ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ СИМФОНИИ

Давыдова Т.Ю.

Давыдова Татьяна Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент,
кафедра теории музыки,
Государственная консерватория Узбекистана,
г. Ташкент, Республика Узбекистан

Аннотация: *рассматриваемый исторический период отмечен интересными жанровыми трансформациями, возникает много симфоний, отмеченных интересной трактовкой. Обращаясь к симфонии, композиторы стремятся к поиску диалектического взаимодействия стабильных норм инварианта с чертами нового, синтезу традиционного и новаторского, что обусловлено новым содержанием, особенностями национального мышления авторов, использованием современных композиционных техник.*
Ключевые слова: *инвариант, жанр, симфония, композитор, национальные школы, традиции, новаторство, композиторские техники.*

I GENRE TRANSFORMATIONS IN MODERN WESTERN EUROPEAN SYMPHONY

Davydova T.Yu.

Davydova Tatyana Yurievna – doctor of philosophy (PhD) in art criticism, Associate Professor,
DEPARTMENT OF MUSIC THEORY,
STATE CONSERVATORY OF UZBEKISTAN,
TASHKENT, REPUBLIC OF UZBEKISTAN

Abstract: *the historical period under consideration is marked by interesting genre transformations, there are many symphonies marked by an interesting interpretation. Turning to the symphony, the composers strive to find the dialectical interaction of stable invariant norms with the features of the new, the synthesis of the traditional and innovative, which is due to the new content, the peculiarities of the national thinking of the authors, the use of modern compositional techniques.*
Keywords: *invariant, genre, symphony, composer, national schools, traditions, innovation, composing techniques*.

УДК 785

Ко второй половине XX века европейский симфонизм накопил большой опыт и дал миру немало крупных творческих явлений. Однако для самого жанра симфонии этот период оказался отнюдь не прост, что связано с общим идейным кризисом культуры, вызванным политическими потрясениями. Но данная тенденция не приобрела глобального характера и не поколебала позиции симфонии в целом. Симфония продолжает привлекать яркие таланты, доказывая свою жизнеспособность.

Особой динамизацией симфонического процесса в истории музыки ознаменована вторая половина XX столетия. Композиторский интерес к симфонии объясняется тем, что она стала носителем универсального содержания, которое получало индивидуальное проявление у композиторов разных стилей, направлений. Показательно, что в этот процесс оказываются вовлеченными практически все страны западноевропейского мира. Но, обращаясь к симфонии, композиторы не просто возрождают ее классическую модель, а стремятся к поиску диалектического взаимодействия наиболее стабильных норм инварианта с чертами нового, обусловленного новым содержанием, а также особенностями национального мышления каждого из художников, использованием современных техник композиции. Возникает много симфоний, отмеченных интересной трактовкой жанра.

Пути преобразования инварианта рассматриваются в статье на примере симфоний наиболее ярких представителей этого жанра в различных музыкальных культурах. При выявлении процессов обновления в избираемых опусах мы опираемся на предложенный М. Арановским в “Симфонических исканиях” принцип, согласно которому обновление симфонического цикла происходит: 1) на уровне языка, но при этом остаются незыблемыми внешние контуры формы; 2) на уровне структуры, когда композиторы искали решение цикла в альтернативу канону (при этом сохранялись основные параметры жанра – обобщенность его концепции, то есть семантики и масштабность) [1].

В качестве образцов, где классическая модель в целом внешне сохраняется, но обнаруживается явное стремление к ее обновлению изнутри выделим симфонии П. Хиндемита, С. Слонимского.

Так, представитель немецкой школы П. Хиндемит в решении своих симфонических циклов «Художник Матис» и «Гармония мира» опирается на неоклассические традиции. Особенность драматургии симфоний представлена синтезом двух принципов формообразования: классического (прежде всего бетховенского) и староклассического (барочного, откристаллизовавшегося в инструментальной музыке Баха и Генделя). При этом все же принцип классической музыкальной драматургии остается ведущим; это сказывается в том, что

