

**Козак О. І.**

доктор мистецтвознавства, професор  
кафедри теорії музики та фортепіано

Харківська державна академія культури

## МУЗИЧНИЙ КОНФЛІКТ У ЦАРИНИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СИМФОНІЗМУ

*Анотація.* Формування принципів музичного конфлікту пов'язано зі становленням жанрів інструментальної творчості в європейській музичній культурі, а саме жанру симфонії.

**Ключові слова:** симфонізм, симфонія, конфлікт, музична конфліктологія, семантика.

*Аннотация.* Козак А.И.. Музыкальный конфликт в сфере европейского симфонизма. Формирование принципов музыкального конфликта связано со становлением жанров инструментального творчества в европейской музыкальной культуре, а именно жанра симфонии.

**Ключевые слова:** симфонизм, симфония, конфликт, музыкальная конфликтология, семантика.

*Anotation.* Kozak A.I.. Music conflict in the sphere of European symphonism. Formation of the principles of conflict of musical genres associated with formation of the instrumental work of the European musical culture, such as the symphony genre.

**Key words:** symphonism, symphony, conflict, musical conflictology, semantics.

**Постановка проблеми.** Розгляд процесів формування принципів музичного конфлікту в сфері симфонізму обумовлює вивчення питань семантики європейської музики, що є *актуальним* для сучасного мистецтвознавства. Симфонізм у європейській музичній культурі знаменував собою бурхливий розвиток інструменталізму: становлення жанрів сонати, концерту, камерних ансамблів, симфонічних увертюр, а також симфонії — головної серед них (від назви цього жанру походить поняття «симфонізм»), відбулося в західноєвропейській музичній культурі у період Просвітництва, хоча доробок пізнього бароко підготував цей стрибок. Представники віденської класичної школи — Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен — розробляли у своїй творчості засоби втілення напруження, конфлікту в інструментальних жанрах, що і до теперішніх часів «притягують» до себе композиторів різних національно-стильових напрямів та вивчаючих особливості їх творчості музикознавців.

У спеціальній літературі дослідженню конфлікту в інструментальній музиці (протиставлення, протиріччя, антитези та ін.) присвячені праці Г. Єрмакової [3], О. Петрова [6], М. Тараканова [7], Т. Чернової [8], які, однак, не пов'язували свої спостереження в історичну концепцію розвитку його семантичних особливостей.

**Мета роботи** — визначити основні етапи формування принципів музичного конфлікту в європейському симфонізмі.

**Результати досліджень.** Одним із перших провідних вітчизняних дослідників симфонізму був Б. Асаф'єв, який завдяки чіткому мисленню й яскравому викладанню, обґрунтував неперевершені теоретичні позиції щодо цього музичного явища. «Симфонія була тією формою, — відзначав дослідник, — що еволюціонувала в напрямі, придатному для прийняття ідеї... збагнення світу у звуці й перетворення його в музиці... За симфонією, складовою котрої є симфонізм, стали рівняти інші способи формоутворення музики» [2, с. 289]. Саме так теоретик відзначав творчий результат еволюції симфонізму у сфері європейської музичної культури, хоча він дещо ототожнював його із симфонічною драматургією.

Диференціювання напрямку драматичного симфонізму в європейській та вітчизняній музичній культурі обумовили його відмінності від епіко-ліричного та жанрово-картинного симфонізму, але у процесі еволюції деякі структурно-змістовні принципи цих «гілок» демонстрували взаємодію.

Драматичний симфонізм є принцип художнього мислення, що склався у творчості Л. Бетховена і П. Чайковського та, за словами А. Адамяна, «прагне пізнати дійсність як протиріччя двох начал: індивідуального і суспільного, особистого й історичного, тобто: єдність людини і середовища» [1, с. 311]. Симфонічні твори, що належать до «гілки» драматичного симфонізму пов'язані з симфонічною драматургією, зумовленою експозицією, розвитком та розв'язкою конфлікту.

