

Ван Цзиань Wang Zian

аспірант кафедри теорії музики та композиції Одеської
національної музичної академії імені А. В. Нежданової

postgraduate student, Odesa
National A. V. Nezhdanova Music Academy

e-mail: 309171370@qq.com | orcid.org/0009-0005-9741-2830

Симфонія на шляху до драми в історичній ретроспективі

Symphony Evolving into Drama in Historical Retrospect

Анотація. Жанр симфонії виріс з оперної увертюри і приблизно з 1730 року відокремився в самостійний вид оркестрової музики. Спочатку оркестр симфонічної музики складався зі струнних і нечисленних духових (мідних і дерев'яних) інструментів. Розвиток симфонізму відбувався під впливом різних чинників — насамперед опери, з її мелодіями, образним ладом, структурою побудов. Підготовчими етапами до формування симфонії стали такі інструментальні жанри, як оркестрова сюїта, тріо-соната, Concerto grosso, ансамблева музика прикладного призначення. У міру дозрівання симфонізм відмежовувався від інших жанрів, і насамперед від опери, набуваючи самостійного змісту, засобів розвитку, форми композиції. Поступово симфонізм став одним із наймасштабніших жанрів оркестрової музики, в якому відображається глибина та організованість музичного мислення, інтегруються типологічні і стилеві процеси, який здатен відображати різні прояви людського духу — від сентиментальної лірики до грандіозної драми. У XX столітті симфонія пройшла випробування «на міцність», як і багато інших музичних жанрів. Еволюція музичного мислення з тенденцією децентралізації в царині стилю, а також відмова від стереотипізації структурних засад привели симфонію до вкрай нестійкого становища, з одного боку, та відкрили неапробовані дотепер можливості кардинального переосмислення семантичних акцентів жанру, — з іншого. Отже, хоч би які зміни відбувалися у внутрішньому й зовнішньому житті цього жанру, симфонія від початку свого виникнення претендувала на роль художньої картини світу. Жанр симфонії став відображенням найгостріших проблем свого часу.

Ключові слова: Віденська школа, жанр, емоційний підтекст, лірико-романтична драма, лейтмотив, епопея, модернізм, музика, нова парадигма часу, музична мова, композитори, композиційна техніка, музична форма, постмодернізм, симфонія, сонатна форма, симфонічна поема, стиль, сюжет, фольклор, художня ідея.

Постановка проблеми. Симфонія є одним із головних елементів культури. У статті досліджено напрямки розвитку симфонії у історичній ретроспективі: як не-програмну симфонію, в якій композитори втілювали свій задум у формі узагальнених естетичних рішень, так і програмну симфонію, що будувалася на узагальненому або послідовному сюжеті. Описано особливості трансформаційних процесів в жанрі «симфонія» в аспекті стилевих та драматургічних, формотворчих, композиційних особливостей та відгалужень.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Методологія дослідження базується на біографічному, системно-аналітичному та жанрово-стильовому методах і підходах. Розкриття теми статті вимагало апеляцій до робіт відомих музикознавців М. Гордійчука [1], О. Зінкевич [2] та інших.

Метою статті є виявлення характерних рис інструментального жанру «симфонія» в історичній ретроспективі; визначення основоположних ознак жанру, його композиційно-драматургічних закономірностей, розкриття сутності симфонічного методу мислення.

Виклад основного матеріалу. Історично жанр «симфонія» поступово відійшов від опери, з якої він виник, і став самостійним масштабним жанром інструментальної музики. Завдяки творчим зусиллям трьох титанів — Й. Гайдна, В.-А. Моцарта та Людвіга ван Бетховена — були сформовані основні структурні розділи симфонії, які стали основою для вираження найрізноманітніших настроїв і почуттів.

О. Зінкевич вважає, що: «Симфонія дивовижний витвір людського духу, здатний, як жоден з інших жанрів, бути могутнім резонатором соціально-філософських проблем свого часу, передавати семантику й напружену динаміку самого життя. Вона переживе будь-які кризи, будь-які зміни парадигм із кардинальним (як спочатку здається) запереченням усіх колишніх *modi operandi*. Скільки їх було — навіть на пам'яті одного покоління — цих заперечень, “виходів за межі”, а потім — несподіваних повернень!» [2, с. 5].

Симфонія народилася з оперної увертюри, але появі симфонії сприяли також інші жанри першої половини XVIII століття — оркестрові сюїти, концерти (Concerto grosso), ансамблева музика прикладного призначення.

Предтечею симфонічного жанру також стали твори для оркестру Дж. Б. Саммартіні, К. Діттерсдорфа, Ф. Ж. Госсекка, В. Ф. Баха, І. К. Баха, композиторів мангаймської школи і ранньої віденської школи (Г. К. Вагензейль, М. Монн). Також термін «симфонія» для позначення оркестрової музики став з'являтися в назвах деяких творів епохи Бароко XVI і XVII століття: у таких композиторів, як Джованні Габріелі («*Sacrae symphoniae*», 1597, і *Symphoniae sacrae*, 1615), Адріано Банк'єрі («*Eclesiastiche Sinfonie*», 1607), Лодовіко Гроссі да Біадана (*Sinfonie musicali*, 1610) і Генріх Шютц («*Symphoniae sacrae*», 1629).

Родоначальником симфонії по праву називають Йозефа Гайдна, автора 104 творів у царині цього жанру, тому що в його творчості усталилися основні постулати класичної симфонії, утвердилися основні положення її форми та структури — чотиричастинна форма і послідовність частин.

Симфонічна музика Гайдна — не програмна. Виняток становлять три ранні симфонії, названі самим композитором «Ранок», «Полудень», «Вечір» (№№ 6, 7, 8). Назви, які закріпилися за іншими симфоніями, придумані слухачами, наприклад «Прощальна» — № 45, «Ведмідь» — № 82, «Курка» — № 83, «Годинник» — № 101. Іноді назви симфоній давали за назвою місця твору або виконання: «Оксфордська» — № 92, шість «Парижських» симфоній, 12 «Лондонських» симфоній тощо. Сам же композитор ніколи не пов'язував музику своїх симфоній з якоюсь програмою.