в произведениях воплощаются нормативная форма сонатно-симфонического цикла и соответствующие признаки этого жанра (логичность музыкальной конструкции, мощное симфоническое дыхание, напряженное развитие, интонационные связи). Первые части и того, и другого произведения трактованы в духе активных сонатных Allegri, отличающихся предельной концентричностью тематического материала и содержащих характерное сопоставление действенных главных тем и сдержанно-лирических побочных. В разработках Хиндемит широко использует полифонические формы эпохи барокко (двойная фуга в «Гармонии мира» и фуга в «Художнике Матисе») и соответствующие им принципы развития (переклички тематического материала у различных концертирующих групп, контрапунктическое наложение и т.д.). Вторые части циклов напоминают величавые инструментальные эпитафии баховской эпохи, разительно контрастирующие с центром тяжести и общим характером музыки (проникновенное лирическое высказывание) и средствами выражения (пунктирный ритм, мотивы – вздохи, экспрессия минорных ладов с пониженными ступенями, полиладовость, использование тембров – соло, принципа непрерывного crescendo), и выбором конструкции (близость сквозным композициям). Драматические вершины циклов – финалы. Здесь композитор вновь, как и в первых частях, опирается на закономерности свободно трактованной сонатности и принципы барочных импровизационных форм (вариационно-остинатных); включение последних значительно динамизирует композицию. Во многом динамизация достигается и за счет использования специфических выразительных средств (обилие хроматических интонаций, угловатость мелодической линии, оркестровые нагнетания и т.д.). Таким образом, композитор выступает не как разрушитель устоев инварианта жанра, а как обновитель ее основ.

Наиболее «традиционны» и две трехчастные симфонии С. Слонимского. В первых частях композитор использует сонатную форму. Но оригинально она решена и в первом, и во втором случае. В Первой симфонии сонатная форма изложена не в быстром, как обычно, а в сдержанном темпе (традиции Шостаковича). Кроме того, каждая из основных тем имеет свою темповую градацию: главная тема – Lento, побочная – Moderate. В самом звучании ощутимо спокойствие, неторопливость, главный же конфликт переносится на грань экспозиции и разработки (прием, типичный для драматургии Шостаковича). Однако конфликт этот не находит своего разрешения из-за отсутствия репризного раздела. В результате возникает чувство некоей дисгармоничности структуры. Во Второй симфонии Слонимский избирает форму, сочетающую, с одной стороны, свойства мотета (в соединении с интонациями древне – русских песен), включающего четыре раздела, в которых используется принцип остинатных вариаций, а, с другой, черты сонатности – звенья мотета можно рассматривать как основные разделы сонатной формы. Сочетание мотетности и сонатности придает всей композиции гармоничность и уравновешенность. Вторые части симфоний выполняют свои характерные функции в цикле. Это скерцо, где преломляются мелодико-ритмические формулы песенно-танцевальной музыки того периода. В финалах обоих произведений композитор использует полифонические формы – «Пассакалия, фуга и эпилог» в Первой симфонии и «Монолог, ричеркар и эпилог» во Второй, в основе которых принцип «цепной» формы с постоянным обновлением тематического материала и его суммированием, объединением в конце произведения, что способствует органичности и спаянности всей композиции. Композитор предлагает, несомненно, своеобразные концепции, но все же не отходит от классических традиций (своеобразие композиций С. Слонимского заключается и в том, что композитор опирается на древнейшие интонационные пласты фольклора).

В противоположность указанным композиторам, другие ведут активные поиски альтернативы европейскому канону. Это, например, В.Лютославский, Р. Щедрин, А. Шнитке, которые стремятся найти новые фундаментальные основания для дальнейшего развития жанра. В результате авторы приходят к созданию такой формы, которая не имеет прямых прототипов в европейской музыке. Так, В. Лютославский в Первой и Второй симфониях опирается на разработанную им самим особую контрастную двухчастную форму. Композиция построена на едином развитии от первой части, где преобладает статический характер музыки, ко второй, более динамичной. Значение и расположение последней свидетельствует о направленности формы к концу. Именно подобные структуры В.Лютославский считал наиболее пригодными для восприятия. Композитор широко применяет здесь и новые средства выразительности: отдельные приемы додекафонии, алеаторики. Соответственно, композитор предложил свою альтернативу устоявшемуся канону симфонии, придя к созданию собственной трактовки жанра.