За висловом науковця Т. Чернової, «музична драматургія являє собою систему принципів організації твору; серед них — як найзагальніші, так і спеціальні,

Надійшла до редакції 11.07.2011

що з різним ступенем інтенсивності висвітлюють сутність *драматичного роду*» [8, с. 59]. Вона також відзначає часовий масштаб, тематичну орієнтацію форми, сюжетність, композиційну спрямованість і структурні закономірності як сукупність принципів, у розташуванні котрих враховується зростання їхніх драматичних можливостей. Композиційна спрямованість структурних закономірностей цілого твору, що забезпечують ефект сюжетного саморуху, утворюють, за висловом дослідниці, *другий рівень* драматургії, її специфічне ядро. Структурно-композиційні принципи практично «згортають» на собі всі інші, звідси й полягає їхня значущість, яка дозволяє вважати їх «власне драматургічними» [8, с. 59]. Ці принципи також розміщуються у порядку зростання ролі образного змісту у драматургічній організації твору. Найзначніша його роль у структурному оформленні цілого ґрунтується не лише на конструктивних можливостях музичного матеріалу, а також на логіці образно-значеннєвих співвідношень і взаємозв'язків.

Принципи музичної драматургії можуть реалізовуватись у творі всі разом, а також окремими групами. У першому випадку драматичний рід характеризується чіткою виразністю, у другому — синтезується з епосом і лірикою, при цьому твір набуває лише деяких драматичних ознак [8, с. 59-60]. Музичний твір, що послідовно базується у своїй побудові на принципах драматургії, викликає безліч немусичних асоціативних уявлень, а також тяжіє до використання засобів інших видів мистецтва, тобто до художнього синтезу [8, с. 60].

Формування симфонічної драматургії, історія її становлення й розповсюдження в музичному часі-просторі, кристалізація базової структури та інверсії не збігаються із процесом розвитку симфонії як жанру інструментальної музики, котрий накопичував технологічні та виразові досягнення, що не завжди пов'язувались із конфліктністю. Саме тому композитори-симфоністи, які розширювали можливості оркестрової музики, писали безліч творів, поповнюючи різновиди жанрово-картинної, фантазійної, епічної симфонії тощо.

Сфокусуємо увагу на формуванні симфонічної драматургії, зумовленої втіленням конфлікту, що стала типовою для симфонізму європейської музичної культури. У цьому процесі висвітлюються окремі етапи із притаманними їм особливостями та кульмінаціями: *перший* — пов'язаний із іменами Й. Гайдна та В. А. Моцарта, характеризується безпосереднім продовженням художніх процесів, що мали місце у попередній період; *другий* — визначається творчістю Л. Бетховена і є першою кульмінацією у розвитку драматургії як самостійного способу організації твору; *третій* — охоплює *весь післябетховенський* період музики XIX ст., коли відбувався процес удосконалення драматургії зі своїми досягненнями і спадами.

Останній із перерахованих етапів розгортається після закріплення структурної самостійності *конфліктної драматургії* в музичній практиці й естетичній свідомості епохи, зокрема, зростають

можливості створення різних драматургічних варіантів і розробляються *модифікації* вже усталених норм музичного мислення. Якщо бетховенська конфліктна драматургія у процесі свого ствердження впливала на інші принципи музичної композиції, то у творчості романтиків вона й сама стала «вбирати» у себе різноманітні впливи. Мова йде про принципи драматургії, котрі стали знаковими для конфліктного симфонізму та згодом, поновлюючись, відбилися на його сучасному стані.

Якщо звернутися до історії становлення жанру симфонії, можна помітити, що у періоди, котрі передували творчості віденських класиків, симфоніями захоплювались у різних країнах: їх писали італійці, французи, чехи, німці, австрійці тощо. Значну роль у становленні симфонії як жанру відіграла південно-німецька «мангеймська» школа, очолювана чеським музикантом Яном Стаміцем. Симфонічний цикл складався із чотирьох частин: перша — активно-діяльна (як правило, у формі сонатного *allegro*, що також довго формувалося у музиці XVIII ст.); друга — повільна лірична; третя — жанрово-танцювальна (*менует*) і, нарешті, — динамічний світлий фінал.

