосереджувалася на мистецтві країн Центральної Європи, коли поняття світової музики й ототожнювалося саме з ним. Та, як відзначає В. Конен [3, с. 3], ще з другої половини ХІХ століття в музичне життя стали поступово втру-

чатися явища «периферії» (Східна Європа, Іспанія, Британські острови, обидві Америки, країни Сходу та інші), завдяки чому слуховий кругозір людини Заходу став значно розширятися. На думку дослідниці, цей процес досяг високої стадії в музичній психології нашого часу і у великій мірі визначив яскравість та новизну нових жанрів ХХ століття.

Іншими імпульсами для зміни культурної свідомості, на думку М. Лобанової, стали криза класицистської віри у вічні «позачасові» цінності; сумнів у якості історичного методу ХІХ століття, що був продиктований романтичною свідомістю; розширення культурного космосу й за рахунок освоєння «вертикального» розрізу культурної площини — в глиб віків — через вивчення традицій, культур та епох, які раніше для класицистсько налаштованої свідомості були недосяжними, а саме — бароко, Ренесансу, середньовіччя. Не останнє місце мала й криза серіалістичних настанов, а також розвиток та входження у свідомість нових масових жанрів, що названі В. Конен «третім» пластом, в числі яких джаз та рок-музика; вплив на культуру «індустрії розваг».

Ряд дослідників [4, 9] відзначають, що одна з особливостей сучасної свідомості полягає в її *історизації*. «Вчитування в історію» стало можливим на основі нового її досягнення — ідеї *поліфонічного діалогізму*, який знаходить своє втілення в різноманітних дисциплінах та творчих напрямках. Переломні культури завжди діалогічні, навіть поліфонічні за своєю сутністю: в них відбувається діалог між системою, від якої відмежовуються, але яка ще до кінця не віджила своє, та новими явищами, котрі ще не встигли оформитися в закінчену систему. При цьому опозиція «старе — нове», як зазначає М. Лобанова, а якщо бути точнішими, то й взаємодія традиційного та новаторського, є найважливішою для епохи перелому, впливаючи на сферу музичної дійсності та систему її цінностей. Про історизацію стильового композиторського мислення свідчать процеси, що відбувалися протягом всього ХХ століття: це й вагоме місце традиції поряд з тенденцією до її оновлення, і загострена увага до категорії культурної пам'яті, і поглиблення ролі національних основ композиторської творчості та її «направленість» в сторону минулого.

В музиці минулого століття *типи виявлення* традиції набирали найрізноманітніших форм, але найбільшого розповсюдження набув такий її різновид, який О. Рощенко назвала *творчим концептуванням*, тобто «переосмислення у новому творі явищ, які вже мали ста-

тус художніх, та їх вміщення в інші історико-стильові умови» [8, с. 3]. Проявами творчого концептування на стильовому рівні, на наш погляд, можна вважати так звані синтетичні та інтерпретуючі стилі, для яких поняття стильової єдності далеко не головний критерій художньої повноцінності твору. В сучасних творах стильова багатопластовість застосовується композитором з певною художньою ціллю та трактується як «*прийом* вираження художньої концепції» (Крилова), коли стилістична модель стає інструментом композиторської роботи. Як відзначає О. Рощенко, саме через цей тип реалізується одна з найважливіших ознак сучасного мистецтва — звернення до вже існуючих образів як до самостійного джерела, створення на їх основі нової концепції, що й призводить до виникнення стильових синтезів чи синтетичних стилів.

