

ЛІТЕРАТУРА

1. Холопова В. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. – М., 2002.
2. Broder N. Così fan tutte. Essau. // Mozart W.A. Così fan tutte. – N. York.
3. Аберт Г. В.А. Моцарт. Часть вторая. Книга вторая. – М., 1985.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. – С. 286-289.
5. Пятенко Л. Типологія канта у творах композиторів ХІХ ст. // Культурологічні проблеми музичної україністики. Вип. 2. Частина 2. – Одеса, 1998. – С. 83-85.
6. Маркова О, Подолян Л. Український кант в контексті культури європейського релігійного Просвіщення. – Одеса, 1982. – С. 2-5.

Julya Kantarovich

EXPRESSIVE TYPICAL OF ARIAS OF AN OPERA MOZART «COZI FAN TUTTE»

The generalization of materials rather typical of installations Моцарта, and also allocation is submitted during the analysis of arias Alfonso, Gulelmo, Arabella etc. typical of expressiveness of singing in an orientation on concerto-chamber performance.

Вікторія Осіпова

ДУХОВНИЙ КОНТЕКСТ ОПЕР МИХАЙЛА ГЛІНКИ І РІХАРДА ВАГНЕРА

Стаття розкриває питання духовної обумовленості джерел оперної вокальності, а також самого змісту опер М.Глінки та Р.Вагнера. Містика музичної природи є невіддільною стороною художнього відтворення в цілому і вимагає спеціального розгляду та узагальнення відповідних спостережень.

В аналізі опер ХІХ ст., як безпосередніх і опосередкованих спадкоємців опер-містерій ХVІІ століття, звернемо увагу на спільні ознаки. До них відносимо з досвіду аналізу містеріальних композицій ХVІІ і їх модифікацій у ХVІІІ ст., по-перше, наявність християнської символіки, що відтворена знаками – музичними фігурами, а також сюжетними «поворотами» в руслі загальної концепції подвигу як спокутного мучеництва-покаяння та ін.

Відзначаємо також (по-друге) організацію декламаційних контурів мелодійного звучання, уподібненого до псалмодіювання, тобто до нормативної (звичайної) інтонації, що виражає просту серйозну ідею світобачення.

По третє, вимагає уваги орієнтація музичного звучання в руслі статичності, що впливає з церковного молитовного літургійного співу.

У світлі висунутих позицій особливе значення в музичній культурі ХІХ сторіччя мають творчі індивідуальності, генеруючі ідеї величезного змістовного наповнення в межах національного і світового мистецтва (маємо на увазі Р.Вагнера (1813-1883) і М.Глінку (1804-1856)). Обидва композитори – родоначальники нової німецької і нової російської шкіл, що належали до одного покоління, обидва були пов'язані з просвітницько-організаційною діяльністю Ф.Ліста і обидва сформували унікальні осередки духовного пошуку, задекларованого в їх національних персонах (ідея «візантійства» – у М.Глінки, ідея християнського «німецького соціалізму» – у Р.Вагнера).

Реформа Вагнера визначена твором «Летючий Голландець» 1842 р. (до речі, написана в один рік з «Русланом» Глінки!). Цей сплеск епічного мислення німецького композитора характеризується відвертим подоланням розважального спрямування опер Р.Маршнера, А.Лортцинга, які стали проявом німецького «бідермейера», що демонструє «сімейний затишок», спрямований на побут і на побутове мистецтво, відмовившись від серйозного проповідування, нав'язаного німецькій нації «штюрмерам».

У працях О.Маркової звернена увага на симптоматичний збіг досвіду Вагнера з досвідом Глінки: і в «Летючому Голландці», і в «Руслані і Людмилі» композитори демонстративно «долали» комічний характер сюжету в літературному джерелі Г.Гейне і О.Пушкіна. І на цьому «невдячному» матеріалі вибудовували концепцію благоговійного залучення слухача через музику до національного епосу, до епічних витоків національного художнього мислення. Обидва композитори свідомо переводили русло національної опери у сферу високого служіння цього жанру національним ідеалам. Саме в цих творах композитори встановлюють оперний жанр на тій духовній висоті, яка спочатку була покладена в основу італійського і французького оперного мистецтва в XVII сторіччі.