Симфонії Гайдна різноманітні й присвячені різним емоційним стихіям, що складають життя людини та суспільства. Так узагальнена музична картина світу композитора складеться з драматичних, лірико-філософських, гумористичних і серйозних композицій. У царині форми Гайдн здебільшого дотримувався ним же винайденої побудови з чотирьох частин (*allegro*, *andante*, менует і фінал).

Винятки становлять кілька симфоній, у яких кількість частин або послідовність частин були змінені. У своїх перших симфоніях композитор, імовірно перебудовуючи ще в пошуках досконалої форми, обмежувався трьома частинами. У деяких симфоніях («Полудень», «Прощальна») виходив за межі чотиричастинності та збільшував кількість частин до п'яти. Також іноді експериментував із послідовністю частин (симфонія № 49 починається скорботним *adagio*), але здебільшого дотримувався чотиричастинної форми. Дуже тонко відчувуючи особливості сприйняття публіки, Гайдн, задля створення інтересу, пожвавлення уваги вносив усілякі несподіванки в розвиток музичного матеріалу, так звані «сюрпризи», які то змушували публіку здригатися від несподіванки, коли сприйняття заколисуючого плавного мелодією раптом вибухало гучними акцентованими акордами, і якщо хтось із публіки раптом задрімав, то обов'язково прокидався й повертався до чарівного світу музики, то робив неочікувані зупинки, які

нагадували кінцівку твору. Фантазія композитора ледь в кожному творі додавала якусь «родзинку».

Музика Гайдна світла й оптимістична, йому не приаманний подієвий план у трагічному розвороті, тому майже всі його симфонії мажорні й випромінюють торжество життя. Виняток становлять кілька симфоній, написаних у мінорі, — це симфонії № 39 (*g-moll*), № 44 («Жалобна», *e-moll*), № 45 («Прощальна», *fis-moll*) та № 49 (*f-moll*, «*La Passione*», тобто пов'язана з темою страждання і смерті Ісуса Христа). Вершиною творчості Гайдна вважають 12 «Лондонських» симфоній (№№ 93–104), які були написані в період двох поїздок до Англії (1791–1792 і 1794–1795). Як зауважує Х. В. Кельн «Симфонії Гайдна — це скарбниця для кожного, хто ставиться до них серйозно. Гайдн вражає своєю буйністю і нерозсудливістю, він виявляє інтелектуальну радість в експериментах, вправний у комедійній дотепності та грі з формальними елементами. Він висуває вимоги, до яких звичайний слухач не готовий; він вимагає інтелектуальної співпраці» [9, с. 65].

Паралельно з Гайдном, вдосконалення форми симфонії відбувалося у творчості іншого австрійського генія — В. А. Моцарта (автора 41 симфонії, хоча деякі дослідники стверджують, він написав понад 50 симфоній, а ранні симфонії загубилися).

Моцарт (1756–1791) почав складати симфонії з 8-річного віку. Так само, як і Гайдн, він стояв біля витоків європейського симфонізму, але, на відміну від Гайдна, який здебільшого розвивав тип симфонізму ним самим створений, у найкращих своїх симфоніях (№№ 38–41), Моцарт не дотримувався типової стандартизації. Тісний зв'язок із вокальними жанрами зробив моцартівські симфонічні цикли сповненими внутрішніх контрастів, драматичних зіткнень. Моцарт вніс у Симфонію драматичну напруженість і пристрасний ліризм, велич і витонченість, надав їй ще більшої стильової єдності. Його останні Симфонії — *Es-dur*, *g-moll* і *C-dur* («Юпітер») — найвище досягнення симфонічного мистецтва XVIII століття.

Улюбленим прийомом Моцарта було поєднання контрастності та конфліктності, причому це проявлялося на найрізноманітніших рівнях — частин циклу, окремих тем, різних тематичних елементів усередині теми. Багато мелодійних побудов Моцарта також базуються на зіставленні контрастних елементів, що є незамінним матеріалом для подальшого драматичного розгортання. В епізодах найчастіше Моцарт спирається на кілька тем, які максимально насичує драматизмом. Симфонічна музика Моцарта пронизана контрастними зіставленнями трагедійного і буфонного, піднесеного і буденного, що робить її гранично природною, наближеною до реальних життєвих ситуацій.

Вершиною юнацького симфонізму Моцарта стала симфонія № 25 (одна з двох його мінорних симфоній). На цьому завершується юнацький цикл композитора і після 1774 року він багато працює

над іншими інструментальними жанрами — концертами, сонатами тощо, зрідка повертаючись до написання симфоній. І все ж можна сказати, що над симфоніями, Моцарт працював усе життя аж до літа 1788 року, яке ознаменувалося появою трьох останніх симфоній.

Саме вони й стали найвищим здобутком Моцарта в царині симфонічної музики. Це симфонія Мі-бемоль-мажор № 39, тривалістю близько 35 хвилин, наповнена радісною експресією; у симфонії соль-мінор № 40, тривалістю близько 39 хвилин, розквітла сфера лірики композитора; і монументальна — До-мажор № 41, тривалістю понад 40 хвилин, що отримала згодом назву «Юпітер». Назву їй дав не сам композитор, але вона виявилася дуже вдаюю, оскільки багато епізодів вирішено в дусі величної урочистості, а тональність C-dur часто використовували для демонстрації сили і величі. У цей період Моцарт уже був всесвітньо відомим композитором, але матеріальне становище так само залишалося тяжким.

Сподіваючись заробити за передплатою, Моцарт взявся за написання трьох останніх симфоній. Уперше за все своє життя Моцарт склав три симфонії поспіль. Можна припустити, що цю трилогію композитор задумав, щоб розкрити різні стани своєї душі. Композитор постає в цих творах у різних іпостасях, пропускаючи свої почуття через горнило вимогливості генія, він досягає ідеальної, божественної безмежної досконалості в кожній із симфоній. Закінчується ця так звана трилогія на повній оптимізмі й урочистості симфонії. Кожна з цих симфоній має неповторну індивідуальність, розкриваючи емоційно-образний світ композитора, що у своїй повноті став виразником мистецьких здобутків цілої епохи.

На відміну від «Лондонських симфоній» Гайдна, які загалом розвивають один тип симфонізму, найкращі симфонії Моцарта (№№ 38–41) не піддаються типізації, вони абсолютно неповторні. У зрілі роки симфонія набуває у Моцарта значення концепційного жанру, складається як твір з індивідуалізованою драматургією. Абсолютна самотність Моцарта полягає у вирі життєвості, естетичній повнокровності створюваного художнього космосу.