В контексті культурного діалогізму ХХ століття традиція піддається значній перебудові, реконструкції, деформації чи відродженню, що й відповідає ситуації переломних епох, поліфонічності мислення, історизації свідомості. На наш погляд, для розуміння сутності та ролі традиції в сучасній музиці необхідно враховувати як її *охорону*, так і *перетворюючу* функції. ХХ століття претендувало на глобальне охоплення явищ, коли в культуру включаються всі епохи, стилі як минулого, так і сучасності, що надає особливої напруги осмисленню, переживанню культурної реальності [4, с. 20]. Поліфонічність культури та мислення по відношенню до музичного мистецтва проявляється, звичайно ж, і в поліфонії стилів, адже, як зазначає В. Медушевський, стиль, не маючи іманентної історії, існує як елемент системи культури, що змінюється разом з соціальною дійсністю [5, с. 14]. Зазначимо, що поліфонія стилів існує, на наш погляд, в двох аспектах. Перший — *поліфонія як ознака неоднорідності стильової ситуації* століття в цілому, що виявляється в одночасному існуванні найрізноманітніших стильових явищ; саме це робить стилістичну ситуацію ХХ століття унікальною, адже «невиробленість» однієї домінуючої стильової системи — особливість минулого століття. Другий — *поліфонічність, яка існує в межах одного стильового явища*. В цьому аспекті вона виявила себе, насамперед, в інтерпретуючих стильових напрямках, таких як неокласицизм, неофольклоризм, неоромантизм та інших.

Важливий етап усвідомлення глибинної ролі традиції для сучасної культури у композиторів різних стильових напрямків спостерігається з середини 80-х років ХХ століття: минуле все частіше розуміється як єдиний художньо-історичний простір, що тісно пов'язаний з сучас-

ністю, а оновлення, яке завжди йде з глибини, не тільки не затіняє свого зв'язку з минулим, але все частіше та все відкритіше на нього спирається. Важливим є те, що, як зазначив В. Медушевський в роботі «Про предмет та смисл музики», в цей період «новаторство стало розумітися вже не чисто аналітично (як комплекс нових прийомів), а як безкінечномірне *перетворення* безкінечномірного *художнього світу* і виражаючої її нової інтонації — це якщо дивитися зі сторони «технології» (способу вираження), в самій же духовній сутності — як нове просте та цілісне бачення життя» [6, с. 12 — курсив наш]. Таким чином, художники, звертаючись до діалогу минулого та теперішнього, коли акт пізнання того, що пізнається, одночасно є актом перетворення того, хто пізнає, включаються своєю творчістю не тільки в процеси пізнання світу, але й в процеси його осмислення та оцінки, вказуючи при цьому на свою відповідальність за долю мистецтва.

О. Рощенко у зв'язку з цим, наприклад, зазначає: «В сучасній музиці динамізм докорінних перетворень засобів виразності виступає як основоположна тенденція художнього мислення. Разом з тим, *ідея спадкоємності* не тільки продовжує грати провідну роль у музичній творчості, але й *набуває нового значення* — *ствердження одвічних цінностей життя та мистецтва*» [8, с. 3, курсив наш]. Подібні думки ми знаходимо в роботах й інших дослідників, в числі яких і М. Лобанова. Вона вказує на те, що при зіткненні різних світів всередині однієї культури, як це відбувається в культурі минулого століття, мистецтво перестає бути лише естетичним феноменом, оскільки існує декілька можливостей поведінки для художника, коли не логіка мистецтва диктує поведінку, а художник здатний логікою своєї поведінки моделювати культуру, визначати її розвиток, відгородившись від минулого чи теперішнього або спробувавши їх об'єднати. Саме це робить місію творця значущою і підвищує його відповідальність в історії та культурі.