Першим класиком симфонії вважається Й. Гайдн: саме він поєднав у своїй музиці нове зі старим, виразність нового мелодійного стилю з глибиною і серйозністю поліфонічного мистецтва, наповнив симфонію силою та значущістю думки, а також розпочав створення симфонічної драматургії. Визначною тенденцією формування творчості Й. Гайдна, що збігається безпосередньо із розквітом Просвітництва, було звеличення демократичного ідеалу людини «природної», здатної до активної дії, вільної у прояві почуттів, контрольованих, однак, розумом, і такої, що зобов'язана своєю гідністю лише Природі. Виникає, таким чином, асоціація із втіленням конфлікту епохи Розуму зі світом почуттів: *протиставлення раціональності та чуттєвої сфери особистості*. Цей конфлікт знаходив свій вияв у моральних постулатах типу надання переваги почуттю *боргу*, у надприродній емоційності та ін., набув різноманітного виразу у мистецтві поезії, драматургії, живопису, скульптурі, музиці тощо. Мистецтво XVIII ст. прагнуло до безпосереднього відбиття світу, порівнянного з людиною. Це прагнення характеризує світогляд всієї епохи і виявляється не тільки у мистецтві, але й у філософії та науці. Вік Розуму й ідеали Просвітництва виявилися не тільки у філософському раціоналізмі (Р. Декарт), критичній роботі свідомості (І. Кант), але й у «реабілітації» особистості з її правами, світом думок і переживань.

У музичній культурі у цей період спостерігається потяг музикантів до зворушливої чутливості, з одного боку, а з іншого, — до передачі живого руху емоцій як прояву нового світовідчуження людей середини XVIII ст. Характерно, що на попіврі клавесина перед Й. Гайдном стояли твори не Баха-батька, але сина — Карла Філіпа Емануеля Баха, зокрема його клавірні сонати, котрі вражали контрастами граціозного та патетичного, тривожним драматизмом, який був близький поетам «бурі й натиску». Прагнення до

«природної» виразності виявлялось у широкому зверненні композитора до сучасної йому музики побуту, у відмовленні від «ученої» поліфонії та схильності до простої фактури з превалюванням мелодії у верхньому голосі, нарешті, – у пристрасності до нових інструментальних жанрів, особливо симфонії, що спочатку була набагато ближчою до розважальності, ніж до серйозного жанру абсолютної музики.

Одним із важливих наслідків загостреного сприйняття головних тенденцій свого часу стає гайднівська здатність оптимістичного моделювання епохальних процесів, пов'язаних із драмоцентристськими установками – *фабульністю, сюжетністю, образністю персонажів*. Найбільш яскраві художні асоціації частіше породжують його твори з чітко вираженою *ігровою логікою* – діалогами концертування або суперництва різних інструментів у музичній тканині, проведення рельєфних драматургічних ліній «поводження» голосів, котрі, як зазначав Стендаль, «утворюють разом «стереофонічну», театральну картину дії. Не дарма у вітчизняному музикознавстві ствердилася думка, що інструментальний театр як напрям сучасного музикування має предтечею «Прощальну» симфонію засновника віденської класичної школи.

Спільна якість (більш ніж сотні) гайднівських симфоній (особливо зрілого періоду творчості композитора з його вінцем – «Лондонськими» симфоніями) може розглядатись як безупинна *зміна, розвиток, перетворення одного в інше, своєрідна діалектика повсякденного життя*, що стала музикою. Світ, що оживає в цій музиці, не належить до сфери героїчного й трагічного, хоч і те, й інше має місце у симфоніях Й. Гайдна: «герої» багатьох його симфоній – австрійські, угорські, українські й інші слов'янські народні мелодії, а також віденські побутові танці та пісні, які він робить гідними *високого драматичного розвитку*.