Кожна симфонія — це принципово нова художня ідея: № 39 (Es-dur) — життєрадісна й сонячна; № 40 (g-moll) передбачає романтизм; а № 41 (C-dur, «Юпітер») бетховенську героїку. Наскільки g-moll-симфонія зосереджена в одному колі образів, настільки ж багатогранний образний світ симфонії «Юпітер».

Новий виток розвитку симфонічного жанру стався у творчості Людвіга ван Бетховена (1770–1827) завдяки двом обставинам — бунтарській особистості самого Бетховена і новим ідеям та новим перспективам розвитку, які привнесла французька революція і потім діяльність Наполеона, яким спочатку захоплювався композитор. Зміна культурної парадигми підштовхнула Бетховена до створення симфоній, які вирізнялися

гігантськими масштабами, конфліктною драматургією, драматизмом, героїчністю.

Бетховенський симфонізм виник на гребені вищих досягнень інструментальної музики XVIII століття, створеної Гайдном і Моцартом. Доведений до досконалості в їхній творчості сонатно-симфонічний цикл став міцним фундаментом для створення нових архітектурних побудов у симфоніях Бетховена.

Розвиток симфонічного жанру у творчості Людвіга ван Бетховена (1770–1827), натхненний революційними ідеями, вийшов на нові рубежі — гігантські масштаби, конфліктність драматургії, драматизм, героїчність, глибина змісту, насиченість творів темами-ролями наблизили симфонію до справжньої драми, до театру. Музичні образи стали буквально зримими, і слухачі під час прослуховування симфоній отримували таке саме задоволення, нібито вони перебували в театрі на виставі.

Л. ван Бетховен ще більше розширив рамки симфонії, розмістив її в монументальних формах (порівняймо, моцартівський «Юпітер» триває близько 40 хвилин, а велетенська Дев'ята бетховенська симфонія триває трохи більше години), наповнив її новим змістом, революційними героїчними образами, образами драматичної боротьби. У своїй останній симфонії, ніби перекидаючи місток у далеке оперне минуле, з якого вийшла симфонія, Бетховен вводить у фінал симфонії хор. Своєю творчістю Бетховен завершив досягнення віденської класичної школи в розвитку симфонії.

Оновлена культурна парадигма, заснована на великих суспільних потрясіннях, прагнула до створення монументальних форм, апелювала до людських мас, тож Бетховен і став тим творцем, що був породжений воїновничою й величною епохою і виконував її приречення. Монументальність, велич вимагали розширення обривів, збільшення тривалості творів, і Бетховен виводить свої симфонії на широкий простір, збільшує силу звучності за рахунок розширення оркестру і введення нових інструментів, а також (в останній своїй симфонії) солістів і хору. Так, Allegro «Героїчної» майже вдвічі перевищує Allegro найбільшої із симфоній Моцарта — «Юпітер», а велетенські розміри Дев'ятої взагалі непорівнянні з жодним із раніше написаних симфонічних творів.

На відміну від Моцарта і Гайдна, Бетховен творіння своїх симфоній розтягував у часі: «Героїчну» створювали протягом півтора року, робота над П'ятою розтягнулася аж на три роки, а над Дев'ятою симфонією працював ледь не десять років. Перші дві симфонії ще мають сліди впливу великих попередників. У них тільки означені риси триумфально-героїчних творів, але це ще не Бетховен. Але вже в третій симфонії розкривається міць і бунтівна сила духу композитора. Тут Бетховен уже міцно став на героїко-епічну тему, демонструючи драматизм епохи, її потрясіння і катастрофи.

Починаючи з Третьої симфонії, драматизм стає головною відмінною рисою його симфоній, а також увертюр

«Егмонт», «Коріолан», «Леонора № 3». І в своїй останній симфонії драматичну лінію він реалізує з небувалим розмахом і художньою досконалістю. Але Бетховен щоразу обіграє героїчну тему по-різному. У Третій симфонії це героїчний епос, наближений до античного мистецтва, у П'ятій розвивається динамічна драма. Утім, Бетховен не замикається на героїці, радість життя, юнацький оптимізм прозирає в Четвертій симфонії B-dur. Темі природи присвячена Шоста («Пасторальна») симфонія. У танцювальному вихорі кружляє Сьома симфонія і тонка та витончена Восьма. І замикає цю серію чудова і велична Дев'ята симфонія з її оптимістичним життєствердним закінченням. Своєю творчістю Бетховен завершив досягнення віденської класичної школи в розвитку симфонії. У творчості композиторів віденської школи симфонія як жанр змогла виразити найрізноманітніші форми людського існування, що виявилось у створенні різних типів симфонізму: від народно-жанрового, епічного, лірико-драматичного до героїко-драматичного та його гібридів — філософсько-драматичних, епіко-драматичних, лірико-драматичних, жанрово-епічних, лірико-пісенних та інших.

Подальший розвиток симфонії пов'язаний зі зміною історичної парадигми, яка висунула на перше місце романтизм як естетичну течію, що на чільне місце ставила самоцінність духовно-творчого життя особистості, перебільшене зображення пристрастей і характерів. Музикальна канва творів суб'єктивізувалася, композитори часто у своїх творах ототожнювали себе з романтичним героєм, тобто вели оповідання від першої особи. Дедалі більше набував розвитку психологічний конфлікт героя із самим собою. Романтичні образи ставали часом занадто перебільшеними, то з драматичним надрином, то з хворобливою витонченістю. У зв'язку з цим набула поширення програмна складова музики, яка будувалася на сюжетах з інших видів мистецтва.

Виклад сюжету вимагав наскрізного розвитку, що зумовило створення симфонії у вигляді одночастинної поеми. Музику почали трактувати в синтезі з іншими мистецтвами — з літературою, живописом, через що її образи викликали миттєві асоціативні картини з літератури чи живопису, і це сприяло глибокому проникненню в слухняне сприйняття, роблячи його максимально, наскільки це можливо при сприйнятті невідчутних величин, чуттєвим і конкретним.

Сюжетна наповненість музичних творів іншими видами мистецтва мала наслідком програмність і водночас вимагала у викладі єдиного ланцюга подій, звідси — створення одночастинної симфонічної форми, поемність.