Яким же чином може проявляти себе традиційне у музичному творі? Для відповіді на це запитання звернемося до дослідження О. Зінкевич «Значення генетико-типологічного аспекту в аналізі сучасної музики» [1], яке в цілому присвячено проблемі оцінки сучасного твору. Для визначення об'єму художнього відкриття в тому чи іншому творі дослідниця пропонує застосувати *генетико-типологічний аналіз*, тобто якісний аналіз традицій, які в творі проросли, та їх творче переосмислення. Наводячи авторитетну думку Ю. Лотмана про те, що «всякий новаторський твір складається з традиційного матеріалу», а

його неповторюваність та унікальність «опиняються індивідуальним, тільки йому притаманним перехрещенням численних повторюваностей» (цит. по: [1]), О. Зінкевич зазначає, що генетико-типологічний аналіз і направлений саме на виявлення цих «повторюваностей, що перехрещуються» і того як вони переосмислені. При цьому виявляються не лише чиїсь індивідуально сприйняті традиції, але й генетична пам'ять жанру та його внутрішньожанрових різновидів, того чи іншого драматургічного типу, виразового засобу — тобто те, що формує типологічну спільність [1, с. 97].

Саме жанр і є одним з головних носіїв традиційності в музичному творі. Особливо важливою «місією» жанру є в тих випадках, коли твори створюються з настановою відштовхування від певної традиції: в такому випадку жанр підтримує пам'ять про традиційне, оскільки без цього новаторство будь-якого твору просто перестало б сприйматись. З іншого боку, направленість до збільшення інформаційної можливості мистецтва, яке виникає «лише тоді, коли текст не вгадується наперед» (Ю. Лотман), провокує посилення саме особистісного начала, що виявляється у зменшенні в творі певних жанрових ознак і відповідно збільшенні творчої свободи, виявленої у стильовому аспекті.

Отже, з одного боку, жанр як «представник» культурної пам'яті забезпечує сам процес розвитку культури, з іншого, наповнюючись новим стильовим змістом, вносить в культурний простір оновлення. Оскільки особливого загострення категорія пам'яті, як зазначає М. Лобанова, набуває в переломні епохи, то, безумовно, цікаво прослідкувати, яким чином відбувається процес оновлення та процес охорони традиції в музичній творчості, яка роль при цьому відводиться стилю та жанру.

Для композиторської практики минулого століття характерним є відродження дещо «забутих» жанрів. До таких відноситься, наприклад, жанр меморіалу, визначення якого М. Лобанова дає таке: «Музичний меморіал — жанр, який [...] уособлює пам'ять в культурі. Меморіал передбачає безпосередній зв'язок різноманітних стилів, епох та індивідуальностей... Меморіал ґрунтується на підкреслених зв'язках з традицією, в ньому часто використовується «техніка пригадування» (зокрема, монограми, прийоми анаграмування), символіка, створюються стійкі асоціації з «минулим», «чужим словом» [4, с. 159].

Як меморіал можна розглядати «Музичне принесення» Р. Щедрина. В цьому творі композитор в якості цитати використовує мелодію

духовної пісні І. Р. Але «Es ist genug» («Досить, Господи»), яка, як відомо, була застосована Й. С. Бахом в заключному хоралі Кантати № 60, та процитована А. Бергом в заключному розділі Скрипкового концерту. В тексті Щедріна до її звучання приєднуються теми-монограми BACH, BERG та власна — SHCHED (rin). Присвячення цього твору Баху виражене не тільки у використанні теми-монограми чи неодноразово процитованої теми, а й у інших численних свідомих аналогіях з творчістю композитора та його епохою: застосуванні прелюдійних фактур, ракохідної форми, побудов по аналогії з інвенціями та прелюдіями, використанні прямих цитат двох бахівських органних прелюдій на тему «*Weg nur den lieben Gott lasst walten*», при введенні яких всередину «прелюдій» Щедріна, як зазначає В. Холопова, задля запобігання стильовій еkleктики, опускаються класичні бахівські тональні каданси¹.