Складається враження, що композитори, підкоряючись деякому «заклику часу» і Боргу перед нацією, нарочито «долають» комедійну фабулу заданих самими авторами лібрето і тим самим ніби роблять «покуту» світовій музичній громадськості за те, що високий оперний жанр до того обминав національну творчість. І, судячи з подальших подій, ця етична «жертва» композиторів, була прийнята: національні опери (німецька і російська) як жанр Натхненного втілення даної типології в національній свідомості відбулися.

В основі лібрето «Летючого Голландця», відкинувши іронічно-сатиричний «випад» Р.Гейне, лежить легенда-притча, що охоплює один з вічних сюжетів різних народів і країн: Марко Безсмертний, Вічний жид, «Летючий Голландець» і т.д. Дані персонажі, герої-символи співвідносяться з ідеєю болісного безсмертя, «випробуванням життям нескінченним» – з біблійним Симеоном. Симеон праведний, удостоєний спокутної смерті з народженням Ісуса Христа як Месії, тобто Того, який Натхнений, був посланий на спокутування гріхів світу. У сюжеті Вагнера-лібретиста спокутуюча смерть Сенти виправдовує болісне життя Голландця. А з відходом останнього ламається вся демонічна мана корабля-примари. Це зіткнення з християнською мораллю у Вагнера було абсолютно усвідомленим на базі фейєрбахіанства.

Л.Фейєрбах захищав ідею «очищаючої-виправляючої» суспільство Любові і до ближнього, і до дальнього, любові плотської і любові охоронної, батьківської, братської і т.д. Не випадково увертюра до «Голландця» розпочинається темою, що становить парафразу теми Дев'ятої симфонії Бетховена (головної партії I частини). Адже Вагнер усвідомлював всю свою оперну реформу як «продовження Дев'ятої Бетховена»: синтез фіналу даної Симфонії трактується як початок становлення синтезу ширшого плану через «вичерпність» чистого інструменталізму. Натхненність бетховенського симфонічного досвіду очевидна; у формулюванні В.Медушевського ця ідея реалізується наступним чином: «Головний зміст творчості, світла внутрішня причина його (Бетховена – В.О.) героїчного стилю – могутня сила пориву до Бога...» [6, 35].

Дев'ята симфонія, зокрема її I частина – це початок завоювання вселенського братства за допомогою мистецтва. Даний кантіанський штрих у Бетховена осяяний, як і в І.Канта, шпирістю Віри. Релігію, що впливає з етимологічного коріння religare, Фейєрбах явно виводив з богопризнання І. Канта. І тією ж мірою, якою Фейєрбах – спадкоємець Канта, Вагнер в музичній концепції опери сприйняв від Бетховена духовну ідею «музичної філософії», або «філософії через музику». Відповідно збіг основної тональності «Летючого Голландця» d-moll з тональністю Дев'ятої симфонії Бетховена не випадковий.

Зауважимо, що досвід Л. Бетховена був надзвичайно авторитетним для Глінки – не даремно останній їздив на батьківщину німецького композитора до З.Денна за підтримкою для проведення музичної реформи російського церковного музичного стилю. Тональності d-moll – D-dur стали основними у двох творах Глінки, що склали заповіт оновлення Нової російської школи – в «Камаринській» і «Руслані і Людмилі». Більше того, в опері «Руслан і Людмила» не тільки тональна сфера D/d, але і B-dur'a, що така значуща у фіналі Дев'ятої Бетховена, займає основоположне місце в названій опері М. Глінки. У цій же знаковій опері російського композитора є зміни тональностей D-dur/h-moll (до речі, тут тональності пов'язані з уявленням про спадщину І.С.Баха, а «бахіанство» Глінки так само незаперечно, як і «бетховеніанство»).