Розвиток гібридних типів симфонізму далі впливав у творчості романтиків. Цим шляхом розвитку пішов Ф. Ліст (1811–1886), збагативши симфонізм програмними шедеврами. Відповідно до ідеалів романтизму, Ф. Ліст увійшов в історію музики як творець нового романтичного жанру — «симфонічної поеми». Прагнення Ф. Ліста

до інновацій торкнулися не тільки фортепіанного концерту, а й його симфонічної творчості.

Як і у своїх фортепіанних концертах, у симфонічних поемах він був прихильником винайденої ним одночастинної форми. Як шанувальник програмної форми, Ліст у більшості випадків супроводжував партитуру розгорнутим викладом сюжету. Блискуче володіючи літературним жанром, Ліст часто давав великі описи творів, починаючи від зародження задуму до цільної літературної програми. Така програма допомагала узагальнити образ героя, окреслити коло драматичних переживань, які потім ставали змістом музики. Перевагу у виборі сюжетів для своїх симфонічних поем Ліст віддавав героям, сильним духом, картинам битв, перемог, народним рухам.

Маючи неабиякий літературний талент, Ліст у більшості випадків супроводжував партитуру розгорнутим викладом сюжету. У докладній літературній програмі, яку композитор давав своїм творам, вимальовувався образ героя з усією сукупністю його героїко-драматичних переживань і дій. Ця програма давала змогу виконавцям точніше відтворювати чуттєві перипетії образу, а слухачеві розуміти рух почуттів, що виражалися в музиці. Головними дійовими особами його поем ставали героїчні особистості, які брали участь у битвах, народних рухах, і які обов'язково перемагали.

Франц Петер Шуберт (1797–1828) є основоположником нового лірико-романтичного та лірико-епічного напрямку. За своє коротке життя написав 9 симфоній і 8 увертюр. За життя жодна з них не була виконана, а партитури Восьмої і Дев'ятої симфоній були загублені і тільки через десять років після смерті композитора їх віднайшов Роберт Шуман серед паперів Шуберта, що зберігалися в його брата. Дев'яту, останню «Велику» до-мажорну симфонію вперше виконали в 1839 році в Лейпцигу. А знамениту Восьму, яка отримала назву «Незакінчена», через те, що її композитор написали всупереч традиції, тільки в двох частинах, вперше виконали лише 1865 року.

У творчості Шуберта зародилися основні течії романтизму, які надалі розвинули чимало інших композиторів.

У чотирьох симфоніях Роберта Шумана (1810–1856), які він написав упродовж 10 років (з 1841 по 1851), переважають світлі, життєрадісні настрої. Значне місце в них займають епізоди пісенного, танцювального, лірико-картинного характеру. У своїх симфоніях Шуман тяжіє до традицій класицизму, проте в них уже помітні паростки симфонічної поеми, що виражаються через вживання прийомів монотематизму, через наскрізний розвиток великої форми, через інтонаційні зв'язки між частинами.

Поряд із Ф. Лістом основоположником нового музичного жанру — симфонічної поеми — вважають Гектора Берліоза (1803–1869). Симфонічна поема стала дуже популярною серед композиторів XIX століття. Перша його симфонія, можна припустити, — автобіографічна. Програма симфонії така: молодий музикант із хворобливою чутливістю і полум'яною уявою у нападі

любовного відчаю тріють опіумом. Доза наркотику надто слабка, щоб убити його, ввергає його у важке забуття, супроводжуване важкими видіннями, під час якого його відчуття, почуття, спогади перетворюються в його хворому мозку на думки та музичні образи. Сама кохана жінка стала для нього мелодією і ніби нав'язливою ідеєю, яку він знаходить і чує всюди.

Ця програма звучала для тогочасної молоді не просто як любовна історія самого автора чи іншої конкретної людини. Уперше в музиці було втілено образ типового романтичного героя, вже відкритого літературою — бентежного, розчарованого, такого, що не знаходить місця в житті. Такого героя називали байронічним, бо він був улюбленим персонажем творів англійського поета, або — ще точніше — сином століття, за назвою роману Альфреда де Мюссе «Сповідь сина століття». Знаходили в берліозівській програмі перегуки і з повістю Гюго «Останній день засудженого до смертної кари».

Продовжував романтичний напрямок Фелікс Мендельсон (1809–1847), автор п'яти симфоній. Не можна сказати, що симфонії Ф. Мендельсона полюбилися публіці і їх часто виконують у концертних програмах. Поряд із «Шотландською» та «Італійською», що належать до найкращих сторінок творчості Мендельсона, інші симфонії значно програють. Останні дві симфонії композитор написав, натхненний природою Шотландії та Італії, їхня лірико-романтична спрямованість збіглася із фундаментальними рисами самого композитора — лірика і романтика. Мендельсону вдалося втілити риси ліричного героя з досконалою формою, звідси й висока художня якість цих творів.

Великого успіху досяг Ф. Мендельсон у сфері програмної увертюри. Увертюра спочатку мала прямий зв'язок з оперою або драмою, і програмність увертюри була обумовлена змістом опери або драми. Увертюра Ф. Мендельсона «Сон літньої ночі» вперше була створена у відриві від опери або вистави і задумана як програмно-симфонічна концертна п'єса для оркестру. Тому є всі підстави вважати Ф. Мендельсона родоначальником нового жанру — концертної програмної увертюри.

Увертюри ж Глюка, Моцарта, Керубіні, особливо ж Бетховена, були задумані як вступи до опер або драматичних спектаклів. Однак завдяки художній завершеності задуму і форми згодом набули самостійного значення і їх стали виконувати як незалежні твори в концертному репертуарі симфонічних оркестрів.

Згодом одночастинна оркестрова увертюра набула великого поширення і стала ніби новим різновидом симфонії. Найкращі її зразки проявилися у творчості Берліоза, Шумана, Чайковського.

