

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



Культура
України

Випуск 7
Мистецтвознавство

Збірник наукових праць



Харків
2000

СЕМАНТИКА КОНФЛІКТУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Досліджуються засоби втілення конфліктності в музичному мистецтві на матеріалі інструментальних жанрів

Музика, як і інші види мистецтва, спроможна відображати конфлікти реальності. Розмірковуючи про конфліктність у музиці, ми маємо на увазі можливість втілення складних конфліктних процесів за допомогою специфічної мови музичного мистецтва. Йдеться про інструментальну музику, яка створюючи різні емоційні стани людини, оперує лише своїми засобами виразності. Метою роботи є виявлення суто специфічних знаків і значень, пов'язаних з втіленням конфліктності в музичному мистецтві. Семантичний аспект проблеми передбачає аналіз саме знакових систем як засобу вираження суті конфлікту, оскільки предметом семантики як науки виступає інтерпретація знаків та їх поєднань. Дослідження у сфері семантичного змісту музики матимуть деякі аналогії з більш розвиненими семіотичними концепціями, побудованими на матеріалі літературознавства та мовознавства [1].

В процесі історичного розвитку музика пройшла складний шлях становлення як самостійний вид мистецтва, сформувалися її специфічні засоби вираження, що поєднуються в систему музичної мови. Композитор користується засобами цієї мови для передачі інформації слухачам.

Не зважаючи на варіативність змісту значень засобів виразності, інформація сприймається аудиторією майже адекватно. Музична мова відповідає параметрам семіотичної концепції щодо вербальної мови Ф. де Соссюра, який інтерпретує її як систему правил створювання тексту. Іншою найважливішою рисою суті мови є її комунікативність, що гарантує збереження та передачу інформації. Музика також має немало суттєвих правил створення нотного тексту, що вивчаються музикознавством з різних кутів зору, як і, відповідно, література літературознавством. Комунікативна функція музики демонструє наявність постійних значень, які забезпечують її сприйняття різною аудиторією поза географічними та історичними межами.

Зміст конфлікту у мистецтві, як і в реальному житті, полягає в процесах становлення характеру, вольового напруження особистості в досягненні своєї мети, соціальних та біологічних спрямуваннях людей, які зустрічають перешкоду у відповідних діях інших індивідів та історичному оточенні.

Якими ж специфічними засобами у музиці кодується така інформація і за допомогою яких особливих знаків транслюється, часом через століття, від композитора до споживача?

Конфлікт втілюється в музиці образами імпульсивного, напруженого стану, що імітують боротьбу протилежних сил колізії, а також процес її емоційного переживання особистістю. Серед елементів, тобто знаків втілення конфлік-

ту, застосовують і звивистий, стрибкоподібний контур теми, і нестійку, загострену її ритмічну організацію. Гармонічна вертикаль, також нестійка й напружена, часом (особливо в кульмінаціях) насичується нестерпно пронизливими звукосполученнями. Неодмінна риса тем такого роду – потенційна здатність їх до розвитку. Відомо, що саме в процесі розвитку виявляється зміст музичних образів, відбувається становлення музичної форми, яка, за думкою Б. Асаф'єва, є інтонаційним процесом формотворення, «средство и вид социального обнаружения музыки» [2, с. 179].

Слід зазначити, що виникнення тематизму такого роду датується у європейській музиці XVII століттям і стало наслідком розвитку віртуозного елемента в сольво-вокальних (опера) та інструментальних жанрах (соната, концерт, увертюра і т.п.). Влучно охарактеризував наявність потенційної конфліктності такого тематизму Б. Асаф'єв, стверджуючи, що «тема – и толчок, и утверждение. Тема концентрирует в себе энергию движения и определяет его характер и направление. Несмотря, однако, на свое главное средство – рельефность, тема обладает способностью к различным метаморфозам. Ее функции – контрасты. Своим становлением тема вызывает отрицающие ее новые образы и, противопоставляясь им, утверждает себя. Тема – это яркая, находчивая творческая мысль, богатая выводами идея, в которой противоречие является движущей силой» [2, с. 121].