Тим більше не випадковою є схожість теми «Голландця» з вищезазначеною головною партією I частини Дев'ятої симфонії Бетховена. Тільки у Бетховена «блискавки» мотивів головної партії I

частини спрямовані вниз зі спонукальним характером контурів інтонацій, подібних до мовних імперативів. А у Вагнера це «заклики», що втілені самотнім голосом у світ, викликають бурхливі інтонації, які прагнуть Позбавлення. Легенда про «Вічного жида» Агасфере оповідає про персонажа християнської легенди пізнього західноєвропейського середньовіччя. З.Аверенцев, що коментує культурну функцію Вічного мандрівника, вказує на те, що «в есхатологічному майбутньому, що поєднується з Богом через звернення до Христових спадкоємців, уявлення про Грішника зливається з Свідощвом Божим». С.Аверенцев з цього приводу зазначає: «...це ворог Христа (Агасфер – В.О.), але в той же час – Христовий свідок чи грішник, уражений таємничим прокляттям, що лякає одним своїм виглядом, як привид і погане знамення (порівняй пізніший переказ про Летючого голландця), але через саме прокляття співвіднесений з Христом, з яким неодмінно повинен зустрітися ще в «цьому світі», а в покаянні здатний перетворитися на добре знамення для всього світу» [7, 13].

Високе значення християнської Спокути, закладене в легенді про «Голландця», очевидне в контексті культурних німецьких орієнтирів. А серед них особливе місце зайняли символи віри протестантів-лютеран в руслі релігійного наслідування «німецької ідеї». Для лютеран есхатологічно опорним моментом є притча про праведного Симеона, удостоєного радості благої смерті, яка позбавила його від життєвих тягот: «Йому було передбачено Духом Святим, що він не побачить смерті, доки не побачить Господнього Христа. І прийшов він з натхненням у храм. І коли батьки принесли маленького Ісуса, щоби зробити над Ним законний обряд, Симеон узяв Його на руки, поблагословив і сказав: «Нині відпускаєш раба Твого, Владико, по слову Твоєму, з світом; Бо бачили очі мої порятуюнок Твій, який Ти уготовив перед лицем всіх народів...» [2, Лук. 2; 29].

Для протестантів, що не признають заупокійних молитов і суду після смерті, смерть-підсумок, смерть-позбавлення складає значення релігійного виразу людини.

Так легенда про «Голландця» у Вагнера концентрує віросповідальні, духовні і художньо-філософські моменти, сполучені в єдине Вірою, Раціо, художньою фантазією заради розкриття глибинного і навіть таємного знання про світ. А це і є містеріальність, тобто елементи «таємного дійства». Обґрунтованість музичного тематизму, що походить від бетховенської Дев'ятої симфонії, дозволяє усвідомити глибоке симфонічно-драматичне значення композиції опери, з одного боку. А з іншого – прийняти те, що ця драматична якість «випливає» з кантово-гімнічного фіналу Дев'ятої симфонії, про славильний характер якого спеціально писав Б.Асаф'єв: «...у фіналі Дев'ятої симфонії Бетховен створює досконалий кант – знамениту тему-мелодію «До Радості», інтонуючи її спершу інструментально, потім вокально і велично її варіюючи. В цілому монументальний кант виступає вже як форма, що симфонізує твір засобами величезного виконавського апарату (оркестру, солістів, хору). Вокальна за своєю природою основа канта і його ритмо-динамічна конструкція апелює від народних гармонічних ходів (тут поєдналися у блискучому творчому узагальненні, в найграндіознішому поєднанні концепції всіх бетховенських фіналів» [1, 289].

Б.Асаф'єв вказував на вrostання у бетховенські симфонічні структури ознак духовного жанру літургії-меси. Бетховен, за спостереженнями Асаф'єва, звернувся до практики канта («простого народного співу») заради одухотворення симфонізму. Не менш однозначно симфонізацію канта на оперному матеріалі Асаф'єв вбачав на базі творчості М. Глінки, вважаючи найбільш безпосереднім втіленням канта в його монументальній симфонічно-ораторіальній якості у фінальній частині «Слався» з опери «Життя за царя»: «Слався» – не що інше, як кант за всіма стилістичними і смисловими інтонаційними ознаками. Але Глінка дійсно перевершив всіх російських майстрів канта і лаконізмом форми, і ясністю інтонацій, і ідеальною простотою гармонічних ходів, і російською красою плавного радісного мелоса, в злитті хорової пісенності із пісенністю інструментальною» [1, 287].