В творчості Щедріна ми зустрічаємося й з іншими проявами того, як саме жанр підтримує «пам'ять про традиційне» у творі. Насамперед, композитор звертається до традиційних жанрів: наприклад, циклу прелюдій і фуг, де академічний жанр насичується сучасною віртуозністю та новими виразовими засобами. Для деяких інших творів характерним є використання жанрових визначень, які часто декларуються самим композитором та виникають як своєрідні «форми другого плану». Так, Друга симфонія, як відомо, являється послідовністю 25 прелюдій, що згруповані композитором у п'ять частин, і співвідносяться з традиційним сонатно-симфонічним циклом. Для балету «Чайка» композитор обирає унікальну форму — цикл з 24 Прелюдій, трьох інтерлюдій та Постлюдії. Саме прелюдія в певний період займала вагоме місце в його творчості. Така зацікавленість цим жанром пов'язується й з монтажним типом мислення, який є характерним для творчості Щедріна. Поряд з цим у деяких творах «традиційне» виявляє себе й на рівні стилю. Варто зазначити, що на стильовому рівні традиційне представлене у творчості композитора вагомою роллю інтерпретуючих стилів, що займали значне місце у творах різних періодів. Іншими типами виявлення традиційного можна вважати використання запозиченого тематичного матеріалу (музика П. Чайковського в балеті «Анна Кареніна», каденція у Третньому фортепіанному концерті), застосування прийому колажу

¹ Відмітимо, що подібний прийом — опускання кадансів — застосований композитором і в іншому творі — Еcho-сонаті для скрипки соло, де також використовуються цитати з музики Баха — його сольних скрипкових сонат та партит.

(Другий концерт для фортепіано з оркестром), опору на фольклорні жанри та фольклорний тематизм (балет «Коник Горбоконик», опера «Мертві душі»), інше. Цікаво виявлено «традиційне» у п'яти концертах для оркестру, жанрі, до якого композитор звертається і в 90-ті роки. Зазначимо, насамперед, що всі вони в тому чи іншому аспекті пов'язані з російською тематикою, що виявлено вже в їх назвах — «Пустотливі частушки», «Дзвони», «Старовинна музика російських провінційних цирків», «Хороводи» та «Чотири російські пісні». Саме у різноманітних проявах фольклорного начала в цих творах, які дозволяють віднести їх стиль до інтерпретуючого напрямку, проявляє себе традиційне.

Інтерпретуючий характер стилю Щедріна виявлений й у численних творах, створених наприкінці 90-х. Насамперед, це ще два концертні твори, а саме — Концерт для труби з оркестром, який можна розглядати з точки зору «проростання» традиції та стильової діалогічності, яка виникає в даному випадку на таких рівнях: явному «діалозі» з неокласицизмом початку століття; внутрішньому діалозі між стильовими напрямками самого ХХ століття (поєднання рис неокласицизму, неоромантизму та навіть неофольклоризму в рамках одного твору); «проростанні» тематики та інтонаційності творчості композитора (завуальованість «російської тематики» та інтонаційні зв'язки з творами попередніх етапів творчого шляху). Інший твір — Концерт для віолончелі з оркестром *sotto voce* є своєрідним продовженням неоромантичного напрямку в творчості Р. Щедріна з його увагою до внутрішнього світу особистості.