Яскравим композитором романтичного напрямку був Шарль Каміль Сен-Санс (1835–1921) — автор п'яти симфоній, з них тільки три симфонії номерні, і восьми симфонічних поем. Вершиною симфонічної творчості композитора вважають Симфонію № 3 («Симфонія

з органом») до-мінор, Ор. 78 (1886). Симфонія незвичайна за формою і за складом інструментів. Уперше в інструментальний склад симфонії композитор увів і фортепіано, і орган. Хор (уже якоюсь мірою традиційно) також був присутній у складі оркестру. Оскільки програми цього твору композитор не оприлюднив, то і сучасники, і дослідники пізнішого часу складали свої версії можливої програмності. Слідом за Шубертом, з його «незакінченою» симфонією, Сен-Санс зупинився на двох частинах (замість традиційних чотирьох). Однак кожна частина ще умовно поділена на два розділи. Симфонія насичена безліччю образів, які в динамічній боротьбі приходять до радісного фіналу.

Симфонія також вражає різноманітним і гнучким інструментуванням. Проте, незважаючи на успіх, Симфонія № 3 стала останнім твором Сен-Санса в цьому жанрі, яку він написав у віці 51 року, і хоча композитор прожив до 86 років і активно писав музику в інших жанрах, до симфонії більше не звертався. «Після паризької прем'єри Симфонії для органа з оркестром ор. 78 Шарль Гуно вигукнув про свого друга Каміля Сен-Санса та його твір: "Ця симфонія має бути в Луврі. Це французький Бетховен"» [7].

Найвідомішою і найпопулярнішою з поем композитора став «Танець смерті», який Сен-Санс написав, надихнувшись віршем свого сучасника, поета-символіста Анрі Казаліса. У своїй поемі композитор ввів нібито дві дійові особи — Смерть, яка грала на скрипці в ритмі вальсу, і танцюючі скелети, які виражалися партією ксилофона. При цьому, для створення враження потойбічності, солюючу скрипку налаштували в особливий спосіб: дві верхні струни утворюють інтервал не чистої квінти, а тритона, що мав назву «diabolus in musica» (дияволом у музиці).

Одинадцять симфоній (9 номерних та дві за тональністю) Антона Брукнера (1824–1896) завершили формування останнього етапу австро-німецького романтизму і вирізняються багатством гармонійної мови, складною поліфонічною структурою та часовою тривалістю.

Симфонії Брукнера — величезні епопеї, побудовані на логіці епічної оповіді, в якій відбувалися і драматичні сутички, і ліричні сцени, де всі представлені чуттєві образи були загострені до межі й вступали у взаємодію один з одним у значній монолітній оповіді. Він також розширив межі симфонічного жанру — тим, що вводив у партитурі хор і солістів. Брукнер був людиною ніби з іншої епохи, він наче застряг у минулому, але з іншого боку володів дивовижним даром передбачення майбутнього, що й виражалося в його симфоніях. Він був скромним учителем і органістом, жив у маленьких провінційних містечках на півночі Австрії і писав музику, яку майже не виконували. Симфонії він почав писати пізно — у 40 років. І перший успіх прийшов до нього тільки в 60 років під час виконання його Сьомої симфонії. Він був перфекціоніст, і дві симфонії не вважав за можливе вносити до номерного

списку, тому останньою була Дев'ята (незавершена) симфонія, а не Одинадцята.

Симфонії Брукнера — не програмні. Це чиста музика, яка не має компонента рацію (програми) і підноситься до небес, у зоряний неземний простір, зберігаючи найвищий ступінь абстрактності. Він ніби виходить за межі людських пристрастей, споглядаючи світ із надзорного простору.

Йоганнес Брамс (1833–1897), на перший погляд, у симфонічній творчості зробив крок назад і повернувся до традицій віденської школи в трактуванні симфонії як інструментальної драми. Але, якщо придивитися пильніше, помітно, що він об'єднав класичні традиції із досягненнями романтичної поемності, де в суворій класичній формі знайшли своє вираження і романтичний світ образів, і сучасний лад почуттів, і цілісність поемного вираження. У цьому — своєрідність Брамса, його історична заслуга.

Як і представники романтичного напрямку, Брамс, слідом за Бетховеном, у своїй симфонічній творчості продовжив лінію інструментального класичного симфонізму і розвивав психологічну драму, засновану на внутрішній боротьбі особистості, її духовному вдосконаленні, тому крайні частини зазвичай наділяв напруженою конфліктністю, тоді як як середні частини правила за ліричний відступ, були безконфліктними.

Симфонії Брамса поєднують емоційність із суворою дисципліною мислення, їм притаманні внутрішня зосередженість, стриманість і сила вираження. Розвиваючи традиції Бетховена, Брамс ішов у дещо іншому напрямі — тема особистості, її життєвої боротьби та морального вдосконалення вийшла в нього на перше місце.

Творчість Антоніна Дворжака (1841–1904), автора дев'яти симфоній, здебільшого була орієнтована на класичну модель, але в них також можна побачити риси поемності. Остання, «З Нового Світу», включена до репертуару багатьох оркестрів світу і є одним із найбільш виконуваних оркестрових творів композитора. Вона стала результатом «американського періоду» життя композитора, пов'язаного з його роботою, що з'явилася у зв'язку з пропозицією американської меценатки Жанетті Дербер очолити створену нею Нью-Йоркську консерваторію (1891–1995), а також обійняти посаду професора композиції та диригування в цій же консерваторії.

У цей час Дворжак досяг зеніту своєї слави й охоче пристав на цю пропозицію. Змістом симфонії стали враження Дворжака від Америки, зокрема він асимілював афроамериканські народні мотиви у першій частині симфонії. Туга за Батьківщиною проявилася в цій симфонії використанням чеського фольклорного матеріалу — чеський народний танець у середині третьої частини. За жанром це лірико-драматична симфонія. Її концепція типова для Дворжака: через напружену боротьбу думок і почуттів до оптимістичного висновку.