Не випадково в цей час у європейській музиці кристалізується репризна тричастинна форма, яка має метою ствердити початковий індивідуалізований образ-тему після її розробки, або після інших, контрастних, подальших тематичних утворень. Якщо в експозиції такої форми виявляються основні положення музичних ідей, у розробці відбувається їх розвиток та боротьба, то в репризі здійснюється їх синтез – приведення до єдності в новій художній якості. Таким чином, тричастинну форму можна охарактеризувати як музичну структуру, що була вже спроможна втілювати логіку розвитку конфліктної образності. Найзначнішими етапами формування музичних структур щодо втілення конфлікту були процеси створення форм фуги і клавірної сонати. Не слід ототожнювати ці форми з обов'язковим конфліктом кожного твору, але його виявлення і розвиток без них, особливо без сонати – важко собі уявити. Височенний рівень процесів темоутворення у цих формах, що супроводжується взаємопов'язаними мелодико-інтонаційними та тонально-гармонічними контрастами стали «сходінками» еволюції принципів діалектичного мислення, або складниками особливих знаків у спеціальному розумінні слова. Природно, що більш масштабні твори за допомогою системи образно-тематичних контрастів мають змогу докладніше втілювати складний процес музичного конфлікту в усій повноті його розвитку. Серед інструментальних жанрів найбільше спроможним до вираження значення конфлікту та діалектики його розвитку є симфонія. Використовуючи різноманітні принципи контрастів, що притаманні сонатній, тричастинній та великим циклічним формам, симфонія

завжди відбивала найважливіші конфлікти свого часу і особливості майстерності індивідуального почерку автора.

Симфонії будуються на розвитку різних, найчастіше контрастних образів. Головна роль відповідної групи образів, їх драматургічна активність у творі забезпечує жанр симфонії. Серед провідних жанрових різновидів симфонії – драматичного, епіко-ліричного, жанрово-картинного та інших – найбільш цікавим для аналізу конфлікту є перший із них. Жанр драматичного симфонізму, який складався у творчості Бетховена і Чайковського, спирається на той принцип художнього мислення, що, за висловом А. Адамяна, «стремится познать действительность как противоречие двух начал: индивидуального и общественного, личного и исторического, короче: единство человека и среды» [3, с. 131].

В драматичних симфоніях роль конструктивного фактора відіграє розвиток саме драматичних образів. Розвиток-дія втілюється у цьому жанрі як засіб розкриття змісту – не за допомогою розповіді, а в подібно до сценічних «вчинках», «рухах», «жестах» музичних персонажів. Місце і значення такого персонажа-образу в симфонії порівнюють з героєм літературно-сценічної драми. Дійсно, трактовка однієї з провідних категорій драми в обох жанрах досить подібна. Так, героєм драми є «індивід діючий», лаконічна характеристика якого має лише риси, необхідні для досягнення важливої мети. «Не індивідуальність должна раскрыться перед нами в полном составе своих национально-эпических свойств, а характер в отношении своей деятельности...» [4, с. 333], – писав Гегель у розділі «Естетики», присвяченому драматичній поезії.

Драма демонструє нам героя не у повільній експозиції характеру, а за допомогою дії-конфлікту. Найважливішою рисою такого героя і в сценічному, і в музично-симфонічному варіантах драми є його внутрішня суперечність, неоднорідність. Якщо ворожі для людини сили не мають самостійного тематичного виразу в музичному творі, їх наявність є обов'язковою у характеристиці драматичного персонажа-образу. Двоєдина природа, постійна внутрішня боротьба, яка створює імпульсивну життєвість драматичного героя і в драмі, і в музиці виявляється знаковою рисою конфлікту.

Динаміка теми, що характеризує такий образ у симфонії, крім можливості збагачення та оновлення, може мати як наслідок переінтонування – загальне перевтілення, емоційну трансформацію майже до полярної зміни значення образу (як то у Фантастичній симфонії Берліоза, фіналі Другої симфонії Онеггера, в розробках П'ятої і Восьмої симфоній Шостаковича, Другої симфонії Лятошинського та ін.).