Кант ми чуємо і в «Летючому Голландці» Вагнера, зокрема в темі Сенти – спокутниць-рятивниці грішного Мандрівника. Тема Сенти задекларована в I дії, а також у побічній темі увертюри. Але в I дії це виступає як усвідомлення причетності героїні до означеної ідеальної спільності. За спостереженнями О.Маркової, вагнерівські теми характеризуються «хоральністю», тобто кантовістю в хоровому звучанні, зокрема в індивідуальних висловлюваннях героїв [5, 117]. І в цьому парадокс і спокуса вагнерівської музики: кант, стилістика якого «цілком спрямована на людський прос-

тір, на спілкування, на співдружність» [1, 288], в операх Вагнера проявляється зовсім не в масових хорових та ансамблевих сценах, а суто індивідуально-особово (див. хоральність-кантовість як лейт-тему Сенти першої реформаторської опери композитора). Але у фіналі опери «Летючий Голландець» кантова хоральна тема Сенти представлена як хоровий гімн, тобто як реальна співдружність однопіснців-однопіснців. Таким чином, фінальна тема Сенти має яскраві аналогії з бетховенським фіналом, тема якого увиразнюється, починаючи від I частини. Особливо проявляється це фактурно-тембральне перетворення теми Сенти, починаючи від I частини і закінчуючи фіналом III дії. Все це символізує духовне прозріння людини.

Повертаючись до ідеї сакральності сюжету «Голландця» і спокутної акції «Очищення витоків», які зробив Вагнер по відношенню до християнської легенди, висміяної і скептично відстороненої Г.Гейне від високого ряду пафосного виразу художнього архетипа. Безумовно, Вагнер використовує і дохристиянську міфологічну символіку, яка для нього була знаком первісної культури. Образ Сенти, коханої спокутниці гріха Голландця, зливається з образом сестри-дружини-матері архаїчних «чоловічих братств». У першій і в третій діях партія Сенти нарочито насичена густим тембральним колоритом чоловічого співу (Батько, Голландець – обидва баса, Ерік – драматичний тенор). Звертаємо увагу на спеціальну роль баса – розповідача і виконуючого роль Христа в німецькому пасіоні. Сента – охоронець і захисниця грішного Голландця, що усвідомила неможливість бути коханою і дружиною, знаходить материнські прояви, жертвуючи собою в ім'я того, хто ніколи не міг стати її чоловіком. Так, в образі Сенти, як надалі в Зіглінді, в Брінгільді, що виконують функції коханої, присутній сестринсько-материнський комплекс захисниці. Згадуються образи Ізиде, дружину-сестру-матір боголодини Озіріса, культ яких зробив величезний вплив на греко-римську античність передхристиянського періоду.

Вагнер це усвідомлював, вказуючи на античний театр як джерело містеріальності його опер, а цей театр, як ми вже зазначали, черпав з дійств на честь Озіріса-Ізиди не менше, ніж з діонісійського дифірамба-трагедії.

Складна символіка вагнерівської опери «Летючий Голландець», в якій є різнопланові міфологічні мотиви, але тут домінують легендарно-християнські позиції, які базуються на декламації як головному виразу засобі вокальної техніки. Тонус даної декламації орієнтований на інтервальні символи і загальний композиційний принцип німецької духовної кантати І.С.Баха.

Аналогія з духовною кантатою помітна завдяки подібності загальної форми розвитку в опері з вищезазначеними духовними жанрами І.С.Баха, а саме: опора основних номерів кантати на обрану хоральну тему, яка подається як вільний варіант в першому номері і як музика побутового хорового співу в кінці композиції. Як бачимо, цей принцип витриманий Вагнером перш за все у співвідношенні матеріалу увертюри і фіналу опери. Оскільки увертюра, побудована на темах Голландця і Сенти, повторює це поєднання тем і в баладі I дії, і у фіналі II дії, а також і в гімнічно-богатырському перетворенні теми в III дії.