Прикметною рисою драматургії симфонії є система лейтмотивів, що зміцнюють єдність циклу. Провідний

лейтмотив — головна тема I частини, її початковий елемент з'являється в усіх частинах симфонії. Наскрізний розвиток отримують також заключна тема I частини, основні теми Largo і Скерцо. Інші особливості симфонії — її багатотемність і велика роль духових інструментів в оркестровці. На прем'єру симфонії очікували з великим інтересом, успіх був сенсаційний: виконання твору розцінювалося як найзначніша подія в історії музичного життя Америки. Осібно стоїть сьома симфонія: «Сьома симфонія Дворжака в тональності ре мінор посідає особливе місце в циклі його дев'яти симфоній. Її похмура атмосфера різко контрастує не тільки з двома сусідніми симфоніями (№№ 6 і 8), але й з переважною більшістю творів Дворжака в цілому. Їй притаманна драматична експресія, похмура атмосфера болісних сумнівів і впертої непокори. Для неї характерна відсутність слов'янської мелодики, яка є відмінною рисою раннього, так званого слов'янського періоду творчості композитора, із якою зазвичай пов'язують його композиторський стиль. Незважаючи на драматичну силу цієї музики, це також глибоко інтимний твір, в якому композитор досліджує перипетії своєї душі та відповідає на елементарні питання про людське існування» [8].

Перу композитора також належать симфонічні поеми «Водяний», «Полуденниця», «Золота пряжка», «Голубок», «Богатирська пісня». У своїй творчості Дворжак синтезував елементи віденської класики і романтизму з чеськими народними мелодіями і ритмами.

Густав Малер (1860–1911), автор десяти симфоній (Десята — не закінчена), за своє коротке життя зробив запаморочливу кар'єру, але не композитора, а диригента. Малер складав свої твори переважно влітку, під час відпустки у своїй основній роботі диригента. Музика Малера за життя була цікава відносно вузькому колу відданих шанувальників, і тільки через багато років після його смерті отримала справжнє визнання. За життя критики в особі Ромена Ролана, Ганса фон Бюлова та інших були нещадними і не знаходили в його музиці нічого цікавого, вважали його мелодії банальними, побудови громіздкими й незграбними, а всю музику — бездарною та позбавленою смаку, з грубим інструментуванням та імпровізацією. Інакше кажучи, звинувачували композитора в тому, що він не знав, що буде після наступного такту, тобто писав, покладаючись на імпровізацію, без добору матеріалу.

Його музика здавалася незрозумілою, недоступною, погано «зробленою» і цим дратувала професіоналів. Малер прагнув перевершити те, що було до нього. І перше, що впадає в око — це тривалість його симфоній. Вони безмірно довгі — звучать понад годину, годину двадцять, годину тридцять і більше. Наприклад, третя симфонія була абсолютно гігантською, і всі її шість частин тривали трохи менше двох годин. Друге — склад оркестру: це були потрійні або четверні склади, які у восьмій симфонії були доведені до уявного максимуму. Крім того, Малер розширює простір, у якому перебуває оркестр, вводить додаткові інструменти за сценою, створюючи ефект стереозвучання.

Вводить у симфонії хор, солістів і не просто хор, а іноді потрійний склад плюс дитячий хор.

Після дев'ятої симфонії Бетховена це перший випадок, коли композитор вводить у симфонічний твір хор, причому хор і солісти звучать не у фіналі, як у Бетховена, а від початку твору. Третє — куплетність, запозичена від пісень у побудові форми. Усе це вимагало вже іншого типу сприйняття від публіки, можливо, споглядального сприйняття, такого, до чого публіка була не готова, і це викликало роздратування. Час поставив усе на свої місця і показав безпідставність критики сучасників, які не побачили в музиці Малера зародків нових стилів. Перед творінням симфонії Малер часто у схематичному вигляді складав остов симфонії, продумуючи виражено і раціонально органічне ціле у всіх його деталях. Найбільш виконуваною стала Четверта симфонія Малера. У ній композитор використав звичайний, дещо полегшений склад оркестру (три труби й чотири валторни, без туби й тромбонів), обмежився порівняно невеликою протяжністю симфонії (приблизно 45 хвилин), в оркестровці уникав густих важких нашарувань, та наприкінці — пісенний фінал.

Здавалося б, що композитор певною мірою наблизився до побажань публіки і створив твір, який мав би відповідати панівному стереотипу. Але, як і інші симфонії композитора, сучасники — публіка і критика — зустріли її напрочуд неприязно, і саме на неї чекало майже одностайне незрозуміння.

«Мій улюблений і всіма переслідуваний пасинок», — так з ноткою гіркоти називав цю симфонію Малер. Прем'єра, що відбулася в Мюнхені 1901 року, та подальші виконання у Франкфурті, Берліні, Відні завершувалися справжнім провалом і скандалами. Публіка не сприймала цієї музики; сучасники були впевнені, що автор знущується з них, спеціально провокуючи скандал. Якби це було метою композитора, то він успішно її досягав при кожному виконанні, яке завжди закінчувалося скандалом. Цю симфонію, як і інші симфонії композитора, оцінили тільки через багато років, коли культурна парадигма, що змінилася, породила твори нововіденських класиків (Шенберг, Берг, Веберн), на тлі яких музика Малера стала прийнятною і зрозумілою.

У творчості Ріхарда Штрауса (1864–1949) переплелися течії пізнього німецького романтизму і німецького експресіонізму. Він автор десяти симфонічних поем, написаних у ранньому періоді його творчості, в яких він розвинув принципи програмного симфонізму Г. Берліоза і Ф. Ліста, що ґрунтуються на літературних джерелах. На відміну від Ф. Ліста, Р. Штраус не надавав літературній програмі послідовного розвороту подій, а часто літературні фрагменти творів були для нього відправною точкою, від якої відштовхувалася уява композитора, натхненна поетичними фразами.

Як вказує І. Соллертинський: «У 1887/88 рр. створено першу велику симфонічну поему — „Дон Жуан“ (до неї написано — юнацьку симфонію f-moll із явними

слідами впливу Мендельсона та симфонічну фантазію „З Італії“). 1903 р. композитор закінчує „Домашню симфонію“ („Symphonia domestica“). У проміжку між ними розташовані всі знамениті симфонічні поеми: „Макбет“, „Смерть і просвітлення“, „Веселі забави Тіля Ойленшпінгеля“, „Так казав Заратустра“, „Дон Кіхот“, „Життя героя“. Після 1903 р. Штраус повертається до симфонізму всього один раз — у програмно зображальній „Альпійській симфонії“ (1915)» [6]. Усі симфонічні твори Штрауса об'єднані спільними жанровими особливостями. Він відмовляється від класичної форми чотиричастинної й узагалі багаточастинної симфонії. Саме слово «симфонія» (якщо виключити юнацькі речі) трапляється в нього всього двічі («Домашня» та «Альпійська» симфонії), причому обидва рази стосовно до одностайних композицій. Замість того Штраус удається до створеного Листом жанру «симфонічної поеми» («symphonische Dichtung»): одностайного оркестрового твору програмного змісту, запозиченого із суміжної царини мистецтва — літератури або живопису [6].