На відміну від літературно-сценічного твору, що показує протидіючі сили колізії, конфлікт у музиці може бути втілений за допомогою особливого типу художнього обумовлення. Практично всі сили, що протистоять людській мрії (чи то воля богів, сліпий випадок, соціальні борги і т.ін.), втілювались за загально-емоційними характеристиками тем, а саме: Долі у П'ятій симфонії

Бетховена, Фатуму у симфоніях Чайковського. Симфонічна концепція, побудована на зіставленні ворожих, антагоністичних сфер, детермінує активний розвиток-дію і відповідає уявленню про «конфлікт активної дії». Тип сонатно-симфонічного циклу, про який йде мова, почав своє розвиток з «Егоїса» Бетховена і має таку будову, де домінує місце належить першій частині – сонатній формі, яка експонує конфлікт, ідейну концепцію твору, що доповнюються і деталізуються в подальших частинах. Провідне значення першої частини визначається особливостями сонатної форми, що має найбільші можливості серед інших форм інструментальної музики для відображення складних життєвих процесів, великих ідей, глибоких узагальнень. Типовою особливістю сонатної форми є сполучення контрасту і єдності тем в умовах інтенсивного їх розвитку. Саме такі можливості сонатної форми блискуче були використаними для втілення конфлікту в непарних симфоніях Бетховена, в трьох загальних симфоніях Чайковського, в Другій та Третій Онеггера, в П'ятій, Сьомій Шостаковича, Другій Лятошинського та Другій Штогаренка. В цих творах контраст сонатної форми, який дотримує формотворну функцію, виступає засобом відображення колізій реальності, фактором програмного значення та ключової ознаки конфлікту.

В процесі історичного розвитку цього типу симфонізму, що базується на протиставленні антагоністичних елементів, поступово виникали нові засоби музичної виразності. Так, наприкінці XIX – початку XX століть сформувались багато засобів портретизації «сил зла». Відбиття дисгармонії, жаху, огиди та інших подібних моментів, як спеціальні художні засоби, зустрічаються не лише в музиці. Спочатку вони виникли в літературі, живопису. Художня доцільність використання цих вражень у творах мистецтва полягала саме у тому, що має відбутися подолання дисонансу, розв'язання та примирення. «Я хотел бы сказать катарсис.» – влучно висловився Б. Христиансен, – «если бы прекрасное слово Аристотеля не сделалось непонятным от множества попыток его истолкования. Впечатление страшного должно найти свое разрешение и очищение в моменте дионисийского подъема, ужас не изображается ради него самого, но как импульс для его преодоления... И этот отвлекающий момент должен обозначать одновременно и преодоление и катарсис» [5, с. 302]. Власне цей засіб утворення конфлікту вживається в розробці Сьомої симфонії Шостаковича (образ фашистського нашествия), а також в його ж Восьмій симфонії, в «Літургічній» Онеггера, в музиці Стравінського. Відтворення бездушно-механістичного руху в ритмі маршу, що здається підкреслено мелодично збідненим, але посиленним за допомогою ефекту «розбухання» динамічного пласта і обростання теми зловісними мотивами-супутниками, зв'язано з театральними засобами наближення та віддалення агресивної раті. На межі двох століть (XIX-XX) виник в музиці також засіб гротеску, що одержав крайню ступінь протилежності і вже був стверджений у живопису та поезії. Спочатку він вживається для втілення конфлікту в творах митців

західноєвропейської музики (Берліоз, Ліст, Малер, Р. Штраус), а надалі поширюється серед композиторів різних національних шкіл.

Показовим є той факт, що конфлікт в інструментальній музиці не завжди потребує самостійного оформлення негативного образу. В деяких випадках характеристика агресивної сили емоційно суміщається зі складним драматичним образом, що виражає і «зле», і боротьбу з ним чи реакцію особистості на його появу (прикладом можуть бути так звана тема ворожнечі у «Ромео і Джульєтті» Чайковського, головна партія першої частини Дев'ятої симфонії Бетховена, Дванадцятий етюд Шопена, друга частина Десятої симфонії Шостаковича, головні партії Другої та Третьої симфоній Онеггера). Історія музики також має приклади втілення конфлікту в творах, що взагалі позбавлені суто протилежних сфер. Йдеться про художні концепції, що будуються за принципом поглибленого втілення психологічної колізії духовного переживання особистості. В таких творах у розвиток ліричних образів проникає напруженість, що неодмінно посилюється, внутрішня конфліктність стає виразнішою і проривається назовні. Таким чином відбивається конфлікт у Соль-мінорній симфонії Моцарта, у «Незавершених» Шуберта, який треба визначити як «конфлікт-переживання» на відміну від «конфлікту активної дії». У структурі сонатної форми творів подібного змісту панує так званий «провідний» контраст, який у симфонізмі ХХ століття найбільш пов'язаний із ім'ям Шостаковича. Зрозуміло, своєрідність цих способів втілення конфлікту в інструментальній музиці не робить їх несумісними: досить часто вони взаємодіють та доповнюють один одного. Наприклад, у Десятій симфонії Шостаковича, що яскраво втілює конфлікт-переживання, конфлікт активної дії використовується в другій частині Скерцо. Саме поєднання різних драматургічних планів свідчить про складність, неоднорідність об'єкта, що привертає увагу композитора, та його вміння поєднувати різні аспекти конфліктності як формотворчого фактора в масштабному симфонічному полотні.