Таким чином, традиційність — явище, яке тісно пов'язується з жанрово-стильовим формуванням, адже народження нових традицій виливається у виникнення нових стильових напрямків, а головним носієм традиційного, тим, що підтримує пам'ять про традиційне, залишається жанр. В музиці ХХ століття «нова» традиція приймає дещо незвичні форми — вона не просто виникає в результаті опори на старе, а народжується, з одного боку, — як реакція на заперечення існуючого на той момент стилю, з іншого — як потреба в необхідності осмислення процесів, що відбулися вже на початку ХХ століття, в тому числі — й процесів, які привели до кризи музичного мистецтва. Ситуація минулого століття викликала необхідність пошуків безперечних опор для можливості подальшого розвитку мистецтва, що вилилось в такій особливості культури, яка в якості безсумнівного авторитету обрала минуле.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Зинькевич Е. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки / Е. Зинькевич // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Сборник статей. — К. : «Музична Україна», 1988. — С. 96–102.
2. История современной отечественной музыки : [учебное пособие] / Ред.-сост. Е. Долинская. — М. : Музыка, 2001. — Вып. 3. — 656 с.
3. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Конен. — М. : Музыка, 1994. — 160 с.
4. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 224 с.
5. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. Медушевский // Музыкальный современник : Сб. статей. — М. : Сов. композитор, 1984. — Вып. 5. — С. 5–17.
6. Медушевский В. О предмете и смысле истории музыки / В. Медушевский // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності : Матеріали / Ред.-упоряд. О. Зинькевич, В. Сивохіп. — Львів : Сполом, 1997. — С. 5–16.
7. Нестьев И. Аспекты музыкального новаторства / И. Нестьев // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — М., 1982. — С. 11–29.
8. Рощенко О. Форми включення іностильового матеріалу до творчості радянських композиторів / О. Рощенко // Українське музикознавство. — К. : Музична Україна, 1987. — Вип. 22. — С. 3–9.
9. Соколова И. Музыкальное становление как формирование новой парадигмы культуры / И. Соколова // Материалы международной конференции : Санкт-Петербург, 28–29 октября 1997. — СПб. : Санкт-Петербургское отделение Института человека РАН, 1997. — С. 34–68.
10. Шахназарова Н. Современность как традиция / Н. Шахназарова // Музыкальная академия. — 1997. — № 2. — С. 3–14.
11. Шевляков Е. Новая фольклорная волна / Е. Шевляков // История отечественной музыки второй половины XX века : [учебное пособие] / Отв. ред. Т. Н. Левая. — СПб. : Композитор, 2005. — С. 76–92.

Кучма Е. Традиция и новаторство как диалогический аспект жанрово-стилевого формирования в современной музыке. Статья посвящена актуальным для современного музыкознания проблемам жанра, стиля, традиции и новаторства, для рассмотрения которых автором привлекаются такие культурологические понятия, как «полифонический диалогизм», «культурная память». Рассмотрены типы выявления традиции в современном произведении на примере некоторых сочинений Р. Щедрина.

Ключевые слова: жанр, стиль, традиция, диалог, полифонический диалогизм, культурная память.

Kuchma E. Tradition and innovation as a dialogical aspect of genre-style formation in contemporary music. This article is devoted to the topical, for the contemporary musicology, problems of genre, style, tradition and innovation, for the consideration of which the author draws such cultural concepts as «polyphonic dialogism», «cultural memory». The types of the identification of tradition in the contemporary composition on the example of Shchedrin's works are being examined.

Key words: genre, style, tradition, dialogue, polyphonic dialogism, cultural memory.



УДК 78.03/784.6

Лю Бинцян

ГИМНЫ ТАЙПИНОВ В СОВРЕМЕННОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Статья посвящена характеристике нравственного пафоса творчества китайских тайпинов, анализу китайского балета как целостной композиции, созданной хореографом Шу Чжо и автором музыки Шан И в аналогиях к европейскому балетному искусству прошлого и современности.

Ключевые слова: гимны тайпинов, композиторское творчество, балет, стиль.

Актуальность избранной темы для музыковедения как Китая, так и Украины определена теоретической актуальностью компаративных разработок в данной сфере знания, а также вписанностью названной проблематики в культурологически направленное музыкознание, перспективной и развивающейся отраслью музыковедческой деятельности, получившей специальные стимулы в трудах украинских специалистов А. Сокола [7], А. Самойленко [6], Е. Марковой [5] и др.

Объектом исследования стало творчество китайских тайпинов в сравнении с хронологически соотносимым с ними слоем революционной песенности Италии эпохи Рисорджименто. Предмет — гимны тайпинов по их вписанности в современную композиторскую деятельность. Цель работы — выделение этической выстроенности музыкально-творческого служения идее национального Возрождения у китайских революционеров-гимнотворцев 1840–1850-х годов и способы композиторского воплощения в балете Шу Чжо и Шан И «Союз сабель».