Интересна позиция А. Шнитке, который проявил себя, прежде всего в сфере полистилистики, что нашло отражение и в его симфонических опусах. Отталкиваясь от академического жанра, композитор формирует свой индивидуальный стиль, свои индивидуальные концепции. К примеру, сонатная форма Первой симфонии содержит типичный контраст двух образных сфер, двух основных тем. Но сами эти темы абсолютно лишены гармонической ясности и устойчивости, и таким образом, противоположны по смыслу своим классическим прообразцам. Заметим, что тематическое значение в симфонии приобретает любой материал, в том числе и лишенный мелодического рельефа. Тема может иметь облик и сверхмногоголосного сонорного пласта, и аккордовой вертикали, и тембрового пятна. Средние части Первой симфонии – это жанр скерцо (вторая часть) и благородно-возвышенная лирика (третья часть). В скерцо А. Шнитке происходит столкновение двух различных и противоположных интонационных сфер, выдержанных в традициях классического симфонизма и современно – бытовой музыки (вальс, фокстрот, марш, эстрадная песня), причем все тематические комплексы проходят в разных тональностях и метрах, в результате чего

образуются разностильные напластования. Сочетание типичного, нормативного и современного показательно и для других частей цикла. Соответственно, классическую форму симфонии А. Шнитке значительно модифицирует, обогащая ее элементами театрализации (театрализованный выход оркестрантов, настройка оркестра), импровизации, значительно расширяет интонационный словарь (композитор не боится вовлечь в высший музыкальный жанр музыку улицы, ресторана), широко использует разнообразные средства современной композиторской техники (полистилистика, коллаж, серийная техника и т.д.), доказывая, что и на основе этого потенциала можно построить большое инструментальное полотно. Таким образом, А. Шнитке предлагает в качестве альтернативы свои собственные оригинальные решения.

Необычна драматургия Второй симфонии Р. Щедрина. Произведение представляет собой последование из 25 прелюдий, сгруппированных в пять частей, соотносимых с опорными точками традиционного симфонического цикла. Основной принцип композиции – монтажное чередование материала. Подобная структура, состоящая из сравнительно обособленных номеров, где каждый связан с воплощением определенного состояния, ассоциируется со старинными циклами баховской эпохи. Отметим широкое применение в произведении различных приемов и средств композиционной техники, вошедшей в арсенал завоеваний композиторского творчества XX столетия. Это 12-ти тоновые хроматические звукоряды, созвучия нетерцовой структуры, созвучия-кластеры, многослойные политональные наложения, полиостинатность. За счет разнообразных наложений, наращивания пластов в партитуре создаются участки активного сгущения и разряжения диссонирующей напряженности, что служит важным приемом динамического развития; другие активные выразительные средства – использование контраста регистров, динамических штрихов. Вводятся элементы алеаторики, индивидуальные темпы для одновременно играющих инструментов, несинхронные такты. Своеобразная структура симфонии, несомненно, была предложена Р. Щедриным в «альтернативу канона» жанра.

Из изложенного явствует, что панорама жанра на данном этапе была очень разнообразной. Возникнув в период исторического перелома в большой музыкальной исторической перспективе, симфония предстала как следующий, закономерный этап в развитии жанра, открыла в нем самостоятельную главу. В ней выделяются явления, сконцентрировавшие все то новое, нередко экспериментальное, что привнесло само время, и чем в свою очередь объясняется индивидуальность подхода к трактовке классического прототипа жанра тем или иным композитором. Но все это не разрушает, а, напротив, укрепляет позиции симфонии, поскольку не затрагивает ее типологические основы, архетипический слой первичных семантических функций.

Список литературы / References

1. *Арановский М.Г.* Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки. – Л.: Советский композитор, 1979. – 287 с.
2. *Арановский М.Г.* Симфония и время // Русская музыка и XX век. – М.: Гос. Институт искусствознания, 1997. С. 303-369.
3. *Лютославский В.* Статьи, беседы, воспоминания. – М.: Музыка, 1995. –343 с.
4. *Холопова В.Н., Чигарева Е.И.* Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. – М.: Советский композитор, 1990. – 349 с.