Слід зазначити, що теорія літератури теж спростовує тезу про конфлікт, який у літературно-сценічних творах обов'язково персоналізує протилежні сили колізії. Таке трактування конфлікту в драмі можливе, але не завжди відповідає замислу автора. Воно неодмінно зустрічається в п'єсах, зміст яких стверджує відкритий непримиримий антагонізм ідей, що розкривається у формі протиставлення й ворожнечі конкретних героїв (наприклад, твори про громадянську війну та революцію, про Велику Вітчизняну війну і та ін.).

Інша форма розкриття конфлікту не пов'язана з відвертими сутічками загострених характерів-персонажів. Аналізуючи образи Гамлета і Бориса Годунова, Белінський переконався, що їх цінність у внутрішній боротьбі саме з собою. Такий же спосіб втілення конфлікту в п'єсах Чехова, а серед західної драматургії п'єси Артура Міллера, Теннессі Уільямса та інших. Тургенєв у бесіді з Л.М. Толстим про конфліктність у Шекспіра сказав: «Истинно драматические положения возникают не тогда, когда добродетельные люди борются

со злыми, как в мелодраме, или когда люди страдают от внешних бедствий, например, от моровой язвы или от землетрясения. Драматические положения возникают тогда, когда страдание неизбежно вытекает из характеров людей и их страстей» [6, с. 741].

Таким чином, в інструментальній музиці виявляється цілком сформований арсенал засобів втілення конфлікту, який відповідає прототипам реальності і подібний до інтерпретації їх змісту іншими видами мистецтва. Наявність таких двох типів, як «конфлікт активної дії» і «конфлікт-переживання» дають можливість для порівняння та диференціації музичних знаків, що використовуються у процесі їх створення. Якщо перший із них інтерпретує драматичний стан людської особистості в специфічній структурі музичного смислу, то другий, пов'язаний із лірико-драматичною сферою людських переживань, надає цій структурі іншого значення. Стосовно тематизму, який став на певний час носієм зерна конфліктності в ладотональній музиці, то його функція може бути визначена на так званому синтаксичному рівні, який обумовлюється правилами створення знаків і знакопоєднань без урахування їх значень. Інакше кажучи, структура тематизму для створення обох типів конфлікту майже однакова й питання їх диференціації полягає в драматургії їх розвитку. Природна процесуальність музики як виду мистецтва, розвиток музичного образу в часовому обстеженні надає при втіленні конфлікту необхідність використання різних вищеназваних типів контрастів. Їх інтерпретація в жанрі зокрема симфонії, дозволяє зробити висновки про семантичну означеність засобів втілення конфлікту в інструментальній музиці.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андреев Н., Зиндер Л. К понятию языка и речи // Тез. докл. межвуз. конференции на тему «Язык и речь». — М., 1962.
2. Колианский Г. О правомерности различения языка и речи // Тез. докл. межвузовской конференции на тему «Язык и речь». — М., 1962.
3. Бирюков Б. О некоторых философско-методологических сторонах проблемы значения знаковых выражений // Пробл. знака и значения. — М., 1969.
4. Кон Ю. К вопросу о понятии "музыкальный язык" // От Любли до наших дней. — М., 1967.
5. Урсул А. Отражение и информация. — М., 1973.
6. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971.
7. Адамян А. Статьи об искусстве. — М., 1961.
8. Гегель Г. Собрание сочинений. Т. XIV. — М., 1959.
9. Выготский Б. Психология искусства. — М., 1967.
10. Писатели о литературном труде. Т. II. — М., 1955.

Надійшла до редколегії 28.09.2000 р.