Отже, Й. Гайдн удосконалив структуру сонатно-симфонічного циклу, що включає чотири контрастні частини: обов'язковим вважався принцип його обрамок *енергетикою дієвості*, котра превалювала над сумом і рефлексією – то був семантичний кристал симфонічної драматургії західноєвропейського типу, який зумовив її розвиток на століття.

Геніальний В. А. Моцарт продовжував удосконалення принципів симфонічного мислення, щоб досягти узгодженості у цьому процесі з улюбленим жанром опери, зокрема з одним із її компонентів – симфонічною увертюрою. Заслугою композитора у становленні симфонічної драматургії слід визнати *істотну зміну функції похідного контрасту*: якщо у докласичний період (навіть у Й. Гайдна) похідність була відгомоном прийомів, властивих стародавній концертній формі (проведення теми у зміненому вигляді у тональності домінанти), то в музиці класицизму вона здобуває драматичний зміст: *утілює внутрішній конфлікт і супідрядність контрастних образів*.

Специфічною властивістю симфонічної та сонатної драматургії В. А. Моцарта, як відзначила

В. Конен[5], була її зумовленість оперною драматургією. Зв'язок інструментального тематизму з оперним, що призводить до появи на цій основі асоціацій, які розширюють «семантичний простір» звукового матеріалу, є, власне кажучи, *епічним принципом* у моцартівських інструментальних творах. Лише у тих випадках, коли ідеї *конфліктності* відчувались у світосприйнятті автора, відтворювалися в образній структурі музики та вражали слухача нескінченною колізією, виникали опуси на зразок симфонії g-moll, котра являла собою приклад внутрішнього драматизму в цьому жанрі.

Наявний початок формування семантем драматичного роду в симфонічній музиці Й. Гайдна та В. А. Моцарта визначив сутність перелому в європейському музичному мисленні та відкрив нові шляхи розвитку симфонізму для наступних епох музичної культури.

Творчість Л. Бетховена з особливою силою втілила у собі прагнення відбити явища дійсності в їхньому розвитку. Людина свого часу, котра увірувала в ідеї Великої французької революції, Л. Бетховен виразив у своїй музиці тему героїчної боротьби за волю. Продовжуючи надбання Й. Гайдна і В. А. Моцарта у сфері симфонічної драматургії, Л. Бетховен піднімається у своїй творчості до висот філософського узагальнення, причому в найбільш актуальному для кінця XVIII — початку XIX ст. річищі, а саме гегелівської діалектики та гетевського філософського реалізму. Розуміння конфлікту для композитора репрезентує *протиріччя ворожого консервативного соціуму та споконвічно вільної особистості*, боротьба якої за свою волю відрізняється піднесеним, героїчним (іноді трагічним) характером.

Контраст, конфлікт, розвиток, якісна зміна, єдність – саме у таких категоріях сприймається драматичний симфонізм, якому притаманна симфонічна драматургія, що досягає першої кульмінації свого розвитку у творчості Л. Бетховена. Серед висловлювань Б. Асаф'єва є такі, в яких симфонізм характеризується як вираження «діалектичної логіки, тобто ідеї, що стає істиною через виявлення протиріч у конфліктному розвитку» [2, с. 44]. Важко не погодитись із точністю смислу висловлювань, що стосуються творчості Л. Бетховена, який відкрив нову еру європейського симфонізму, оволодів принципами відтворення конфлікту в жанрі симфонії, завдяки чому цей жанр досягнув свого «зіркового стану».