Аж до XX століття чотиричастинна модель симфонії, з тими чи іншими змінами, що утвердилася у творчості віденських класиків, як правило, складалася з початкового allegro в сонатній формі (інколи з повільним вступом), повільної частини, менуету або скерцо і жвавого фіналу.

В основі низки симфонічних поем Штрауса лежать образи світової літератури. Перша з них — поема «Макбет» за В. Шекспіром (перша редакція, 1887) вирізняється суворим, похмурим колоритом. Відома поема «Дон Жуан» за Н. Ленау (1889), провідна ідея якої — мінливість як наслідок прагнення до ідеалу. Образи її яскраві й барвисті, музичний розвиток захоплює стрімкістю. У поемі «Веселі забави Тіля Уленшпінгеля» (1896) композитор узяв за основу німецький варіант легенди (відсутня тема визвольної боротьби Нідерландів проти Іспанії). Це найпопулярніший оркестровий твір Штрауса; композитор передає пригоди героя в розвитку двох тем, що невинно змінюють характер. Поему «Дон Кіхот» за М. Сервантесом (1897) композитор назвав «фантастичними варіаціями на тему лицарського характеру». Твір завершується сумним глузуванням над людською захопленістю.

Образи та загальні ідеї композитор черпав також і в деяких філософських вченнях. Поема «Смерть і просвітлення» (1889) присвячена вічній проблемі життя і смерті та пов'язана з філософією А. Шопенгауера; «Так говорив Заратустра» за Ф. Ніцше (1896) є спробою передати засобами музики деякі аспекти однойменного філософського твору. У цьому творі композитор вдався до складної системи лейтмотивів, використав оркестр збільшеного складу та орган. Поема «Життя героя» (1898) має автобіографічний характер, про що свідчить введення тем з інших творів композитора.

Представником індивідуального модернізму був Ян Сібеліус (1865–1957), який написав сім симфоній, та симфонічні поеми «Куллерво», «Леммінкяйнен»,

«Фінляндія», «Тапиола», «Донька Півночі», «Нічна скачка і схід сонця», «Туонельський лебідь». У своїй творчості композитор був прихильний до одного з напрямів модернізму в музиці, який він сам відкрив для себе і якому лишився вірний все життя. У своїх симфоніях він звертався до фінської природи, яку обожнював: звуки природи, шелест лісу, перешіптування трав, спів птахів — все перетворювалося на музику. І водночас він намагався віднайти місце людини в цій природі та поєднати емоції людини й емоції від споглядання природи у своїй музиці. У його симфоніях мелодії були будівельним матеріалом для створення мальовничих картин природи і людини як живої матерії, що була частиною всеохопної природи.

Йому весь час хотілося стиснути форму симфонії до однієї яскравої картини, що запам'ятовується, що він і зробив у Сьомій симфонії, обрізавши її форму до одностатинності. Сібеліус дуже критично ставився до своєї творчості, йому весь час здавалося, що він застарів, не встигнувши стати відомим, хоча за життя його визнали великим національним композитором, символом великої країни. І, можливо, це була одна з причин, чому останні 30 років життя він замовк як композитор. У чомусь він повторив долю великого Россіні, який також за останні 36 років не написав жодного рядка. Це явище залишається загадкою для дослідників, бо переважна більшість композиторів пишуть до останнього подиху, про що свідчать незакінчені твори [3].

Одним із видатних симфоністів-модерністів ХХ століття був Пауль Гіндеміт (1895–1963). Його спадщина включає вісім симфоній і ще безліч оркестрових партитур, зокрема численні концерти для різних інструментів. Провідним прийомом тематичного розвитку в Гіндеміта є поліфонія, яка виступає в синтезі з варіаційністю та сонатністю, що надає його творам архітектурної завершеності форм. Особливості тематизму Гіндеміта впливають із поліфонічної природи його мислення, якому притаманна мелодійна різноманітність, математична логічність за інтонаційної свободи. Фути — подвійні, потрібні — часто присутні як основний засіб розвитку у фіналах його інструментальних циклів.

Представником модернізму був Чарлз Едвард Айвз (1874–1954), якого по праву вважають основоположником американської композиторської школи ХХ століття. Життя і творчість Айвза один з його шанувальників назвав американською трагедією. Справді Айвз почав писати музику з 1890-х років, але до кінця 1930-х його твори не були відомі, їх не виконували. Довгі роки Айвз писав

сам для себе, виробивши власний музичний стиль, що поєднує елементи традиційної побутової музики з незвичними, гострими гармоніями та оригінальним інструментуванням, і навіть із чвертьтоновою системою, невідомою класичній музиці.

Айвз у деяких своїх творах, очевидно, раніше за А. Шенберга, майже впритул підійшов до серійної організації атональної музики. Але його відкриття на той час були невідомі світу. Лише 1947 року він був удостоєний премії Пуліцера за Третю симфонію, написану 1911 року, а друга симфонія вперше була виконана під керівництвом Бернштейна через 50 років після написання за кілька років до смерті композитора. Але до цього часу Айвз уже давно відійшов від справ, і його муза мовчала вже понад 20 років. Це був третій в історії випадок, після Россіні та Сібеліуса, коли плідний композитор замовкав задовго до смерті.

Оригінальність задумів композитора виразно проявилася в останній незакінченій «Вселенській» симфонії, де передбачалося розташування оркестрів і хору на відкритому повітрі, в горах, у різних точках простору. Дві частини симфонії (Музика Землі та Музика Неба) мали звучати одночасно, але двічі, щоб слухачі могли по черзі фіксувати увагу на кожній.

Як зазначає Дж. Райнхард, у симфонії відсутній поділ на окремі частини, проте існує безліч музичних розділів, визначених космічним змістом. Кожен розділ слідує за попереднім без перерви, а відкривається вся симфонія великою музичною преамбулою.