Гармонійно-функціональні теми Голландця і Сенти виступають як головна і побічна сонатної форми і в увертюрі, і в загальній сонатній концепції драматургії опери. Проте у співвідношенні контурів цих тем (висхідні мотиви в темі Голландця і низхідні у Сенти) очевидне доповнення, підлеглисть об'єднуючому їх хвильовому контуру. Відчувається «перетікання» теми демонічного Голландця в тему ніжної і непохитно-самовідданої Сенти. У цьому плані інакше сприймається і ладо-гармонічне зіставлення тем. Адже для 1842 року співвідношення головної і побічної тем, поданих у d-moll і f-Dur є... тривіальністю, «загальним місцем» гармонічних переходів. У контексті народно-музичної традиції, яка достатньо була засвоєна Європою до середини XIX століття, співвідношення паралельних тональностей у Ф.Шуберта, Р.Шумана, Ф.Мендельсона та ін. складало єдиний масив ладу, що породив «ускладнену тоніку» творів Ф.Ліста у вигляді септакорда, що сполучає VI і I ступені (див. тонікальність g-h-d-fis і h-d-fis-a у фортепіанній Сонаті цього композитора й інших творах). Дані зіставлення мажора і мінора через терцію складають також ефект «складної тоніки» у Ф.Шопена і в російських композиторів: змінність паралельних тональностей складає розширену тоніку (див. репризу фортепіанного концерту e-moll Шопена в I частині з показом головної і побічної

тем в паралельних тональностях та ін.). У самого Вагнера рано виокремлюється, як гармонічний стереотип, зіставлення тоніки і VI ступеня як ладо-розмитої тонікальності.

Вищезазначене дозволяє розглядати сонатне співвідношення тем Голландця і Сенти в увертурі як умовність «посилання на сонатність», тоді як актуальне гармонічне чуття відкидало функціональні протиставлення паралельних тональностей. І в цьому плані тема благання Грішника про прощення безпосередньо переходить у тему Спокути, прощення, тобто в тему Сенти, подібно до співвідношення заспіву і приспіву у строфічній формі. Власне, так і представлені ці теми в Баладі Сенти з I дії, ніби усвідомлений «недобір» сонатно-функціональної опозиції названих тем Вагнер «компенсує» введенням епізодичних танців у розробці та теми танцю Моряків у III дії. Остання тема своїм соковитим життєвим колоритом протистоїть містичній екзальтованості вищезазначеним темам головних героїв. Причому потужність «Заклику Голландця» підкреслено подана в монодійному звучанні, а тема Сенти виступає як «хорове підхоплення», м'яке, але соборно-щільне. У темі Сенти відчувається перевага етичної сили над гучною розпиленістю фактури в темі Голландця.

Підсумовуючи вищесказане, можна виділити в першій післяреформеній опері Р.Вагнера «Летючий Голландець» наступні ознаки містеріального порядку:

- символіка «очищення витоків» християнської містерії втілена у лібрето не самої легенди, а її іронічного переказу Р.Гейне, що аналогічно втілена у лібрето «Руслана» М.Глінки, написаного в цьому ж 1842 р.;

- усвідомлене привнесення в лібрето «Голландця» християнської есхатології – прощення визнанням грішника, що був свідком Подвигу;

- відображення в ідеї благої смерті – одного з наріжних моментів вчення протестантизму про благочестивого Симеона;

- фактурно-темброва подача Вагнером тем Голландця і Сенти як заспіву-приспіву у строфічній композиції балади-вірша, що зіставляється з повчальними піснями типу канта-псалма;

- спрямованість загальної композиції опери на хорове звучання теми Сенти при варіантності тематичних співвідношень опери як символізуючого зв'язку з духовною кантатою І.С.Баха;

- декламаційна опора на басові партії (Долланд, Голландець) як спадкоємності від італійської опери-містерії і німецького пасіона.

Рицарські героїчні опери Вагнера «Тристан», «Кільце Нібелунга» надзвичайно реалізують ідею опери-містерії за допомогою вокалізованої декламації. Відома установка Вагнера на соціологію Л. Фейербаха, в основу якої покладена ідея християнської рівності. У наявній літературі справедливо вбачається лінія А.Шопенгауера в аналізованих операх з установкою на культ самогубства як анти-фейербахіанство, тобто як антихристиянська установка. Християнський містеріальний комплекс проявляється більше в творах, що прославляють служіння Ідеї, славлять подвиг самозречення, а це, звичайно, «Зігфрід», – героїчна опера, що наближена до сюжету християнської містерії.