Л. Бетховен розширив можливості сонатно-симфонічного циклу не тільки завдяки тому, що замість менуету включив до його структури скерцо. Семантичним ядром жанру стає *принцип контрасту як вираження єдності та боротьби протилежностей*. Збільшивши контраст між основною та побічною партіями, він підсилив роль сполучних і заключних партій, додав розробці більшого масштабу, запровадивши нові ліричні теми. Нерідко композитор досягав водночас динаміки та єдності сонатної форми, переносючи загальну кульмінацію до розгорнутої *коди* як до заключної будови музичного твору, що не є обов'язковою для цієї форми, але з часів Л. Бетховена

фактично прирівнюється до провідних розділів музичного твору. Цей момент вплинув на формування так званого «бетховеноцентризму» у вітчизняній та зарубіжній науці про музику: формування теоретичного та історичного «кута зору», що співвідносить подібні явища європейської музичної культури з вагомністю прикладів бетховенської спадщини.

Наступної кульмінації симфонічна драматургія досягає у творчості композиторів епохи романтизму в західній музичній культурі XIX ст.: симфонізм мислення Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Берліоза, Ф. Ліста, Й. Брамса, Р. Брукнера, Г. Малера й ін., пов'язаний із різноманітним утіленням конфлікту як зовнішнього, так і внутрішнього вдосконалює її структурно-змістовні можливості. Особливу увагу привертає до себе постать представника російської музичної культури П. І. Чайковського, який поєднує у симфонічній класико-романтичній традиції втілення конфлікту з національною ментальністю їхнього сприйняття та переживання. До цього часу творчість композитора є взірцем для багатьох поколінь музикантів, які не перекривають смислом своєї інтерпретації його авторське бачення конфлікту в тому чи іншому творі.

Значний розвиток симфонічної драматургії відбувся у середині XX ст.: посилення конфліктності у різних музичних культурах було детерміновано подіями Другої світової війни та стало мистецькою рефлексією на них. Симфонічна творчість видатних композиторів різних національно-стильових напрямів — Б. Бартока, А. Онеггера, Ч. Айвза, І. Стравінського, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, М. М'яковського, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, О. Шнітке, Б. Лятошинського, В. Грабовського, В. Сильвестрова, Є. Станковича й ін. — наповнена прикладами відтворення глобальних конфліктів того незабутнього драматичного часу в історії людства та кожної окремої людини.

Отже, підсумовуючи результати розгляду процесу формування принципів конфлікту в європейському симфонізмі, конкретизуємо наступне:

- формування засобів втілення конфлікту не співпадає з процесом становлення європейської симфонії тому, що розвиток жанру не завжди був пов'язаний з усвідомленням такого типу світосприйняття як конфліктність у музиці;
- симфонічна творчість віденських класиків — Й. Гайдна та В. А. Моцарта (симфонія g-moll — приклад «внутрішнього» конфлікту) — характеризується як плідотворний період накопичення таких семантем, а в симфонізмі Л. Бетховена відбувається акцентування конфлікту як основного способу драматургії та організації твору;
- кореляція етапів розвитку симфонічної драматургії з процесом кристалізації семантичних засобів втілення конфлікту підтверджується удосконаленням набутих принципів у післябетховенський період та їх модифікацією в сучасній симфонічній європейській музиці.

#### Література:

1. Адамян А. Статьи об искусстве / А. А. Адамян ; [авт. предисл. В. Ф. Асмус]. — М. : Музгиз, 1961. — 432 с. — (Из истории советской эстетики и теории искусства).
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 576 с.
3. Єрмакова Г. До питання про конфлікт у фортепіанних сонатах Бетховена / Г. Єрмакова // Українське музикознавство : наук. метод. зб. — К., 1972. — Вип. 7. — С. 233–246.
4. Козак О.І. Конфлікт у музиці: симфонічні інверсії в соціокультурному просторі : моногр. / О.І. Козак. — Х. : ХДАК, 2009. — 282 с.
5. Конен В. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) / В. Конен. — М. : Музыка, 1975. — 376 с.
6. Петров А. Выражение конфликта в инструментальной музыке : дис. ... канд. искусствоведения / А. Петров. — М., 1982. — 178 с.
7. Тараканов М. Е. О выражении конфликтов в инструментальной музыке / М. Е. Тараканов // Вопросы музыковедения. — М., 1956. — С. 207–228.
8. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Чернова. — М. : Музыка, 1984. — 144 с.