Тільки зараз найбільше абстрактне творіння Айвза постало перед слухачською публікою. Її складні технічні особливості, такі, як, наприклад, полімікрохроматичний зміст, вживання «інструментів домашнього виготовлення», імпровізації, радикального інструментування і впровадження «обертенової машини», роблять «Вселенську» симфонію як в технічному, так і в естетичному планах гострішою за багато музичних явищ, що виникли набагато пізніше [4; 5].

Справжнє визнання Айвз отримав посмертно, коли американські музиканти відкрили в його мистецькій спадщині риси самобутньої творчої індивідуальності, національного складу та проголосили Айвза основоположником нової американської школи.

В українській музиці розквіт симфонічної творчості пов'язаний з іменами Б. Лятошинського (5 симфоній), І. Карабиця (3 симфонії), Є. Станковича (6 симфоній та 12 камерних симфоній), В. Сильвестрова (8 симфоній), Л. Колодуба (12 симфоній), В. Бібіка (7 симфоній), К. Цепколенко (7 симфоній).

Література

1. Гордійчук М. М. Українська радянська симфонічна музика. Київ: Музична Україна, 1969. 428 с.
2. Зінкевич О. С. Українська симфонія 1970–1980-х років. Генетико-типологічний аспект. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського; Ніжин: Лисенко М. М., 2023. 224 с.
3. Нормет А. Симфонії Сібеліуса. Таллінн: Aleksandra, 2011. 304 с.
4. Райнхард Дж. О Вселенской симфонии Чарльза Айвза. URL: <https://stihi.ru/diary/futurism/2009-06-30> (дата звернення 17.12.2024).
5. Райнхард Дж. Голоса земли и воды во Вселенской симфонии

Чарлза Айвза. URL: <http://www.slovoart.ru/node/1783> (дата звернення 17.12.2024).

6. Соллертинський І. Симфонічні поеми Ріхарда Штрауса. URL: <https://maysterni.com/publication.php?id=142755> (дата звернення: 18.12.2024).

7. Camille Saint-Saëns, à l'ombre de Beethoven. URL: <https://www.resmusica.com/2021/12/16/>

camille-saint-saens-a-lombre-de-beethoven/ (access date: 12.01.2024).

8. Dvořák A. Symfonie č. 7 d moll, op. 70, B141. URL: <https://www.antonin-dvorak.cz/dilo/symfonie-c-7/> (дата звернення 18.02.2024).

9. Köln H. W. Über Haydns „charakteristische“ Sinfonien. URL: https://www.zobodat.at/pdf/Wiss-Arbeiten-Burgenland_103_0065-0078.pdf (access date: 28.01.2025).

References

Hordiichuk, M. (1969). *Ukrainska radianska symfonichna muzyka* [Ukrainian Soviet symphonic music]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Zinkevych, O. S. (2023). *Ukrainska symfoniia 1970–1980-kh rokiv: Henetyko-typologichnyi aspekt* [Ukrainian symphony of the 1970s–1980s: Genetic-typological aspect]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho; Nizhyn: Lysenko M. M [in Ukrainian].

Normet, L. (2011). *Symfonii Sybeliusa* [Sibelius's symphonies]. Tallinn: Aleksandra [in Russian and Estonian].

Reinhard, J. (2009, June 30). Pro Vselensku symfoniuu Charlza Aivza [About Charles Ives's Universe Symphony]. *Stihi.ru*. Retrieved December 17, 2024, from <https://stihi.ru/diary/futurism/2009-06-30> [in Russian].

Reinhard, J. (n.d.). Holosa zemli i vody u Vselenski symfonii Charlza Aivza [Sounds of earth and water in Charles Ives's Universe Symphony]. *Slovesnytsia Mystetstv*. Retrieved

December 17, 2024, from <http://www.slovoart.ru/node/1783> [in Russian].

Sollertynskyi, I. (n.d.). Symfonichni poemky Rikharda Shtrausa [Symphonic poems of Richard Strauss]. Retrieved from <https://maysterni.com/publication.php?id=142755>

Camille Saint-Saëns, à l'ombre de Beethoven. (2021, December 16). *ResMusica*. Retrieved from <https://www.resmusica.com/2021/12/16/camille-saint-saens-a-lombre-de-beethoven/>

Dvořák, A. (n.d.). *Symfonie č. 7 d moll, op. 70, B141* [Symphony No. 7 in D minor, Op. 70, B.141]. Retrieved from <https://www.antonin-dvorak.cz/dilo/symfonie-c-7/> [in Czech].

Köln, H. W. (n.d.). Über Haydns “charakteristische” Sinfonien [On Haydn's “characteristic” symphonies]. Retrieved from https://www.zobodat.at/pdf/Wiss-Arbeiten-Burgenland_103_0065-0078.pdf [in German].

Wang Zian.

Symphony Evolving into Drama in Historical Retrospect

Abstract. The symphony genre grew out of the opera overture and, from about 1730, became an independent form of orchestral music. Initially, a symphony orchestra consisted of strings and a few wind instruments (copper and woodwinds). The development of symphonism was influenced by various factors, primarily opera, with its melodies, figurative mode, and structure of constructions. Such instrumental genres as the orchestral suite, trio sonata, Concerto grosso, and ensemble music for applied purposes became preparatory stages for the formation of the symphony. As it matured, symphonism distinguished itself from other genres, especially from opera, acquiring independent content, means of development, and forms of composition. Gradually, symphonism became one of the most ambitious genres of orchestral music, reflecting the depth and organization of musical thinking, integrating typological and stylistic processes, and capable of reflecting various manifestations of the human spirit from sentimental lyrics to grandiose drama.

In the twentieth century, the symphony was challenged like many other musical genres. The evolution of musical thinking with a tendency to decentralization in the field of style, as well as the rejection of stereotyping of structural foundations, led the symphony to an extremely unstable position, on the one hand, and opened up previously unexplored possibilities for a radical rethinking of the semantic accents of the genre, on the other hand. Thus, no matter what changes occurred in the inner and outer life of this genre, the symphony has claimed the role of an artistic picture of the world since its inception. The symphony genre reflected the most acute problems of its time.

Keywords: Viennese school, genre, emotional subtext, lyrical-romantic drama, leitmotif, epic, modernism, music, new paradigm of time, musical language, composers, compositional technique, musical form, postmodernism, symphony, sonata form, symphonic poem, style, plot, folklore, artistic idea.

Стаття надійшла до редакції 11.02.2025