Проте повнота містеріальної ідеї виявляється тільки в «Парсифалі». Історія «Парсифаль» збагачена життєвим описом діянь Савла-Павла – грішника, що спокутував злочини подвижництвом (I дія опери, замок Клінгзора). Парсифаль – язичник, що не знає співчуття, і Парсифаль, що покався, праведно слугуючи Богу – такий шлях і Савла-Павла. Історія спокути тяжких гріхів стражданням нагадує в католицькому світі історію святих Августина і Антонія. Вищезазначені сюжети склали найближчу історичну перспективу для оперної музики XX століття (П.Хіндеміт, О.Мессіан) і «вокальної симфонії», тобто вокально-інструментальних творів, що мають містеріальну основу (Р.Малер, В.Егк). Аналогічність цього сюжетного повороту «Тангейзера» все ж таки не применшує головного в ранній опері Вагнера – сцени гріха і праведного шляху в даній художній альтернативі, більше того, тут акцентується краса гріха.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Книга первая и вторая. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971.
2. Библия. Книги священного писания. – С.-П., 1907.
3. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. – М.: Алгоритм, 1997.
4. Маркова Д. Минимализм и творчество М. Глинки //Проблема взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Київ, 2002. – С. 180 -190.
5. Маркова О., Подолян Л. Про духовний генезис українського канта та його зв'язки з музикою європейського релігійного Просвіщення. – Одеса, 1992. – С. 10-18; 118-119.
6. Медушевский В. Концепция духовно-нравственного воспитания средствами искусства. – М.: МГК, 2001.
7. Мифологический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1991.

Victorya Osipova

SPIRITUAL CONTEXT OF MYKHAILO HLINKA'S AND RIKHARD VAHNER'S OPERAS

Article is devoted to questions of spiritual conditionality of sources opera vocal and contents of operas by M.Glinka's and R.Wagner's. The mysticism of a musical nature, which there is an organic part of art expression as a whole and demands special consideration and generalization of the appropriate supervision.

Наталія Швець

СКРИПКОВА СОНАТА КЛОДА ДЕБЮССІ В АСПЕКТІ ПРОБЛЕМИ ПІЗНЬОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

Дана стаття є фрагментом дослідження «Вікові аспекти стильової еволюції композитора» і присвячена тим глибинним змінам у галузі музичної логіки, що відбулися в пізній період творчості Клода Дебюссі.

Пізній період композиторської творчості вирізняється особливим призначенням, він відіграє роль підсумку, увінчує перспективу творчого розвитку, забезпечує зв'язок часів і генерацій.

Мета даної статті – осягнути ті глибинні зміни, що відбулися на усіх рівнях індивідуальної стильової системи К. Дебюссі в останнє десятиліття його творчої діяльності. Відтак предметом пропонованої наукової розвідки є останній твір Майстра, що істотно корегує модель вже сформованого стилю.

В українському музикознавстві проблеми вивчення завершального хронологічного періоду композиторської творчості майже не підіймалися. Цінним винятком є стаття Л.Неболнової [7]. Решта доступних нам джерел являють собою російськомовні дослідження, серед яких особливо виділяються монографії Ю.Хохлова [12], І.Барсової [1], М.Друскіна [5], де концепції пізніх творів розглядаються у прямій залежності від світогляду композиторів на останньому відтинку життя.

Глибина і панорамність сучасних досліджень феномена композиторської самосвідомості тим не менше виявляє деякі проблеми, які ще не висвітлені українським музикознавством. До них, зокрема, відноситься кореляція стилю і віку, залежність конкретного еволюційно-творчого етапу від хронологічної фази життя. Пізній стиль – один з найскладніших естетичних феноменів, можливо, тому, що збігається з екзистенційним самозавершенням, апогеєм особистісної і художньої зрілості. Останні творіння постають не лише як моменти максимальної концентрації думки і почуття, але і як документальні свідчення про «мистецтво вмирання» (ars moriendi). Їх сутність неможливо визначити такими поняттями, як ясність думки, вирізьбленість форми, амбівалентність смислу – адже йдеться про сублимацію цілого життя, «зрілу і відстоюну культуру інтелекту» (Ян Парандовський).